

Leila Beatriz Azevedo Ponciano

LEGIBILIDADE DO PARATEXTO E DAS REPRESENTAÇÕES
CULTURAIS EM VERSÕES ITALIANAS DE
CAPITÃES DA AREIA DE JORGE AMADO

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2014

Leila Beatriz Azevedo Ponciano

**LEGIBILIDADE DO PARATEXTO E DAS REPRESENTAÇÕES
CULTURAIS EM VERSÕES ITALIANAS DE
CAPITÃES DA AREIA DE JORGE AMADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso
Linha de pesquisa: Textualidade e Textualização em Língua Portuguesa

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrizia Collina Bastianetto

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2014**

**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras:**

Dissertação defendida por Leila Beatriz Azevedo Ponciano em 29/05/14 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores Doutores a seguir:

Profa. Dra. Patrizia Collina Bastianetto – UFMG
Orientadora

Profa. Dra. Márcia de Almeida – UFJF

Profa. Dra. Lúcia Fulgêncio – UFMG

Profa. Dra. Anna Palma – UFMG (Suplente)

Ao Vinícius, por compartilhar dos meus sonhos e me incentivar, por acreditar e me apoiar, por estar ao meu lado em todos os momentos, sempre com amor.

Ao meu pai, exemplo de coragem, determinação e fé. À minha mãe, pela confiança, ternura e amor incondicional.

À minha avó materna (*in memoriam*), que despertou em mim – através das histórias que contava – o prazer pela leitura.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Patrizia Collina Bastianetto, pelos ensinamentos, pela orientação e por toda a dedicação durante a minha pesquisa.

Aos professores do POSLIN, pelas aulas e ensinamentos. E, de maneira especial, à Adriana Pagano, pelas observações pontuais no desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço também ao professor Renato Mello e à professora Emília Mendes, pela disponibilidade e suporte teórico.

Ao professor Antônio Augusto Moreira de Faria, que mostrou caminhos para iniciar a minha trajetória no mestrado, dando-me oportunidade de cursar uma disciplina isolada, que foi fundamental para que eu começasse a buscar meus objetivos.

À professora Regina Lúcia Péret Dell'Isola, que me possibilitou, durante este percurso acadêmico, novos caminhos e descobertas que contribuíram para o meu amadurecimento como pesquisadora.

Às professoras da UFJF, Márcia de Almeida, Regina Coeli Oliveira e Silvana Montesano, com as quais iniciei meus estudos na Língua Italiana. E, também, à professora Lúcia Fulgêncio da UFMG, pelos ensinamentos nos cursos de aperfeiçoamento e didática do italiano como segunda língua.

À professora Anna Palma, pela gentileza e disponibilidade em aceitar participar da banca neste trabalho.

À Fundação Casa de Jorge Amado, por todo o material que pude ter acesso e que enriqueceu o meu trabalho de pesquisa. Agradeço ao arquivista Bruno Fraga, pela atenção e esclarecimentos.

Aos colegas do POSLIN e aos meus companheiros de PLE e do CENEX, pelo período que trabalhamos e aprendemos juntos. Em especial, às amigas Ana Paula Duarte e Monique Longordo, pelos momentos descontraídos, pelas conversas e trocas de experiências.

À amiga Natália Tosatti, por ter feito parte (e ainda fazer) do meu processo de crescimento como pesquisadora.

Aos queridos amigos Franco e Grazia, que mesmo estando longe sempre acreditaram e torceram por mim. *Grazie infinite!*

Às amigas distantes, mas muito presentes na minha vida. À Thaís, pelo imenso carinho e amizade. E à Débora, minha amiga-irmã, companheira de sala de aula e de república, com quem compartilhei tantas histórias.

À minha querida tia Cecília, pelo carinho, torcida e orações.

Aos meus sobrinhos Yasmin, Daniel e Gabriela, por todos os momentos divertidos que me proporcionaram. Agradeço por tanta ternura, alegria e amor.

Às minhas irmãs, especialmente à Ludmila, por compartilhar comigo as angústias e alegrias da vida acadêmica.

E, por fim, aos meus alunos brasileiros e estrangeiros, que me mostraram, com dedicação e esforço, a importância do querer aprender.

*Tradurre è un'arte: il passaggio di un testo letterario
qualsiasi sia il suo valore, in un'altra lingua richiede ogni
volta un qualche tipo di miracolo*

(Italo Calvino)

RESUMO

O presente estudo aborda problemas de legibilidade do paratexto e de representações culturais brasileiras em versões italianas de *Capitães da areia* de Jorge Amado. Neste trabalho evidenciamos a relevância dos elementos paratextuais para a compreensão do texto e ressaltamos, para esse mesmo fim, o papel do tradutor e do editor. Procuramos estabelecer a relação entre legibilidade e processo tradutório no que tange aos aspectos paratextuais, dos quais analisamos: capa, sobrecapa, contracapa, folhas de rosto e notas de pé de página. Fazemos, também, um cotejo dos elementos paratextuais de duas traduções italianas de *Capitães da areia*, ilustramos o epitexto que informa sobre a recepção crítica da obra amadiana na Itália e apresentamos capas de diferentes edições italianas. A abordagem teórica para a realização da referida pesquisa recorre à Linguística Textual e aos Estudos da Tradução.

Palavras-chave: Legibilidade. Paratexto. Representações culturais. Tradução. Jorge Amado.

ABSTRACT

Il presente studio affronta problemi inerenti la leggibilità del paratesto e di aspetti culturali brasiliani in versioni italiane dell'opera *Capitani della spiaggia* di Jorge Amado. Mette in evidenza la rilevanza degli elementi paratestuali al fine della comprensione testuale e del ruolo del traduttore e dell'editore. Stabilisce la relazione tra leggibilità e processo traduttivo per quanto riguarda gli aspetti paratestuali, di cui si analizzano: la copertina, la sovracopertina, le alette, il frontespizio e le note a piè di pagina. Si mettono a confronto i surriferiti elementi paratestuali di due differenti traduzioni italiane di *Capitani della spiaggia*, si illustra qualche epitesto che dà indicazioni sulla ricezione dell'opera amadiana in Italia e si presentano diverse copertine di differenti edizioni italiane. L'approccio teorico per la conduzione di detta ricerca si avvale della Linguistica Testuale e della Teoria della Traduzione.

Parole chiave: Leggibilità. Paratesto. Aspetti culturali. Traduzione. Jorge Amado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Capa de <i>Capitães da areia</i>	42
FIGURA 2: Capa (sobrecapa) de <i>Capitani della spiaggia</i>	42
FIGURA 3: Contracapa de <i>Capitães da areia</i>	45
FIGURA 4: Contracapa de <i>Capitani della spiaggia</i>	45
FIGURA 5: 1ª orelha de <i>Capitães da areia</i>	47
FIGURA 6: 2ª orelha de <i>Capitães da areia</i>	47
FIGURA 7: 1ª orelha de <i>Capitani della spiaggia</i>	48
FIGURA 8: 2ª orelha de <i>Capitani della spiaggia</i>	48
FIGURA 9: Falsa folha de rosto de <i>Capitães da areia</i>	49
FIGURA 10: Verso da falsa folha de rosto de <i>Capitães da areia</i>	50
FIGURA 11: Verso da falsa folha de rosto de <i>Capitani della spiaggia</i>	51
FIGURA 12: Folha de rosto de <i>Capitani della spiaggia</i>	52
FIGURA: 13: Verso da falsa folha de rosto de <i>Capitani della spiaggia</i>	53
FIGURA 14: Capa de <i>I banditi del porto</i>	70
FIGURA 15: Sobrecapa de <i>I banditi del porto</i>	70
FIGURA 16: 1ª orelha de <i>I banditi del porto</i>	72
FIGURA 17: Folha de rosto de <i>I banditi del porto</i>	73
FIGURA 18: Verso da folha de rosto de <i>I banditi del porto</i>	73
FIGURA 19: Capa de <i>Capitani della spiaggia</i> de 1988.....	75
FIGURA 20: Capa de <i>Capitani della spiaggia</i> de 1997.....	75
FIGURA 21: Capa de <i>Capitani della spiaggia</i> de 2002.....	76
FIGURA 22: Capa de <i>Capitani della spiaggia</i> de 2010.....	76
FIGURA 23: Exemplo de epitexto 1	78
FIGURA 24: Exemplo de epitexto 2	79
QUADRO 1: Número de páginas em <i>Capitães da areia</i> e <i>Capitani della spiaggia</i> e ocorrência de notas de pé de página	54
QUADRO 2: Distribuição dos domínios culturais	55

LISTA DE ABREVIATURAS

BP – *I banditi del porto*

CA – *Capitães da areia*

CS – *Capitani della spiaggia*

ET – Estudos da Tradução

LE – Língua Estrangeira

LM – Língua Materna

LT – Linguística Textual

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
Perguntas de pesquisa	16
Objetivo geral	17
Objetivos específicos	18
Jorge Amado e <i>Capitães da areia</i>	19
CAPÍTULO 1 - REFERENCIAL TEÓRICO.....	22
1.1 O texto e a construção de sentidos.....	22
1.2 A noção de Legibilidade Textual.....	24
1.3 Paratexto: conceitos e teorias.....	25
1.4 Representações culturais na tradução	29
CAPÍTULO 2 - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	33
2.1 Seleção das edições.....	33
2.2 Procedimentos e instrumentos de análise	34
CAPÍTULO 3 - ELEMENTOS PARATEXTUAIS DA ANÁLISE	36
3.1 Capa, sobrecapa e contracapa	36
3.2 Orelhas	37
3.3 Falsa folha de rosto, folha de rosto e verso da folha de rosto	38
3.4 Notas de pé de página	39
CAPÍTULO 4 - ANÁLISE E DISCUSSÃO DE DADOS.....	41
4.1 Cotejo entre <i>Capitães da areia</i> e de <i>Capitani della spiaggia</i>	41
4.1.1 Capa, sobrecapa e contracapa.....	41
4.1.2 Orelhas	46

4.1.3 Falsa folha de rosto, folha de rosto e verso da folha de rosto	48
4.1.4 Notas de pé de página.....	54
4.2. Cotejo entre <i>I banditi del porto</i> e <i>Capitani della spiaggia</i>	69
4.3. As capas de diferentes edições na Casa Fundação Jorge Amado	74
4.4 O epitexto.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
ANEXOS	87

INTRODUÇÃO

Escrever é transmitir vida, emoção, o que conheço e sei, minha experiência e forma de ver a vida.

(Jorge Amado)

O interesse por *Capitães da areia*, de Jorge Amado, surgiu, primeiramente, na minha adolescência, quando li o livro pela primeira vez. Já atuando como professora de Língua Italiana e estando na Itália em julho de 2011 em ocasião de um curso de especialização para professores, tive a possibilidade de conhecer a obra traduzida para o italiano. A partir desse primeiro contato com o livro traduzido para o italiano, foi possível tecer as primeiras observações em relação aos elementos paratextuais de *Capitani della spiaggia*. Através da capa, contracapa, orelhas do livro, surgiu a primeira questão: como será que a leitura de *Capitães da areia* – de localização espacial intensamente marcada pela cidade de Salvador, pela Bahia de Todos os Santos, por um país que apresenta, sobretudo na Bahia, características da cultura africana – é apresentada a um público estrangeiro, que tem uma matriz cultural grego-romana?

Dessa forma, este estudo teve como propósito verificar questões relativas à legibilidade do paratexto e das representações culturais de *Capitães da areia* em italiano.

Em relação ao conceito de paratexto, os elementos que o compõe e seu papel em relação à macroestrutura, trabalhos como os de Genette (2009) e Maingueneau (2000, 2001) exemplificam a sua relevância. Genette (2009) ressalta a importância do paratexto, ao demonstrar que ele pode influenciar e/ou direcionar a leitura. Através dos elementos verbais e não verbais criamos uma expectativa do que podemos encontrar no decorrer da leitura.

Já em relação aos estudos do paratexto na obra traduzida, podemos citar a tese de Vieira (1992), *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. A pesquisadora privilegia, como objeto de análise, dentre os elementos paratextuais, a capa, as folhas de rosto e o prefácio. Também a dissertação de Silva (2000), *Estudo de graus de politização na tradução: Animal Farm em vários contextos*, que, em relação ao paratexto, priorizou a análise das ilustrações, dos títulos e subtítulos. Entre mais alguns trabalhos, há a tese de Bastianetto (2004), intitulada *Legibilidade e argumentação em textos traduzidos* –

estudo de sete traduções da obra Dos delitos e das penas, de Cesare Beccaria, que analisa, entre outros assuntos, em que medida as diferenças paratextuais presentes em várias edições da mesma obra traduzida podem incidir na legibilidade. A dissertação de Ferreira (2006), *Análise das notas de tradução em edições brasileiras da Bhagavad-Gītā*, prioriza, dentre os demais elementos paratextuais, as notas de tradução. E ainda, a dissertação de Pessoa (2009), *O paratexto e a visibilidade do tradutor*, que investigou o paratexto como espaço em que o tradutor se faz visível.

Esses trabalhos demonstram a relevância do paratexto como objeto de pesquisa na área da Linguística Textual (LT) e dos Estudos da Tradução (ET). Assim, considerando a sua importância na obra literária em geral, e, sobretudo, em relação à obra traduzida, propomo-nos, neste trabalho, a estudar a legibilidade do paratexto e das representações culturais da obra *Capitães da areia* em italiano.

São muitos os autores e pesquisadores da Linguística do Texto e do Discurso que estudam os processos de leitura, a interação entre o leitor e o texto, os sentidos produzidos no texto que contribuem para a legibilidade textual (BEAUGRANDE, 1997; KOCK, 2003, 2009, 2011; FULGÊNCIO e LIBERATO, 2000, 2007; MARCUSCHI, 1983, 2008; COSTA VAL, 2004; DELL'ISOLA, 2005, entre outros). Esse mesmo tema, tendo como foco o texto traduzido, é objeto de estudo em teses e dissertações (BASTIANETTO, 2004; RESENDE, 2012).

Com relação ao segundo item da pesquisa, ou seja, o tratamento dado na tradução às representações culturais, cabe lembrar que o linguísta francês Beaugrande (1997 *apud* DELL'ISOLA, 2005) expressou a relação entre texto e contexto de produção da seguinte maneira:

Um texto, escrito em uma determinada língua, integra-se com a sociedade e com os conhecimentos de mundo dessa sociedade, envolve condições de uso da língua relacionadas ao sistema comunicativo de seus falantes e insere-se em um contexto discursivo específico (BEAUGRANDE, 1997 *apud* DELL'ISOLA, 2005, p. 130).

Compartilhando dessa visão que confere ao texto o caráter de “inserção social e cultural”, verificamos que a obra *Capitães da areia* apresenta aspectos da cultura brasileira e, mais especificamente, da cultura baiana, que faz parte do conhecimento de mundo daquela sociedade e daquela cultura.

Dentro dessa perspectiva, o trabalho de Corrêa (2003), intitulado *A tradução dos marcadores culturais extralinguísticos: Jorge Amado traduzido*, demonstra que Jorge Amado é um autor muito expressivo em relação à representação cultural em suas obras.

A autora, referindo-se à concepção da palavra como representante de uma realidade individual, que por sua vez seria resultado de uma interação social e ideológica, aponta para a impossibilidade de transposição, de uma língua de partida para uma língua de chegada, quando o texto apresenta termos mais marcados culturalmente. Ela exemplifica:

A palavra pai de santo, por exemplo, remete a uma série de associações que a contextualizam e disto emerge o seu significado. Essas associações, por sua vez, são consequência da nossa experiência enquanto falante, do nosso conhecimento antropológico-cultural da língua em questão (CORRÊA, 2003, p. 95).

É notório que a transferência de elementos culturais de uma língua para outra língua – detentora, claramente, de uma outra cultura – representa um dos maiores desafios para o tradutor. É uma questão recorrente entre os teóricos refletir sobre a possibilidade, ou não, de que a tradução consiga transmitir, de uma língua para outra, as marcas culturais que distinguem especificamente uma cultura.

Elementos culturais significativos, que precisam ser explicitados no texto, podem perder suas características próprias quando apresentados em contexto diferente de recepção daquela para o qual ela foi originalmente concebida. No caso de uma tradução, a perda é ainda maior, uma vez que o público da referida obra traduzida poderá não ter conhecimento daqueles elementos culturais significativos da cultura de partida.

Nossa pesquisa visa, portanto, a investigar se o paratexto em versões italianas de *Capitães da areia* apresenta recursos tradutórios que contribuem para a legibilidade. E se as marcas culturais da língua materna foram representadas nos elementos paratextuais na língua alvo. Os pontos de vista expressos sobre a tradução das notas de pé de página não pretendem julgar a competência do tradutor, trata-se apenas de uma análise criteriosa tendo em vista o objetivo de apresentar para o leitor do texto traduzido aspectos específicos da cultura brasileira.

Perguntas de pesquisa

Para alcançar nossos propósitos, as seguintes perguntas nortearam a nossa pesquisa:

- De que forma o paratexto, na obra traduzida, corrobora ou não para uma compreensão mais adequada da obra?

- Há uma diferença significativa, para fins de legibilidade, entre a apresentação dos elementos paratextuais da obra original e da obra traduzida? E havendo, de que forma pode direcionar o entendimento do leitor?
- As estratégias discursivas e as modalidades tradutórias adotadas contribuem para a legibilidade do paratexto traduzido?
- O imaginário coletivo brasileiro, no que tange aos aspectos culturais, é apresentado ao leitor italiano?

Objetivo geral

Nossa pesquisa tem caráter interdisciplinar por buscar subsídios tanto nos Estudos da Tradução quanto na Linguística Textual, disciplinas que estão inter-relacionadas.

Como já anunciado, o presente trabalho tem como objetivo estudar o paratexto de versões italianas de *Capitães da areia*, analisando o índice de legibilidade e de que forma as representações culturais apresentadas no texto amadiano estão presentes no paratexto da obra em italiano.

Propomo-nos a analisar os elementos paratextuais de versões italianas de *Capitães da areia* quanto à legibilidade e à presença de marcas culturais da língua de partida no paratexto da língua de chegada, por considerar, juntamente com Vieira (1992), que esses elementos, juntos, produzem significados à leitura que contribuem para a interação com o leitor. Em relação a esse aspecto, a pesquisadora pontua que:

Considerando o paratexto do livro traduzido como um todo, verificamos que ele apresenta uma série de signos interpretantes criados pelas diversas leituras do texto-objeto – a do editor, a do tradutor, a do crítico, a do antologista, etc. Cada leitura individualmente será opaca, por definição, com relação ao texto-objeto, opacidade essa que será levada para os signos interpretantes. Mas, cumulativamente, elas acrescentarão informação sobre o texto-objeto, ou seja, esse texto cresce, em determinação no conjunto dos seus signos (VIEIRA, 1992, p. 165).

A noção de paratexto, defendida pela autora como um conjunto de significados que, vistos separadamente, não produziram o mesmo efeito de compreensão, mas que juntos tornam-se interpretativos, reforça a ideia de que, em conjunto, contribuem para a compreensão mais plena da obra.

Dessa forma, é pertinente acrescentar à nossa análise outro tipo de paratexto, isto é, o epitexto, o que, conforme definição de Genette (2009, p. 303) “é todo o elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao livro”, mas que pode trazer informações sobre o autor, tradutor, contexto de produção e recepção da obra.

Objetivos específicos

- Analisar, dentre os elementos paratextuais, a capa, a sobrecapa, contracapa, folhas de rosto, orelhas e nota de pé de página da edição italiana *Capitani della spiaggia* de 2010, da Editora Garzanti, em relação à edição brasileira de *Capitães da areia* de 1986 da Editora Record.
- Investigar como as estratégias discursivas e as modalidades tradutórias podem contribuir para a legibilidade do texto traduzido.
- Verificar como foram apresentados, na versão traduzida, os elementos extralinguísticos presentes na capa da obra original que remetem a aspectos culturais.
- Traçar um paralelo entre as duas traduções em italiano de *Capitães da areia* (primeira edição de 1952 intitulada *I banditi del porto* e a última edição de 2010 intitulada *Capitani della spiaggia*), fazendo um cotejo entre elas, com o objetivo de analisar qual delas tem um índice de maior legibilidade no que tange ao paratexto, cria expectativas mais condizentes com aquelas possivelmente autorais, e ilustra de forma mais aproximada possível aqueles aspectos mais específicos da cultura baiana.
- Apresentar e comentar capas de diferentes edições italianas em relação à legibilidade das mesmas.
- Apresentar e comentar a recepção na Itália de *Capitães da areia* nas duas versões italianas acima mencionadas através de dois artigos que se configuram como epitexto.

Jorge Amado e *Capitães da areia*

Em *Cadernos de Literatura Brasileira*, o antropólogo Roberto DaMatta declara seu interesse pelo universo amadiano quando afirma que

(...) como estudioso da sociedade brasileira de uma perspectiva sociológica, sinto-me atraído pela obra de Jorge Amado. No plano mais óbvio, pela sua conjunção com a sociedade brasileira lida através de suas principais instituições, costumes, valores e – acima de tudo – de sua perturbadora e persistente “questão social”. No plano de uma leitura mais densa ou antropológica, pelo modo original com que esta obra apresenta um conjunto de indagações básicas relativas às possibilidades de um panorama integrado de nossa sociedade: uma visão compreensiva ou interpretativa do Brasil (DaMATTÁ, 1997, p. 120).

Diante dessa visão, percebe-se que a obra amadiana possibilita ao leitor um olhar do Brasil e dos brasileiros repleta de interpretações. Também o pesquisador Luis Gustavo Freitas Rossi (2009, p. 26-27), discorrendo sobre a literatura de Jorge Amado nos anos de 1930, pontua que ela “oferece repertórios, temas, paisagens e personagens constantemente acionados como representativos da sociedade, da cultura e da identidade brasileiras”.

Em termos de representatividade cultural, Jorge Amado é difusor da cultura brasileira no exterior, retratando – através da Bahia, de Salvador, do sertão e do litoral – o Brasil da colonização portuguesa, da presença de mão de obra escrava, da mistura de raças e crenças religiosas, dos gingados e sambas. Graças à riqueza dos referidos elementos histórico-culturais seus livros foram publicados em diversos países. No Brasil, algumas de suas obras foram adaptadas para o teatro, a televisão e o cinema, transformando-se em peças de teatro (*Capitães da areia*, *Dona Flor e seus dois maridos*), novelas (*Gabriela cravo e canela*; *Tieta*), séries e minisséries para a televisão (*Dona Flor e seus dois maridos*; *Teresa Batista cansada da guerra*) e filmes para o cinema (*Tieta*; *Dona Flor e seus dois maridos*; *Capitães da areia*).

Em 2001, após o falecimento de Jorge Amado, a *Folha de S. Paulo* publicou um artigo¹ sobre a vida e a obra do autor e destacou, dentre outras obras do autor, *Capitães da areia* como o seu livro mais apreciado no cenário brasileiro. O livro apresenta uma

¹ Em mais 60 anos de carreira, o escritor baiano Jorge Amado vendeu mais de 20,7 milhões de livros. O clássico *Capitães da areia* (1937) lidera a lista dos livros mais vendidos do escritor, com 4,3 milhões de cópias. Disponível na página eletrônica: <<http://www.1.folha.uol.com.br/ult90u16304.shtml>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

trajetória de sucessos desde a sua primeira publicação na década de 1930, conforme informação que consta na orelha da edição de 1986 da Editora Record: “Publicado em 1937, durante o Estado Novo, o livro teve a primeira edição apreendida e exemplares queimados em praça pública em Salvador por autoridades da ditadura. Uma nova edição, em 1944, marcou época na vida literária brasileira.” Em relação ao cenário internacional *Capitães da areia* foi publicado em vários países e traduzido para diferentes línguas².

Em 2011, dez anos após a morte de Jorge Amado e como forma de abertura para as comemorações pelo seu centenário de nascimento, Cecília Amado, neta do autor, produziu e adaptou *Capitães da areia* para o cinema³.

Na Itália, Jorge Amado é um dos escritores brasileiros mais traduzidos, sendo nominado “il cantore di Bahia”, isto é, o “poeta da Bahia”. A Editora Garzanti possui os direitos autorais e publicou 16 livros⁴ em italiano dos 32 publicados no Brasil. Se no Brasil *Capitães da areia* é o livro de Amado mais apreciado pelos leitores, na Itália, o livro que desperta mais interesse é *Dona Flor e seus dois maridos*. Os dois livros pertencem a diferentes fases de produção de Jorge Amado. Enquanto *Capitães da areia* pertence à chamada primeira fase da obra amadiana, aquela do engajamento político, de um autor que buscava, através das suas histórias, retratar a realidade brasileira de crianças abandonadas, em *Dona Flor e seus dois maridos*, observa-se um Jorge Amado mais empenhado com características étnicas e psicológicas do povo baiano.

Contudo, podemos observar que o fio condutor de suas histórias, independentemente da época em que foram escritas, é a representação de aspectos culturais, características e costumes que fazem parte da realidade de um determinado povo. É por acreditar que a leitura inicial, anterior ao texto propriamente dito, também fornece elementos que caracterizam a obra e seus personagens e que, traduzida para outra língua e cultura, esses elementos extralinguísticos deverão estar também representados, que nos propomos esta pesquisa.

A presente dissertação é composta de quatro capítulos, sendo iniciada por uma parte introdutória, na qual apresentamos o tema, a justificativa e os objetivos. Ainda na parte introdutória discorreremos sobre o autor e sua obra. O primeiro capítulo apresenta o

² Em alemão, grego, japonês, dentre outros. (Ver ANEXO)

³ Disponível em: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/10.pdf>>. Adaptações para TV e cinema. Acesso em: 09 set. 2013.

⁴ A lista dos livros publicados pela Editora Garzanti está disponível no site da editora: <<http://www.garzantilibri.it>>. Acesso em: 22 mai. 2013.

referencial teórico no qual o nosso trabalho está embasado, com ênfase no paratexto e na legibilidade textual. No segundo capítulo encontram-se os procedimentos metodológicos. No terceiro capítulo estão expostas as descrições dos elementos paratextuais das obras analisadas. A análise dos dados coletados está no quarto capítulo. Por fim, apresentamos as considerações finais.

Através das análises, procuraremos, então, respostas para as perguntas já apresentadas. Antes disso, contudo, nos parece apropriado apresentar alguns conceitos sobre texto, paratexto e legibilidade textual.

CAPÍTULO 1

REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo, tomamos como suporte teórico as discussões da Linguística Textual sobre a noção de texto, tendo como base alguns pressupostos teóricos que se complementam. E, mais especificamente, o trabalho de pesquisadores que abordam questões culturais e investigam a relevância do paratexto. E, ainda, dialogamos com os Estudos da Tradução.

1.1 O texto e a construção de sentidos

Estudiosos da Linguística Textual como, por exemplo, Beaugrande e Dressler (1981), Beaugrande (1997), Costa Val (2004), Koch (2003, 2009, 2011), Marcuschi (2008), entre outros, buscam sintetizar o percurso utilizado para construir o texto, fazendo uma associação entre texto, textualidade e textualização e como o sentido se constrói através da interação entre o leitor e o texto.

Sobre textualidade, Costa Val (2004, p. 114) a define como “princípio geral que faz parte do conhecimento textual dos falantes e que os leva a aplicar a todas as produções linguísticas um conjunto de fatores capazes de textualizar essas produções”. A autora faz uma distinção entre textualidade e textualização, quando afirma que textualização é um “processo de produção e interpretação de textos, o modo como ele é interpretado” (COSTA VAL, 2004, p. 114).

Os linguistas Beaugrande e Dressler (1981), discorrendo sobre a noção de texto, nomearam sete fatores ou princípios constitutivos da textualidade: coerência, coesão, informatividade, aceitabilidade, intertextualidade, situacionalidade e intencionalidade. Koch (2009) aponta outros fatores relevantes no processo de interpretação da leitura, tais como: fatores de contextualização, consistência e relevância, focalização e conhecimento compartilhado.

Koch (2009) corrobora as convicções de Marcuschi (1983), quando descreve os fatores de contextualização como elementos, muitas vezes, decisivos para a interpretação e menciona dois subtipos: os contextualizadores propriamente ditos: data, local, assinatura, etc.; e os prospectivos, quais sejam: título, nome do autor, início do texto, os quais permitem avançar expectativas sobre o texto.

Em relação ao conhecimento partilhado, Koch ressalta, também, a importância do conhecimento prévio no processamento textual e acrescenta que

(...) os conhecimentos compartilhados ou – pressupostos como partilhados – entre os interlocutores, que vão determinar, por exemplo, o balanceamento entre o que precisa ser explicitado e o que pode ficar implícito no texto. Pressuposições falsas de conhecimento partilhado podem levar ao processamento inadequado do texto por parte do interlocutor, acarretando mal-entendidos e impossibilitando a construção da coerência (KOCH, 2009, p. 45).

Conforme Marcuschi (2008), “o texto não é um artefato, um produto, mas é um evento – uma espécie de acontecimento – e a sua existência depende de que alguém o processe em algum contexto. É um fato discursivo e não um fato do sistema da língua.” O autor destaca o fato de que é necessário um “acordo” entre o escritor e o leitor, para que um texto se processe como tal. Em relação a essa visão, o autor ressalta que

(...) produtores e receptores de texto (ouvinte/leitor – falante/escritor) todos devem colaborar para um mesmo fim e dentro de um conjunto de normas iguais. Os falantes/escritores da língua, ao produzirem textos, estão enunciando conteúdos e sugerindo sentidos que devem ser construídos, inferidos, determinados mutuamente. A produção textual, assim como um jogo coletivo, não é uma atividade unilateral. Envolve decisões conjuntas. Isso caracteriza de maneira bastante essencial a produção textual como uma atividade sociointerativa (MARCUSCHI, 2008, p. 77).

Para Costa Val (2004, p. 113), assim como para outros estudiosos da Linguística Textual, “o sentido não está no texto, não é dado pelo texto, mas é produzido durante a interação, pelos interlocutores, locutor e alocutário, a cada acontecimento de uso da língua”. Também Koch (2011, p. 30) postula que “o sentido não está no texto, mas se constrói a partir dele, no curso da interação”.

Dessa forma, ressaltamos a unanimidade existente entre os pesquisadores acima citados, com relação à interação entre o leitor e o texto, fator fundamental para a compreensão textual e sua legibilidade.

Nesta pesquisa, tomamos como referência a definição de texto proposta por Bronckart (1999). Segundo o autor, a noção de texto designa “toda unidade de produção de linguagem que veicula uma mensagem linguisticamente organizada e que tende a produzir um efeito de coerência sobre o destinatário.” Com relação a esse aspecto, Bronckart, por exemplo, salienta a relevância da capa e contracapa quando afirma que:

O texto (assim como o seu contexto imediato: principalmente **a capa e a contracapa**) produz um efeito global de significação em seu leitor, que se traduz principalmente na identificação do tema ou dos temas tratado(s) [...] (BRONCKART, 1999, p. 80, grifo nosso).

Como é possível observar, com base nessa perspectiva, a leitura inicial – através dos elementos paratextuais – proporciona ao leitor uma aproximação com os temas e, dessa forma, uma interação que se reflete na compreensão textual.

1.2 A noção de Legibilidade Textual

Conforme Koch (2003), o leitor de um texto, buscando compreendê-lo, mobiliza todos os componentes do conhecimento e estratégias cognitivas que tem ao seu alcance para ser capaz de interpretá-lo como dotado de sentido. Diante dessa visão, a autora pontua:

(...) espera-se sempre um texto para o qual se possa produzir sentidos e procura-se, a partir da forma como ele se encontra linguisticamente organizado, construir uma representação coerente, ativando, para tanto, os conhecimentos prévios e/ou tirando as possíveis conclusões para as quais o texto aponta. O processamento textual, quer em termos de produção, quer de compreensão, depende, assim, essencialmente, de uma interação – ainda que latente – entre produtor e interpretador (KOCH, 2003, p. 19).

É preciso uma participação ativa na construção de sentidos da parte do leitor, a partir de pistas e sinalizações que o texto lhe oferece. Os componentes desse jogo discursivo, de acordo com Koch (2003, p. 19), são:

- O produtor/planejador, que procura viabilizar o seu “projeto” de dizer, recorrendo a uma série de estratégias de organização textual e orientando o interlocutor, por meio de sinalizações textuais (indícios, marcas, pistas) para a construção dos (possíveis sentidos);
- O texto, organizado estrategicamente de dada forma, em decorrência das escolhas feitas pelo produtor entre as diversas possibilidades de formulação que a língua lhe oferece, de tal sorte que ele estabelece limites quanto às leituras possíveis;
- O leitor/ouvinte, que, a partir do modo como o texto se encontra linguisticamente construído, das sinalizações que lhe oferece, bem como pela

mobilização do contexto relevante à interpretação, vai proceder à construção de sentidos.

Assim, observamos que esses componentes, na interação, constroem sentidos e dialogam entre si.

Fulgêncio e Liberato (2000, p. 96) definem a legibilidade como “uma interação entre o leitor e o texto ou, mais especificamente, entre o conhecimento prévio do leitor e a informação que ele capta do texto”.

Corroborando essa visão, Bastianetto (2004) também pontua que a legibilidade relaciona-se à inteligibilidade, à compreensibilidade do texto e remete ao fato de o leitor conseguir ou não entender as informações transmitidas pelo autor, e com que grau de dificuldade. A pesquisadora adota a definição de Fulgêncio e Liberato (2000) e sublinha que a interação entre o leitor e o texto faz sempre referência a um leitor “específico”. Em função dos conhecimentos prévios de cada leitor, que diferem entre si, a legibilidade textual é difícil de ser mensurada.

Bastianetto (2004) ainda defende a tese e prova que, em alguns casos, graças aos elementos paratextuais e a outros recursos tradutórios, um texto traduzido pode ter um índice de legibilidade superior daquele produzido na língua de partida.

Resende (2012) também defende a ideia de que a legibilidade está intrinsecamente relacionada ao leitor e ao texto. Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora, tendo como objeto de estudo a legibilidade nos textos traduzidos, destaca que

(...) a legibilidade é relativa aos elementos e recursos, materializados pelo autor no texto, que contribuem para que a tarefa do leitor, embora ainda árdua, se torne um pouco mais amigável abrindo caminhos para que o leitor possa compreender o material lido (RESENDE, 2012, p. 12-13).

Considerando, juntamente com essas autoras, a importância da legibilidade para a compreensão textual em geral, torna-se pertinente analisar a legibilidade do paratexto, visto que ele apresenta uma série de elementos interpretativos e carregados de significados.

1.3 Paratexto: conceitos e teorias

Antes de adentrarmos especificamente no nosso objeto de estudo, faz-se importante expor conceitos e teorias que tratam do paratexto.

De acordo com Muzzi (1996, p. 59), “é no século XVII que as normas de organização do livro começaram a fixar-se e o paratexto passa a exercer a função de demarcar as fronteiras rígidas e hierárquicas entre os elementos do livro”. A pesquisadora afirma que

(...) a função básica assumida pelo paratexto desde a sua criação está, entretanto, sempre presente: exhibir o texto, apresentá-lo, encená-lo – função ostentatória e teatral. Por outro lado, o paratexto constitui um meio de controle do autor ou do editor sobre um livro, de onde advém sua aptidão para funcionar como instrumento ideológico: é o lugar por excelência de uma ação sobre o público, onde se estabelecem critérios de recepção e consumo. Essa função publicitária, pragmática e estratégica **visa a situar o leitor no espaço social da leitura, a determinar uma atitude de leitura**, e a instituir o texto como lugar de investimento fantasmático (MUZZI, 1996, p. 60, grifo nosso).

Sabemos que o livro é um suporte⁵ material de um texto, entretanto, esse suporte abriga outros textos que cercam, introduzem e sustentam o texto dito principal. São elementos que o contornam e se denominam: título, nome do autor, orelha, prefácio, dedicatória, epígrafe, notas, bibliografia, apêndice, sumário e anexos.

Gérard Genette, crítico literário francês, define “paratexto” como um “conjunto dos enunciados que contornam um texto”. Na obra intitulada *Paratextos editoriais* (2009) – originalmente em francês, publicada em 1987 –, o autor faz um estudo desses elementos que “cercam” o texto e introduzem a leitura.

Sempre na mesma obra, na introdução, Genette faz uma reflexão sobre o que podemos entender sobre paratexto e a sua relevância para a leitura:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certos números de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro (GENETTE, 2009, p. 9).

Corroborando essa definição, Muzzi (1996) pontua que

⁵ Este trabalho considera a definição de suporte de Marchuschi (2008), que o define como um *locus* físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto.

apesar do seu caráter secundário e ancilar em relação ao texto principal, o paratexto exerce um papel importante junto a instituições literária e editorial e aos pressupostos que se sustentam: é através dele que um texto se torna um livro (MUZZI, 1996, p. 58).

Como podemos observar, com base nessa perspectiva, essas “produções” – verbais ou não verbais – que cercam o texto emitem significados que introduzem a leitura e possibilitam inferências.

Compartilhando as convicções de Genette, Maingueneau (2000, p. 105) define “paratexto” como “um conjunto de fragmentos verbais que acompanham o texto propriamente dito”. A linguagem não verbal também é relevante, como no caso das ilustrações, pois proporcionam pistas de leitura, aproximam o leitor do texto, contribuindo para a construção de sentidos que é fundamental para a compreensão textual.

É necessário que as pistas de leituras funcionem como critérios de textualização, ou seja, que possibilitem ao leitor uma interpretação que produza coerência, para que ele, através dessas informações, comece a atribuir sentidos à leitura, compartilhando conhecimentos e entrando em jogo de atuação discursiva, colaborando com a legibilidade textual. Refletindo sobre o paratexto, Bastianetto (2005) ressalta que:

Os elementos paratextuais são significativos para uma boa inteligibilidade, pois eles têm relevância na constituição do significado. De fato, neles residem pistas de leitura que geram predições e expectativas. Quando essas pistas não levam ao caminho apontado e esperado, há certa dificuldade de compreensão. Neste caso específico, a dificuldade não decorre de problemas linguísticos *stricto sensu*, mas dos elementos paratextuais (BASTIANETTO, 2005, p. 55).

Retomando com mais profundidade as considerações de Genette (2009), o autor distingue dois componentes do paratexto: o peritexto e o epitexto. A distinção feita pelo autor é “puramente espacial”, tendo em vista que “peritexto” designa os elementos discursivos que circundam o texto no espaço do mesmo volume. Dessa forma, o autor o define em peritexto editorial como “toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor” (GENETTE, 2009, p. 21).

O epitexto, entretanto, designa as produções que circundam o livro e se situam no seu exterior e é definido pelo autor como “todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado” (GENETTE, 2009,

p. 303). Essas produções, relacionadas ao autor e à obra, em forma de artigos de jornais ou revistas, entrevistas concedidas pelo autor, têm o poder de chegar ao público de uma forma mais ampla.

Como esclarece Genette (2009, p. 303-304):

Em qualquer lugar fora do livro pode ser, por exemplo, em jornais ou revistas, emissões de rádio ou televisão, conferências e colóquios, qualquer intervenção pública eventualmente conservada sob a forma de gravações ou textos impressos: entrevistas ou conversas reunidas pelo autor [...].

O autor ressalta, ainda, que não há limites precisos no que tange à função paratextual do epitexto, pois, muitas vezes, o comentário, que seria sobre a obra, segue outros rumos, tornando-se um discurso biográfico, crítico ou outro.

Em relação ao peritexto, dentre os elementos que o compõem, a capa demonstra exercer um papel fundamental na recepção de uma obra. A capa, contracapa, e também a sobrecapa do livro podem ser elementos geradores, ou não, de motivação, pois edições diferentes, com capas também diferentes, podem ser determinantes para a escolha de uma ou de outra editora na hora da compra, e ainda gerar entre os leitores expectativas diferentes sobre a obra.

Jacques Aumont (2002), na sua obra *A imagem*, respondendo a questão “Por que se olha uma imagem?”, ressalta que

(...) a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Uma das primeiras respostas à nossa questão passa, pois, por outra questão: para que servem as imagens (para que queremos que elas sirvam)? É claro que, em todas as sociedades, a maioria das imagens foi produzida para certos fins (...). Mas em um primeiro momento, e para melhor nos concentrarmos na questão do espectador, examinaremos apenas uma das razões essenciais da produção de imagens: a que provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o telespectador e a realidade (AUMONT, 2002, p.78).

Aumont (2002, p. 249) demonstra, ainda, que “a imagem só tem dimensão simbólica tão importante porque é capaz de significar – sempre em relação com a linguagem verbal”. Ou seja, a imagem apresenta uma dimensão de inter-relação entre o icônico e o verbal e dialoga com os elementos verbais. O autor ressalta que “se a imagem contém sentido, este tem de ser ‘lido’ por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema de interpretação da imagem” (AUMONT, 2002, p. 250).

Tratando-se, portanto, do paratexto na obra traduzida, a imagem pode recriar aspectos da cultura da língua do texto de origem, visto que pode captar flagrantes significativos dessa cultura que ele representa e levá-los para o leitor da língua de chegada, fazendo com que ele possa refletir sobre a nova realidade a ele apresentada.

Os elementos não verbais se fazem presentes através da pintura, da fotografia e do desenho gráfico, etc. Sobre a fotografia, relevante elemento não verbal, Vanoye (1986 *apud* JÚDICE, 2005) ressalta que

(...) uma fotografia não veicula apenas uma mensagem referencial; sua preparação (enquadramento, proporções respectivas dos objetos, luminosidade, cores etc.) sua montagem (relação eventual com outras fotografias que a seguem ou precedem) carregam-se de conotações. (VANOYE, 1986 *apud* JÚDICE, 2005, p. 190).

Portanto, para um leitor estrangeiro que não tem um profundo conhecimento da cultura do país do texto de origem, a presença de uma imagem é certamente relevante para esclarecer aspectos difíceis de serem apreendidos apenas através da língua. Apesar de a língua ser instrumento de infinitas possibilidades descritivas, a ilustração, com certeza, completa e enriquece os elementos verbais.

1.4 Representações culturais na tradução

Considerando que há diversas noções do conceito de “cultura” em diferentes áreas de conhecimento e que o sentido depende do contexto em que a palavra está inserida, procuramos expor aqui conceitos de autores que aproximam e exemplificam o sentido expresso neste trabalho.

No *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001), encontramos, dentre outros conceitos de cultura, aquele que usamos como referência para este trabalho: “o substantivo cultura em uma vertente antropológica é caracterizado como: conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes etc. que distinguem um grupo social”.

Nesse sentido, é preciso citar Roberto DaMatta (1981), que esclarece:

De fato, quando um antropólogo social fala em “cultura”, ele usa a palavra como um conceito-chave para a interpretação da vida social. Porque para nós “cultura” não é simplesmente um referente que marca

uma hierarquia de “civilização”, mas a maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa⁶.

Referindo-se à sociedade brasileira, o antropólogo exemplifica quando diz que o sentido de cultura está presente tanto no carnaval quanto na procissão e nas festas cívicas, pois cada uma delas é um código capaz de permitir um julgamento e uma atuação sobre o mundo social no Brasil, uma visão que revela leituras da sociedade brasileira.

A tradutora e pesquisadora Snell-Hornby (1988), seguindo a perspectiva de DaMatta, discute sobre a definição de “cultura”, entendida, do seu ponto de vista, como tendo não um sentido restrito do desenvolvimento intelectual humano, mas um sentido antropológico para referir-se a todos os condicionantes sociais da vida humana.

Dentro dessa perspectiva, o pesquisador brasileiro Azenha Júnior retoma, por meio de Snell-Hornby, as reflexões de Gohring (1977) sobre cultura, quando ressalta que

Cultura é tudo aquilo que um indivíduo precisa conhecer, dominar e sentir, a fim de poder avaliar em que situações os indivíduos naturais de uma sociedade, no desempenho de seus diferentes papéis, se comportam conforme expectativas, ou de forma inusitada, e a fim de ele próprio poder se comportar conforme as expectativas dentro da sociedade em questão, desde que queira isto e não esteja preparado para arcar com as consequências oriundas de um compromisso adverso às expectativas... (SNELL-HORNBY, 1988, p. 40 *apud* AZENHA JÚNIOR, 1999, p. 29).

Em consonância com esses autores, entendemos, nesta pesquisa, “cultura” como as características específicas, aspectos representativos da sociedade e da realidade de um determinado povo.

Nos Estudos da Tradução, entre os anos de 1970 e 1980, começa uma mudança de olhar, pois, antes voltado para o texto de partida, cede lugar ao texto de chegada e às condições de recepção do texto traduzido. É nesse período que o conceito de “transferência cultural” ganhou relevância. E a partir daí acontece a “virada cultural”, que amplia a visão da tradução, tendo como foco também o emissor e o receptor.

Azenha Júnior (2010), ao tratar da cultura receptora como ponto central dos Estudos Tradutórios voltados para o texto de chegada, ensina:

⁶ Essa citação pertence ao artigo de Roberto DaMatta intitulado “Você tem cultura?”, 1981, disponível na página eletrônica <<http://pt.slideshare.net/LucioBorges/voc-tem-cultura-roberto-da-matta>>. Acesso em: 27 set. 2013

É preciso traçar uma estratégia de trabalho que considere, de um lado, recursos linguísticos distintos na língua e na cultura de chegada e a necessidade de adaptações que levem em conta as diferenças entre os sistemas; de outro, os propósitos editoriais que coatuam na definição das escolhas, no sentido de privilegiarem uma orientação de leitura, de revelarem um aspecto da obra (e do autor) que validadas por um estudo descritivo e contextual, deverá prevalecer no trabalho de “transferência cultural” (AZENHA JÚNIOR, 2010, p. 55).

Percebe-se, portanto, que é preciso, às vezes, adaptar certas palavras, que, traduzidas literalmente, não expressariam o significado do texto de partida.

A dificuldade de transpor, para outra língua e cultura, significados extralinguísticos da cultura da língua de origem perpassa, também, pelo conhecimento do tradutor em relação a sua Língua Materna (LM) e Língua Estrangeira (LE). Em relação a esse aspecto, o escritor Italo Calvino, que exerceu também a função de colaborador da Editora Einaudi, em suas reflexões sobre tradução, postula que:

De qualquer língua e para qualquer língua que se traduza, é necessário não somente conhecer a língua, mas saber entrar em contato com o espírito da língua, o espírito das duas línguas, saber como as línguas podem transmitir, de uma para outra, sua essência secreta (CALVINO, 2002, p. 1, tradução nossa)⁷.

Considerando que a língua, em sua dimensão de uso, é parte constituinte e reflexo da organização cultural de uma sociedade, podemos, facilmente, reconhecer no uso da língua e na interação, elementos que caracterizam a cultura (VIANA, 2003, p. 51). Em relação à obra *Capitães da areia*, esta retrata o Brasil quando descreve as perseguições ao candomblé e aos orixás, quando a miscigenação e o sincretismo religioso são representados através de seus personagens, quando comidas e bebidas típicas do Brasil e da Bahia são mencionadas e, também, quando personagens marcantes da nossa história são citados. No entanto, muitos termos específicos dessa realidade cultural não possuem um correspondente na língua para a qual são traduzidos.

No que tange a esse ponto, percebe-se que o ato de traduzir não é apenas uma substituição de termos, como pontua Aubert (1995):

Admitamos, por outro lado, que a operação tradutória propriamente dita envolve não apenas 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

⁷ Nossa tradução de: “Da qualsiasi lingua e in qualsiasi lingua si traduca, occorre non solo conoscere la lingua ma sapere entrare in contatto con lo spirito della lingua, lo spirito delle due lingue, sapere come le due lingue possono trasmettersi la loro essenza secreta.”

enquanto ato de fala, (de discurso, configurando-se, pois, simultaneamente, como individual e coletivo) (AUBERT, 1995, p. 32).

Compartilhando dessa visão que confere ao texto o caráter de “inserção social e cultural”, verificamos que a linguagem de *Capitães da areia* está, de forma mais marcada, vinculada tanto às visões de mundo de uma determinada época quanto às de uma determinada cultura.

Corrêa (1998), em relação aos elementos culturais, pontua:

São pequenos detalhes que diferenciam cada um dos povos entre si. O brasileiro é diferente na raça, na música, na culinária, na paisagem, na ecologia e em tudo mais que diga respeito às particularidades de um povo. E esta diferenciação é sentida, principalmente, através da língua, de um vocabulário próprio que carrega sentidos muito mais do que exclusivamente linguísticos, são termos muito próprios que falam de nossa história e da nossa cultura (CORRÊA, 1998, p. 58).

E quando esse vocabulário, além de representar as características gerais do Brasil, apresenta também características específicas de uma determinada região, a dificuldade que o tradutor enfrenta é ainda maior, pois ele terá que lidar – além de fatores linguísticos – com especificidades extralinguísticas, daí a necessidade recorrente, por exemplo, das notas de pé de página.

No capítulo 2 apresentamos os procedimentos metodológicos utilizados nesta pesquisa.

CAPÍTULO 2

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

2.1 Seleção das edições

Inicialmente, foi feita uma pesquisa sobre as edições brasileiras da obra amadiana, e a partir desta, selecionamos a edição brasileira de 1986 de *Capitães da areia*, da Editora Record, como *corpus* da obra original. Em seguida, fizemos uma busca sobre as edições na Itália, e optamos pela escolha da reimpressão italiana de 2010 de *Capitani della spiaggia* da Edizioni Garzanti, correspondente à primeira edição de 1988, a fim de analisar os elementos paratextuais dessa última edição italiana em relação à edição brasileira supracitada.

Através desta pesquisa, constatamos que a primeira publicação de *Capitães da areia* na Itália ocorreu em 1952, pela Edizioni di Cultura Sociale, com o nome em italiano de *I banditi del porto*. Tendo constatado que houve duas traduções diferentes em épocas distintas, optamos, também, por fazer um cotejo do paratexto das duas versões em italiano.

Ainda em relação à análise, tendo encontrado – através da pesquisa feita em julho de 2013 no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado, em Salvador –, edições anteriores da Edizioni Garzanti, consideramos relevante demonstrar as diferentes capas e a sua evolução.

Nesta seção de metodologia, é importante ainda que destaquemos nossa dificuldade em estabelecer a edição do texto em português no qual se baseou a versão traduzida, visto que a ficha catalográfica da obra em italiano de 2010 não contém a data de qual edição brasileira foi feita a tradução em italiano. Havia, com relação à obra em português, apenas o título da obra e o nome do autor, sem constar a data da publicação em português na qual se baseava a tradução em mãos.

Procurando respostas às questões acima mencionadas, foi feito contato e troca da correspondência com a editora italiana Garzanti e, também, com a Fundação Casa de Jorge Amado. Em relação à versão italiana, a edição de 2010 corresponde à primeira edição de 1988, atestado pela própria editora após nossa consulta ao declarar que “podemos dizer com certeza que o texto da edição da Nova Biblioteca Garzanti não

sofreu modificação em relação à edição de 1988. Infelizmente não podemos chegar à edição brasileira da qual foi baseada a tradução italiana⁸”.

Vale ressaltar, contudo, que entre a edição de 1988 e a de 2010, houve uma primeira edição – sempre com a Editora Garzanti – na Coleção Elefanti de 1997, uma segunda edição de 1999 e reimpressões em 2002, 2004 e 2005. Em 2007, houve uma primeira edição na Nuova Biblioteca Garzanti e, ainda, uma reimpressão em 2010. Dados, portanto, que atestam mais uma vez a boa recepção da obra amadiana na Itália.

2.2 Procedimentos e instrumentos de análise

Para alcançar os propósitos deste estudo e responder às suas perguntas, a metodologia seguida está inserida nos moldes de pesquisa qualitativa e descritiva. Entendemos como Creswell (2003) que a pesquisa qualitativa é fundamentalmente interpretativa, ou seja, o pesquisador faz uma interpretação dos dados, descrevendo-os e analisando todos os dados obtidos.

Objetivando verificar se o paratexto das versões italianas analisadas de *Capitães da areia* apresenta um bom índice de legibilidade e representa os aspectos culturais da obra amadiana, optamos pela análise dentro da perspectiva da Linguística Textual, enfatizando os estudos sobre legibilidade, privilegiando a interação do leitor com o texto, dos Estudos da Tradução – através do uso das Modalidades Tradutórias exemplificadas por Aubert (1998) – e também valemo-nos das teorias da Análise do Discurso, numa relação de complementariedade.

Assim, o estudo ora exposto

- i. analisa o paratexto da última edição italiana de *Capitani della spiaggia* da Edizioni Garzanti de 2010 em relação à edição brasileira *Capitães da areia* de 1986, da Editora Record, elegendo como objeto específico da análise os elementos paratextuais que seguem:
 - Capa; sobrecapa; contracapa
 - Orelhas
 - Folhas de rosto (anterrosto, folha de rosto, verso da folha de rosto)

⁸ Nossa tradução de: “possiamo dirle con certezza che il testo dell'edizione della Nuova Biblioteca Garzanti non è variato rispetto all'edizione del 1988. Purtroppo non siamo in grado di risalire all'edizione brasiliana dalla quale è stata tratta la traduzione italiana.”

- Notas de pé de página
- ii. faz um cotejo entre os elementos paratextuais de *I banditi del porto* – primeira edição de *Capitães da areia* na Itália, publicada em 1952 pela Edizioni di Cultura Sociale – e a última edição de *Capitani della spiaggia* publicada em 2010 pela Edizioni Garzanti, com o intuito de verificarmos nos textos de chegada em qual edição ocorreu maior legibilidade;
 - iii. investiga, em relação à legibilidade, a evolução de diferentes capas de edições italianas pesquisadas em julho de 2013 no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado;
 - iv. e apresenta o epitexto como sendo um paratexto que, apesar de não acompanhar o texto, e se encontrar fora dele, é relevante para criar uma perspectiva com a recepção da obra.

No capítulo 3, a seguir, apresentamos a descrição dos elementos paratextuais que fazem parte da nossa análise.

CAPÍTULO 3

ELEMENTOS PARATEXTUAIS DA ANÁLISE

Apresentamos neste capítulo os elementos paratextuais, descrevendo-os e demonstrando a sua relevância para a obra literária em geral e, especificamente, para a obra traduzida.

3.1 Capa, sobrecapa e contracapa

A capa impressa, em papel ou papelão, é um fato recente, do século XIX. Na era clássica, os livros apresentavam-se em encadernação de couro e sem informações prévias, salvo a indicação resumida do título e, às vezes, do nome do autor, que configurava na lombada (GENETTE, 2009, p. 27).

Ainda de acordo com o autor, a capa nem sempre é a primeira manifestação do livro que é oferecida à percepção do leitor, fazendo-se uso, muitas vezes, de uma sobrecapa, sendo assim um suporte paratextual.

A função mais evidente da sobrecapa é chamar a atenção por meios mais espetaculares do que aqueles que não se pode ou não se quer permitir numa capa: ilustração chamativa, menção de uma adaptação cinematográfica ou televisiva, ou apenas uma apresentação gráfica mais agradável ou mais individualizada que as normas de uma capa de coleção não permitem (GENETTE, 2009, p. 31).

Vieira (1992), referindo-se à relevância da capa, afirma que ela é a porta de entrada do livro traduzido, ocupando uma posição estratégica e apresentando importantes elementos verbais, como o nome do autor e o título da obra, e também os elementos não verbais, tais como as ilustrações.

Silva (2000), citando Vieira (1992), ressalta que, dentre os elementos do paratexto, a capa ocupa posição estratégica inicial, sendo o elemento de maior exponibilidade do objeto livro, apresentando um importante elemento verbal: os títulos e os subtítulos. A sua importância decorre do fato de que eles, transportados para outra língua, apresentam alterações linguísticas que se refletem na cultura receptora.

A contracapa – parte de trás do livro – traz, geralmente, informações sobre o autor e a obra. Nela, podemos encontrar também elementos não verbais, como uma foto do autor ou mesmo imagens relacionadas à capa.

Muitas vezes, depois de observar a capa do livro, o leitor busca quase que imediatamente informações no seu verso. Dessa forma, a contracapa também exerce uma importante função para a obra.

Portanto, dentre os elementos paratextuais que compõem o peritexto, a capa, a sobrecapa e a contracapa demonstram exercer um papel fundamental na recepção de uma obra. Os elementos verbais e não verbais presentes nelas contribuem para a legibilidade e podem influenciar nas expectativas do leitor em relação ao livro, podendo direcionar a leitura de forma parcial e levar o leitor a fazer determinadas inferências que podem refletir na compreensão global do texto.

3.2 Orelhas

A orelha do livro é a continuação da capa e da contracapa. Ela também acompanha a sobrecapa. A orelha dos livros geralmente contém informações sobre o autor e a obra.

Sabe-se que existem livros que não apresentam orelhas, mas quando estão presentes, elas são partes integrantes da capa, e fazem parte dos primeiros contatos do leitor para com a obra. O seu conteúdo é relevante, visto que “os elementos introdutórios que estão presentes nelas são os primeiros a serem lidos, se se deseja saber quais são os pontos fundamentais focalizados pelo autor” (SALVADOR, 1986, p. 119).

A orelha é o espaço editorial do livro; assim, é nela que o editor, de posse da palavra, busca atrair o leitor. Vieira (1992) pontua que

(...) é nesses espaços que o editor da cultura receptora, na qualidade de primeiro a tomar a palavra, se dirige ao novo público receptor, criando, desta forma, os primeiros signos interpretantes, por ordem de exponibilidade, que direcionarão a futura leitura da obra (VIEIRA, 1992, p. 162).

Na orelha, os editores e tradutores utilizaram as personagens como objeto de seu discurso. Esse discurso é, geralmente, sucinto, prioriza a exposição de fatos e a transmissão de dados sobre o autor, seu contexto de recepção e seu lugar na literatura mundial, além de discorrer sobre a obra, sua repercussão, temática, estilo, etc. (VIEIRA, 1992, p. 163).

Em uma carta-ensaio intitulada “Sul Tradurre” de 1963, Calvino faz uma crítica ao conteúdo exposto nas orelhas do livro, quando declara que as editoras têm um poder excessivo em relação ao conteúdo.

Sob essa ótica, o escritor afirma que “o editor, com a orelha, tem um poder que me parece excessivo: o de colocar toda a discussão crítica; concorda-se ou discorda-se, mas não se sai daqueles temas, daquelas ideias”⁹ (CALVINO, 2002, p. 54, tradução nossa).

Essa “discussão crítica” pode levar, ainda, a apresentar os temas e os personagens de forma tal que antecipe o seu destino e revele partes da história. Além do acima exposto por Calvino, o “poder excessivo” das editoras pode se manifestar, em alguns casos, antecipando fatos que venham, eventualmente, a desmotivar a leitura.

3.3 Falsa folha de rosto, folha de rosto e verso da folha de rosto

Essas páginas são relevantes, pois nelas estão contidas informações sobre a obra, localização espacial e temporal, data da primeira publicação e número de edições.

O anterrosto ou falsa folha de rosto é a folha anterior à folha de rosto que aparece após as folhas de guarda¹⁰. É uma folha opcional que precede a folha de rosto e contém no anverso o título e o subtítulo da publicação, centralizados na página; e no seu verso aparecem informações relativas à série a que pertence o livro (FRANÇA; VASCONCELLOS, 2013, p. 18).

Como afirma Vieira (1992),

(...) no anterrosto ou falsa folha de rosto, geralmente, encontramos apenas o título do livro. O título, portanto, sendo o único elemento numa página, ele apresenta uma grande autoridade, porém, na tradução o seu código linguístico é alterado e essa “supremacia” é dividida com a tradução (VIEIRA, 1992, p. 151).

Sobre o título, aprofundaremos no capítulo seguinte, da análise e discussão dos dados.

A folha de rosto é um importante elemento paratextual, visto que é parte obrigatória do livro e contém os elementos essenciais de identificação da publicação, tais como nome do autor, título, edição, número de volumes e notas tipográficas. É na folha de rosto que o nome do autor está, mais uma vez, presente. Já no caso de obra

⁹ “L’editore, con il ‘risvolto’ ha un potere che mi sembra eccessivo: quello d’impostare tutta la discussione critica, si concorda o si contrasta, ma non si esce da quei temi, da quelle idee.”

¹⁰ Conforme o *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*, folhas de guarda são “folhas inseridas no ‘início e no fim do livro para fixar o miolo às capas feitas de material rígido (encadernados) e não devem trazer nenhuma informação impressa”. (FRANÇA; VASCONCELLOS, 2013, p. 17).

traduzida, espera-se encontrar o nome do tradutor. Segundo Vieira (1992, p. 151), “a presença ou ausência do nome do tradutor nessa página constitui evidência do *status* do tradutor na cultura receptora e relativamente ao autor originário”.

No verso da folha de rosto aparecem os direitos autorais ou editoriais (copyright), informações sobre autorização de reprodução do livro ou parte dele, título original da obra, no caso de tradução, número e data da edição da qual se fez a tradução, data de edições anteriores ou de copyright da obra original. Também registro de informações sobre outros suportes em que a publicação possa estar disponível e a ficha catalográfica e créditos (nome e endereço da editora/editor, incluindo correio eletrônico e *home page*).

O verso da folha de rosto é, talvez, o paratexto mais significativo na tradução, pois é nele que é representada a cultura do país de origem, a localização temporal e espacial da obra, os direitos da tradução e informações contidas na ficha catalográfica. Apresenta também o título original e o título traduzido, justapondo dois títulos, sendo esse um fator relevante, pois como afirma Vieira, “contrapõe dois campos” e, dessa forma, traz informações sobre a obra original e a obra traduzida, marcando a passagem de um código linguístico a outro.

O verso da folha de rosto concretiza o entre-lugar do paratexto das traduções, situado no limiar entre a cultura originária e a cultura receptora, entre-lugar esse que permitirá também, novamente, a concretização do sentido etimológico de *traducere*, “transportar”, “transportar” (VIEIRA, 1992, p. 153).

É, sem dúvida, um paratexto importante na obra traduzida, pois é o momento em que o tradutor assume visibilidade concretamente.

Ainda nessas páginas pré-textuais podemos encontrar, dentre outros, dedicatória, agradecimentos e epígrafe¹¹.

3.4 Notas de pé de página

As notas de pé de página ou notas de rodapé são informações que estão separadas do texto, e quando aparecem costumam estar no final da página, mas, às vezes, são colocadas no final do livro.

¹¹ Dedicatória, agradecimentos e epígrafe são elementos opcionais, ficando a critério do autor a sua inclusão. Caso ocorram, devem aparecer separadamente, em páginas ímpares (FRANÇA & VASCONCELLOS, 2013, p. 20).

Como afirmam França e Vasconcellos (2013, p. 150), “as notas de rodapé destinam-se a prestar esclarecimentos ou a tecer considerações, que não devam ser incluídas no texto, para não interromper a sequência lógica da leitura”. A partir dessa definição, e transportando-a para a obra traduzida, percebemos que, no caso da tradução, as notas de pé de página visam a esclarecer sentidos que a língua alvo não consegue transmitir, sobretudo quando se trata de elementos extralinguísticos, que fazem parte de outra vivência cultural.

As notas de rodapé no texto traduzido dão visibilidade ao tradutor, visto que é naquele espaço que aparece, explícita, a voz do tradutor. Por outro lado, no conto “Notas ao pé da página”, Moacyr Scliar, seu autor, coloca o tradutor como criador do texto. No lugar do texto aparece um espaço vazio, estando todo o conteúdo do conto no pé de página. A respeito desse conto, a tradutora Arrojo (2004) comenta que

(...) embora o narrador de Scliar represente a única voz autoral do conto, ou seja, embora o que lemos seja exclusivamente o texto do tradutor, este escreve dentro dos limites do único espaço textual que em geral se destina aos tradutores: o rodapé da página (ARROJO, 2004, p. 29).

No caso de textos traduzidos, o leitor é diferente do leitor “modelo” imaginado pelo autor da obra escrita na língua de partida. Cabe então ao tradutor determinar em que parte do texto traduzido o leitor poderia se defrontar com problemas de legibilidade, por não possuir todo o conhecimento prévio necessário para a sua compreensão. Nesses casos, é necessário que o tradutor preencha as lacunas do leitor por meio de notas de pé de página. É, portanto, o espaço paratextual mais relevante no que diz respeito ao tradutor.

Antes de passarmos às análises, é importante ressaltar que, privilegiando os elementos paratextuais na obra traduzida, não estamos contestando a relevância das análises do texto traduzido. A análise do paratexto é um ponto de partida, que busca demonstrar que os elementos paratextuais exercem um papel facilitador para o leitor na medida em que eles apresentam e contextualizam a obra na cultura receptora.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE E DISCUSSÃO DE DADOS

Conforme apresentado no Capítulo 3, descrevemos cada elemento paratextual que compõe a nossa análise. Procuramos demonstrar a relevância e função desses elementos para a composição da obra em geral e da obra traduzida. Como Vieira (1992), acreditamos que os elementos paratextuais na obra traduzida são “a porta de entrada da obra e da cultura que ela representa”.

4.1 Cotejo entre *Capitães da areia* e *Capitani della spiaggia*

4.1.1 Capa, sobrecapa e contracapa

A capa de *Capitães da areia*, doravante CA, apresenta, além dos elementos verbais, tais como título e nome do autor, elementos não verbais, como a ilustração. Nela, quatro meninos e uma menina representam os personagens principais do livro. Podemos perceber – através da imagem – a miscigenação, marca importante da etnia brasileira e da mistura de raças.

Em *Capitani della spiaggia*, doravante CS, temos uma sobrecapa. Nela, são apresentados os elementos verbais e não verbais, visto que a capa não apresenta nenhum desses elementos. Na sobrecapa de *Capitani della Spiaggia* aparecem o nome do autor, o título em italiano, um acréscimo abaixo do título, a especificação do gênero literário e uma ilustração.

Na Figura 1, a seguir, apresentamos a capa de *Capitães da areia* e na figura 2, a capa de *Capitani della spiaggia*.

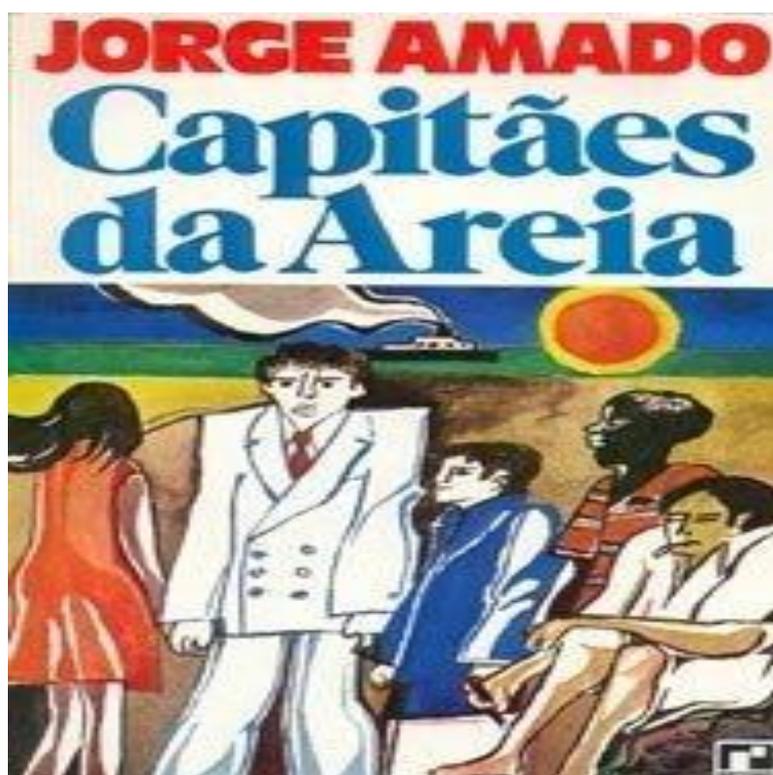


Figura 1 – Capa de *Capitães da areia* (CA)
Fonte: Editora Record, 1986.

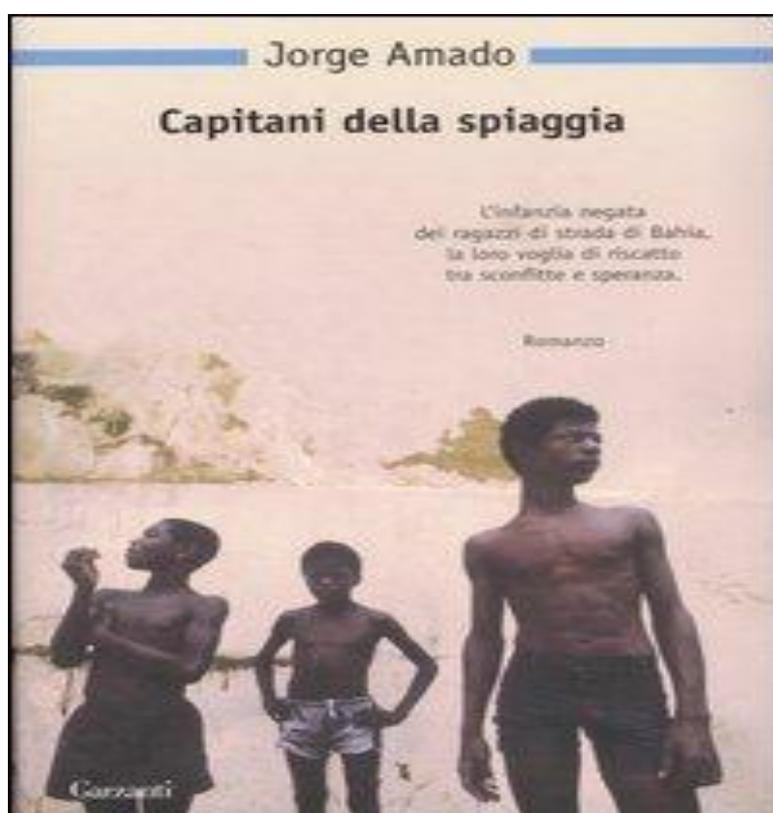


Figura 2 – Capa (sobrecapa) de *Capitani della spiaggia* (CS)
Fonte: Edizioni Garzanti, 2010.

No que tange ao título da obra, na tradução, percebe-se o uso da estratégia discursiva mais básica, isto é, a seleção lexical, a escolha do vocabulário (FARIA, 2009). O vocábulo “areia” foi traduzido para o italiano com um termo que, em português, significa “praia”. O mesmo tratamento dado à tradução do título não aconteceu com as traduções de *Capitães da areia* em outras línguas¹², que, mesmo alterando o código linguístico, mantiveram o vocábulo “areia” no título. Essa alteração semântica em *Capitani dela Spiaggia* contribuiu para a legibilidade, visto que o termo “praia” remete, de imediato, à localização espacial dos personagens principais, que vivem em uma cidade do litoral baiano e têm como “lar”, de fato, a praia.

Assim, é possível inferir novas informações que possibilitam ao leitor italiano perceber a relevância desse termo para a compreensão da obra.

Ainda em relação aos elementos verbais, a capa apresenta um acréscimo que dá suporte ao título, contextualizando a obra da forma como segue: “A infância negada aos meninos de rua da Bahia, seu desejo de resgate entre derrotas e esperanças”¹³. Assim como a palavra “romance” marca o gênero literário da obra traduzida. Essa apresentação da obra, que é um paratexto editorial, pode motivar um possível leitor a comprar o livro, constituindo-se, ainda, em mais uma pista de leitura. A presença desse acréscimo contribui também para uma maior inserção do leitor italiano no contexto sociocultural em que se desenvolve a história, uma vez que fornece ao leitor novas informações que colaboram com a compreensão do título.

Em relação à linguagem não verbal, é possível observar que a ilustração de *Capitães da areia* contribui para uma maior legibilidade, situando o leitor no espaço físico (cidade litorânea) onde se passa a trama, dando ao vocábulo “areia” uma conotação mais específica. Os personagens, mesmo não apresentando todas as suas características físicas na sua totalidade – Pedro Bala é descrito pelo autor como um menino de cabelos loiros¹⁴ –, pela ilustração é possível perceber o Brasil da mistura de raças e cores. Outro ponto relevante é poder inferir que entre elas existe um chefe, “um

¹² Em inglês *Captains of the Sands*, em francês *Capitaines des sables* e em espanhol *Capitanes de la arena*, dentre outras línguas (Ver ANEXO)

¹³ Nossa tradução de: “L’infanzia negata dei ragazzi di strada di Bahia, la loro voglia di riscatto tra sconfitte e speranza.”

¹⁴ “Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era uma agilidade espantosa (...)” (*Capitães da areia*, 1986, p. 27). “– mirou Pedro Bala. – Por que tu não vai, branco? Omolu não é só santo de negro. É santo dos pobres todos” (*Capitães da Areia*, 1986, p. 78). Trechos extraídos do livro *Capitães da areia* de Jorge Amado, 1986, 64ª edição.

capitão”, e ainda, a presença marcante, no grupo dos meninos, de uma figura feminina, representada pela menina Dora.

Já na versão italiana, aparecem três meninos negros, havendo, portanto, uma importante perda informativa, visto que, como nós sabemos, a miscigenação é uma característica marcante do povo brasileiro, como também tema representativo nas obras amadianas e, em particular, em *Capitães da areia*, em que os personagens principais são descritos como negros, brancos, mulatos, de cabelos loiros. Portanto, a imagem real não corresponde à imagem discursiva.

Apesar disso, um ponto positivo dessa mesma capa é que a presença da ilustração contendo três meninos, o que colabora para a compreensão do título. De fato, através da foto pode-se inferir que os “capitani” são crianças e adolescentes. Contudo, nessa mesma ilustração, a falta da figura feminina – presente na capa da edição brasileira – acarreta uma perda de significado, visto que é uma personagem significativa e marcante na história.

Acreditamos, assim como Amount (2002), que a imagem diga algo que simbolize ou represente a realidade e que seja uma espécie de mediadora entre essa realidade e, no caso em questão, o leitor.

No que tange às contracapas, em *Capitães da areia* uma foto do autor ocupa toda a extensão do livro, reforçando, como dito anteriormente, o papel da fotografia. Já a contracapa italiana não acrescenta nenhum elemento novo, pois ela é uma continuação da sobrecapa, um reflexo da mesma.

Ressaltamos, ainda, em relação aos elementos não verbais, que há ilustrações no decorrer dos capítulos da obra original que não serão objetos de nossa análise, uma vez que as mesmas não aparecem nas versões italianas analisadas, objeto desta pesquisa.

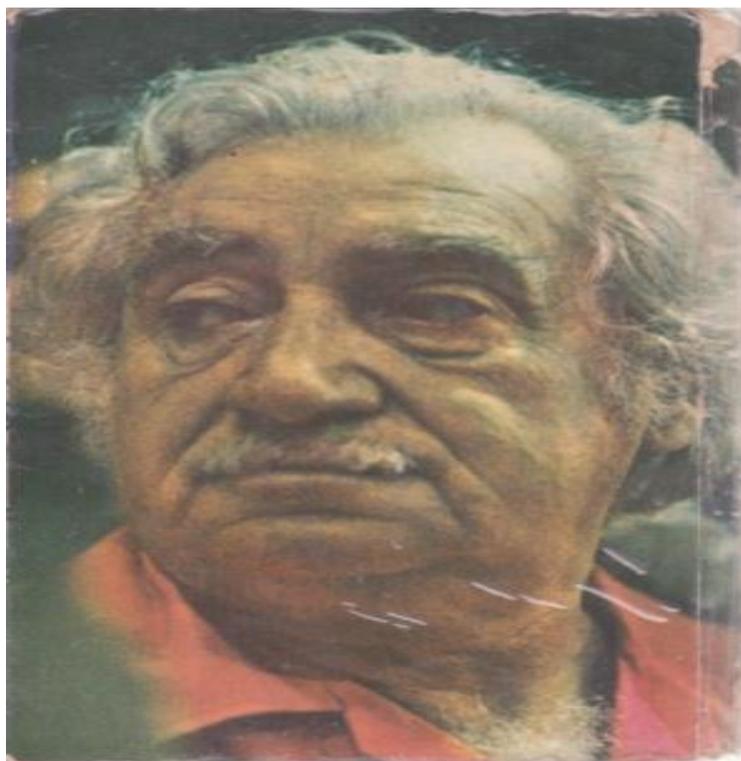


Figura 3 – Contracapa de *Capitães da areia*
Fonte: Editora Record, 1986.

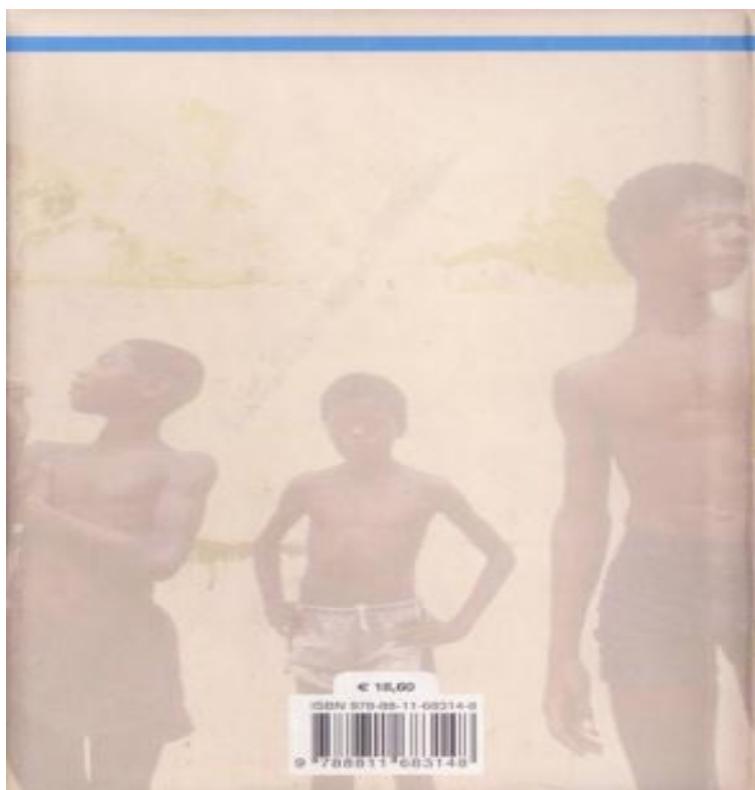


Figura 4 – Contracapa de *Capitani della spiaggia*
Fonte: Edizioni Garzanti, 2010.

4.1.2 Orelhas

A partir da leitura da orelha que acompanha a capa de *Capitães da areia*, foi possível constatar que a editora brasileira apresentou, dentro da perspectiva da Linguística do Texto e do Discurso, estratégias discursivas com uma abordagem retórica, visto que argumentos retóricos, através do *ethos*¹⁵ e do *pathos*¹⁶, foram explorados.

Na orelha do livro que acompanha a capa de *Capitães da areia*, publicado em 1986 pela Editora Record, podemos encontrar informações importantes sobre o livro, levando o leitor à compreensão da importância histórico-social da obra, contextualizando a sua trajetória. O texto, dividido em cinco parágrafos, ocupa toda a extensão da orelha do livro que acompanha a capa principal.

A editora, de posse da palavra, apresenta e representa a obra de Jorge Amado, dando credibilidade a ela. Transmite ao público-leitor uma imagem positiva, confiável, apresentando uma obra forte, que vem se solidificando ao longo do tempo, chamando a atenção sobre a sua apreciação pelos leitores, não somente no Brasil, mas também na esfera internacional. Enaltece, ainda, outra característica do livro, a sua funcionalidade em outros segmentos artísticos, tornando-se alvo de interesse e transformando-se em adaptações para o rádio, teatro e cinema. A editora, no papel de representante da obra e do autor, usa estratégias argumentativas a fim de ganhar a confiança e admiração do leitor com a obra e despertar o interesse pela leitura. Por fim, aponta alguns nomes que contribuíram para a construção da nova capa, citando, entre eles, o nome de Zélia Amado.

Ainda em relação a *Capitães da areia*, a orelha que acompanha a contracapa apresenta as obras de Jorge Amado, em ordem de publicação.

¹⁵ *Ethos* “é a imagem que o sujeito locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre o seu alocutário” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 220). Porém, na orelha de *Capitães da areia*, observamos também a possibilidade da construção da imagem do locutor, por meio da voz de outrem, neste caso, através da voz editorial.

¹⁶ A noção de *Pathos*, em *Análise do Discurso*, “é, às vezes, utilizada para assinalar as discursivizações que funcionam sobre efeitos emocionais com fins estratégicos” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 372).

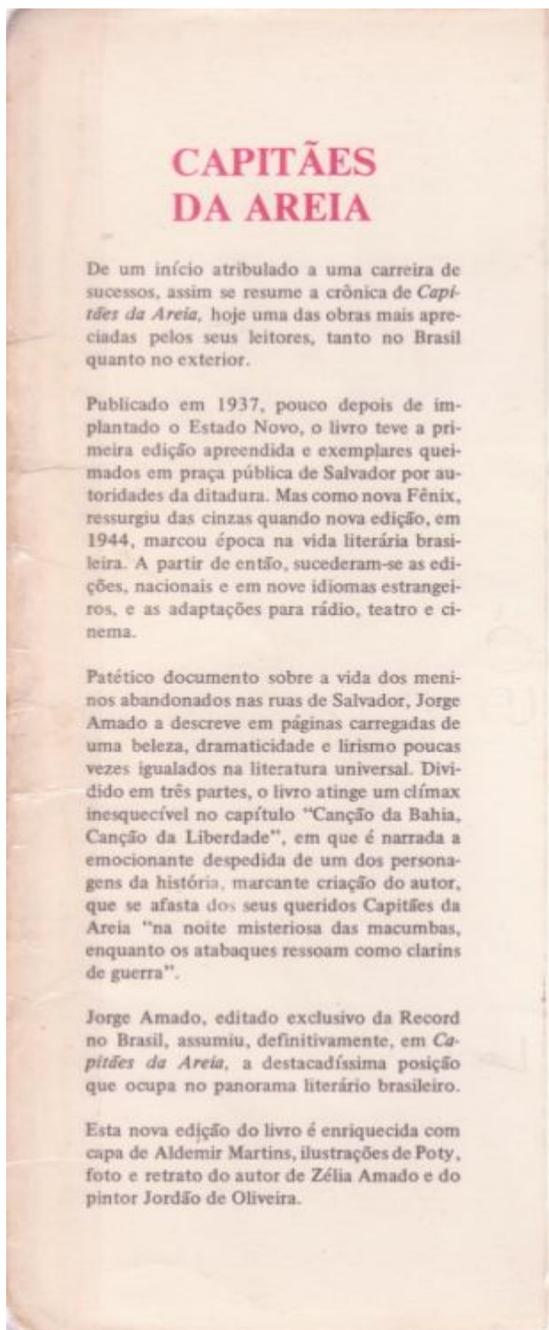


Figura 5 - 1ª orelha de CA
Fonte: Editora Record, 1986.

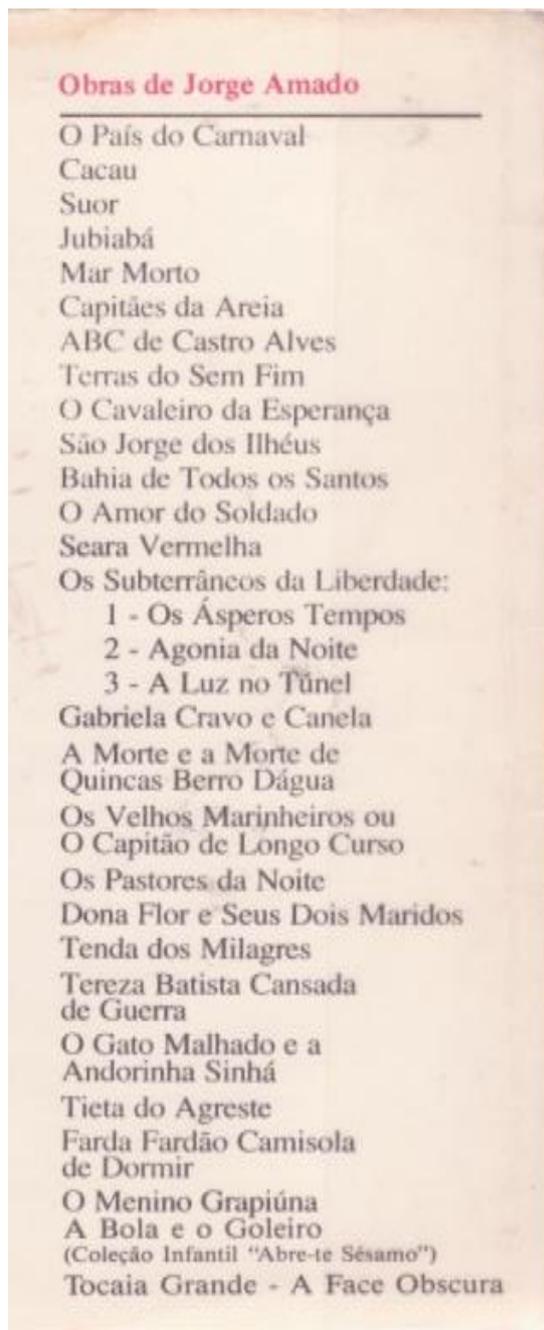


Figura 6 - 2ª orelha de CA
Fonte: Editora Record, 1986.

Em relação à versão italiana, a editora revela o destino que terão os personagens principais, relatando passagens importantes do livro e da vida dos meninos de rua, antecipando, assim, partes importantes da história. Nesse caso, retomamos o que disse Calvino (2002) em relação ao poder excessivo das editoras. Já a orelha que se estende à contracapa, apresenta as 14 obras que fazem parte do catálogo de obras do escritor baiano publicadas pela editora italiana.

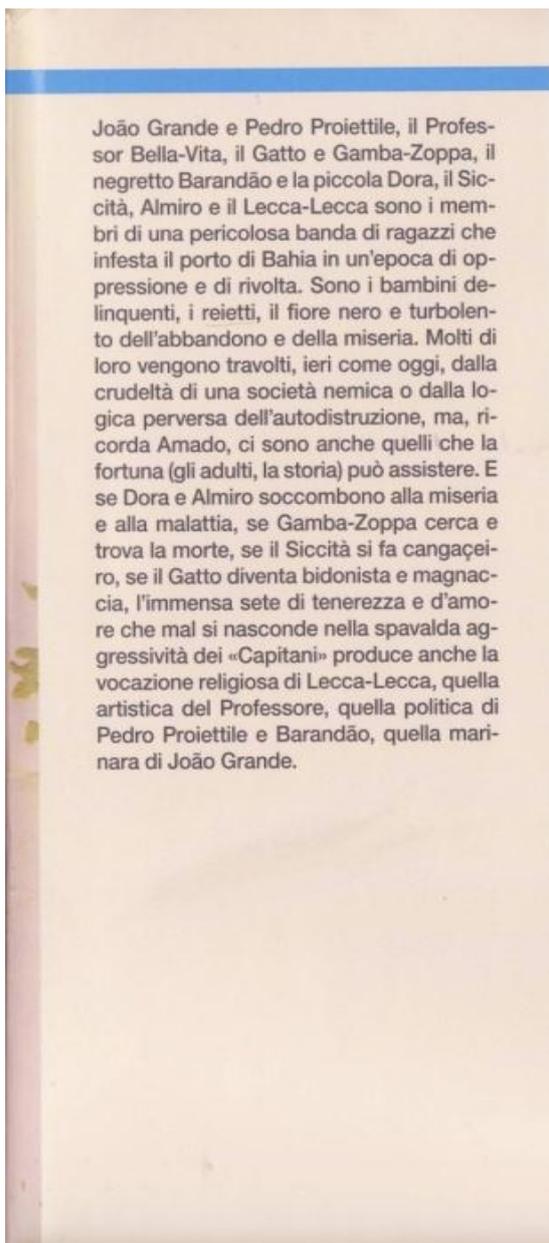


Figura 7 - 1ª Orelha de CS
Fonte: Edizioni Garzanti, 2010.

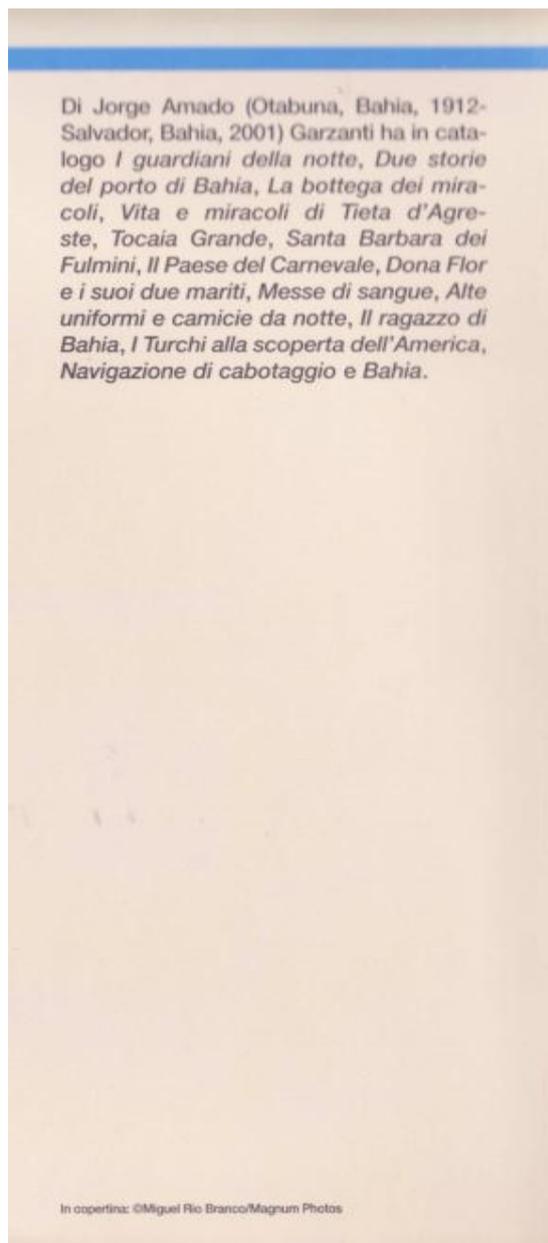


Figura 8 - 2ª orelha de CS
Fonte: Edizioni Garzanti, 2010.

4.1.3 Falsa folha de rosto, folha de rosto e verso da folha de rosto

Neste ponto de nossa análise, gostaríamos de salientar que em relação ao anterrosto, à folha de rosto e ao verso da folha de rosto, procuramos focalizar os elementos paratextuais que apresentam dados relevantes para nossa análise.

A falsa folha de rosto ou anterrosto de *Capitães da areia* apresenta apenas uma ilustração, a imagem de Exú¹⁷, significativo para o autor Jorge Amado e para estudiosos de religiões de origem africana que acreditam que ele é o protetor de todos os orixás. Entretanto, para muitos leitores brasileiros esse símbolo não é conhecido, e, nesse caso, não remete a nenhum significado específico.



Figura 9 – Falsa folha de rosto de *Capitães da areia*
Fonte: Editora Record, 1986

No verso da falsa folha de rosto de *Capitães da areia* está a ficha catalográfica, que normalmente aparece no verso da folha de rosto. Contém, também, a edição e informações sobre a tradução da obra em outras línguas. Existe, ainda, outra falsa folha de rosto onde consta apenas o nome da obra e, no verso, a foto do autor.

A folha de rosto contém o nome do autor, o título, o gênero, a editora e uma ilustração. No verso da folha de rosto, o nome do capista, o autor da ilustração, da foto, os direitos editoriais e da edição. Posteriormente, aparecem, na folha que antecede o texto, as dedicatórias.

¹⁷ Exu é “o elemento de ligação entre os seres humanos e os Orixás, por isso é o primeiro a ser invocado nas cerimônias do culto”. Definição extraída do livro *Seu guia no candomblé*, de Airton Barbosa Gondim, 2003, p. 137. A imagem de Exu aparece na Casa Fundação Jorge Amado e na entrada da casa do escritor, em Salvador.

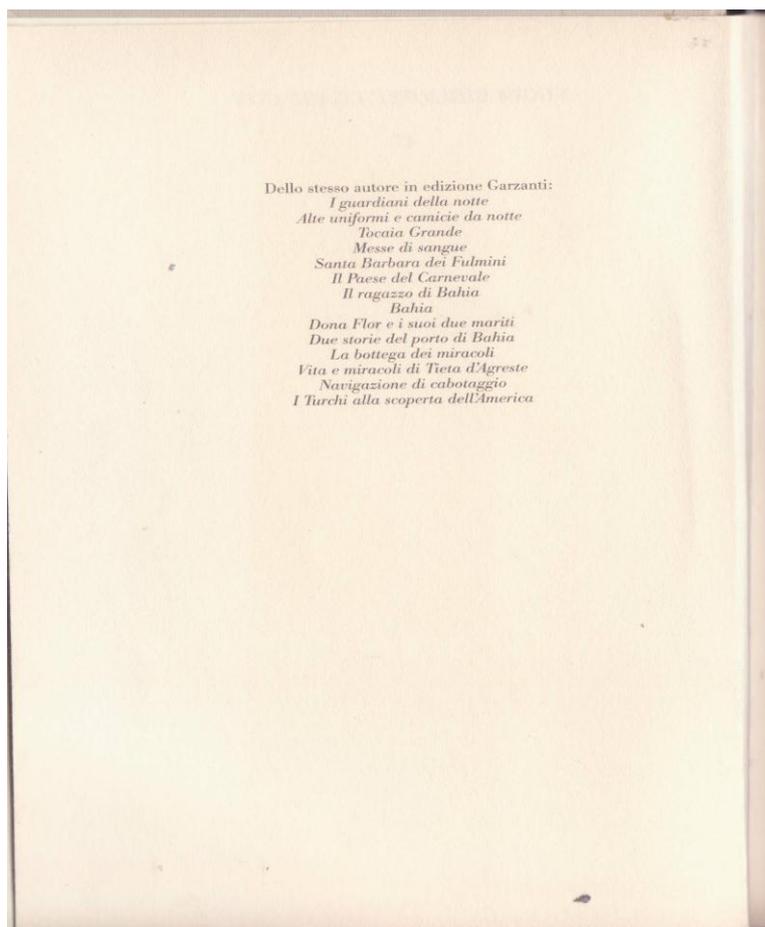


Figura 11 – Verso da falsa folha de rosto de CS
Fonte: Edizioni Garzanti, 2010

A folha de rosto de *Capitani della Spiaggia* contém – além do nome do autor, do título da obra, da editora e do logotipo – o nome da tradutora Elena Grechi. A presença do nome da tradutora nessa página é relevante, visto que nessa página deve aparecer, novamente, o nome do autor. A presença, após o nome do autor, do nome do tradutor reafirma a sua relevância para a obra traduzida.



Figura 12 – Folha de rosto de *Capitani della spiaggia*
Fonte: Edizioni Garzanti, 2010

No verso da folha de rosto estão contidas informações sobre as edições italianas, desde a primeira publicação, as reimpressões e as novas edições em coleções da Editora Garzanti. Aparecem o nome da tradutora e o título da obra em português, bem como a ficha catalográfica e os direitos editoriais. Porém, podemos constatar que não há, nessa página, a data e o nome da edição brasileira à qual corresponde a tradução em italiano. A falta dessa informação, que deveria estar presente no verso da folha de rosto, incide de forma negativa na legibilidade – quando o leitor for um pesquisador e precise ter acesso ao original – já que não é possível, somente com as informações contidas no livro, recuperar a edição brasileira, fonte da tradução.

Prima edizione: 1988
Prima edizione negli Elefanti: settembre 1997
Seconda edizione: marzo 1999
Terza ristampa: luglio 2004
Quarta ristampa: ottobre 2005
Prima edizione nella Nuova Biblioteca Garzanti: giugno 2007
Prima ristampa: maggio 2010

Visita www.InfiniteStorie.it
Il grande portale del romanzo

Traduzione dal portoghese di
Elena Grechi

Titolo originale dell'opera:
Capitães da Areia

© 2008, Capiúna Produções Artísticas Ltda
All rights reserved

ISBN 978-88-11-68314-8

© Garzanti Editore s.p.a., 1988, 1997
© 1999, 2001, 2007, Garzanti Libri s.p.a., Milano
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

Printed in Italy

www.garzantilibri.it

Figura 13 – Verso da folha de rosto de *Capitani della spiaggia*
Fonte: Edizioni Garzanti, 2010

A obra *Capitani della spiaggia* apresenta – como último elemento paratextual anterior ao texto – as dedicatórias e os agradecimentos.

4.1.4 Notas de pé de página

No Quadro 1, a seguir, explicitamos o número de páginas do texto de chegada e do texto de partida e o número de ocorrência de notas de pé de página no texto de partida.

Quadro 1: Número de páginas em CA e CS e ocorrência de notas de pé de página

	Número total de páginas	Número de notas de pé de página
<i>Capitães da areia</i>	231	–
<i>Capitani della spiaggia</i>	268	26

Valemo-nos dos critérios linguísticos para a análise de discursos e seus constituintes (textos, frases, palavras e outros) dentro do plano do enunciado e da enunciação,¹⁸ optamos por dividir, em um primeiro momento, em temas gerais, por exemplo, comida, religião, esporte, música, dentre outros os 26 termos explicitados na tradução através das notas de pé de página, para, posteriormente, fazermos as análises. Acreditamos que essa divisão propicia visualizar a recorrência dos temas em que eles apareceram e que poderiam causar estranhamento ao leitor estrangeiro por fazer parte de aspectos extralinguísticos.

A partir da seleção por temas, buscamos classificá-los em categorias mais definidas, já que constatamos que os termos presentes nas notas de pé de página remetem a aspectos da cultura brasileira, e, mais especificamente, da cultura baiana. Para isso, adotamos as definições de Aubert (1981) citado por Corrêa (2003) que categorizou os temas naquilo que ele classificou como “domínios culturais”.

A respeito dos domínios culturais, Aubert menciona que

(...) as realidades ecológicas, materiais, sociais e ideológicas variam de país para país, de povo para povo, de região para região, e os elementos específicos destas realidades necessariamente encontram expressão na língua de uma comunidade em questão. Inversamente,

¹⁸ Nota de aula da disciplina “Análise de discurso sobre trabalhadores”, ministrada pelo prof. doutor Antônio Augusto Moreira de Faria, no PosLin/FALE/UFMG, em 10 out. 2010.

não terão expressão na língua de uma comunidade em que os referidos elementos não têm existência reconhecida (AUBERT, 1981, p. 2).

De acordo com o autor, um termo pode ser classificado como pertencente a mais de um domínio. Apresentamos, no Quadro 2, a seguir, as 26 notas de pé de página que estão presentes em *Capitani della spiaggia*, com o número correspondente à ordem em que elas apareceram no texto traduzido, divididas por domínios culturais exemplificados por Corrêa (2003).

Quadro 2: Distribuição dos domínios culturais

Domínio da cultura ideológica	Domínio da cultura material	Domínio da cultura social	Domínio ecológico
Yà (5)*	Terreiro (4)	Capoeirista (1)	Urubù (20)
Nostro Signor del Bonfim (7)	Caninha (6)	Capoeira (2)	
Xangô (11)	Caatinga (9)	Madre-di-santo (3)	
Yemanjá (12)	Aluá (15)	Sertanejo (8)	
Omolu (14)	Atabaques (18)	Lampião (10)	
Ogã (16)	Mungunzá (23)	Cangaço (13)	
Ogum (17)	Pamonha (24)	Zumbi dos Palmares (21)	
Cabono (19)	Canjica (25)	Lucas de Feira e Besouro (22)	
	Rapadura (26)		

Legenda: * Nota de pé de página 5 e assim sucessivamente.

Feita essa divisão, partimos para a análise das notas de pé de página, e, para tanto, adotamos o modelo das modalidades tradutórias propostas por Aubert (1998), que são os recursos utilizados pelo tradutor para aproximar o leitor do texto. O teórico propõe as seguintes modalidades de tradução: omissão, transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, explicitação/implicação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica, erro, correção e acréscimo. Nesta pesquisa, procuramos verificar se o uso dessas modalidades adotadas pela tradutora em *Capitani della spiaggia* contribuiu para uma maior legibilidade.

A seguir, apresentaremos os trechos extraídos dos textos de partida e de chegada, divididos por seus domínios culturais, e logo após, a nota explicativa como aparece na nota de pé de página de *Capitani della spiaggia*.

DOMÍNIO DA CULTURA IDEOLÓGICA

[CA] [...] porque Don’Aninha sabe de tudo que Yá lhe diz através de um búzio nas noites de temporal (p. 30).

[CS] [...] perché Don’Aninha sapeva tutto, che Yà glielo confidava attraverso una conchiglia, nelle notti di temporale (p. 35).

Nota de pé de página 5:

“Yà (o Iya Massé): divinità della vita vegetale.”

Por se tratar de um termo específico, que remete à religião de origem africana, a explicitação – “em que informações implícitas contidas no texto fonte se tornam explícitas no texto meta (por exemplo, por meio de apostro explicativo, paráfrase, nota de rodapé, etc.)” (AUBERT, 1998, p. 107) – confere maior legibilidade ao texto.

[CA] – Tá com outra, não é? Mas meu Senhor do Bonfim há de fazer com que os dois fique entrevado. Senhor do Bonfim é meu santo (p. 41).

[CS] “S’è messo con un’altra, eh? Ma il **Signore del Bonfim** ha da fare in modo che gli vada tutto di traverso, a tutt’e due. Il Signore del Bonfim è il mio santo” (p. 48).

Nota de pé de página 7:

“Nostro Signore del Bonfim: divinità della creazione, sintetizzata in Oxolufâ (pron. Osholufan) – vecchio curvo che danza appoggiandosi a un bastone di metallo bianco sormontato da un uccello, il paxorô – e con la forma parallela di Oxaguiã, giovane guerriero vestito di bianco, che danza impugnando spada e scudo. È il protettore dei campi, colui che evita le epidemie e aiuta i naviganti.”

Essa nota de pé de página explicita a inter-relação das culturas brasileira e africana, quando se refere ao *Senhor do Bonfim* como “divindade” sincretizada como *Oxolufâ*, ressaltando, assim, o sincretismo religioso, traço expressivo da cultura baiana. Há, porém, em relação à pronúncia, uma não correspondência fonética, pois na língua italiana, o correspondente do som “xô” seria “scio”, portanto, se escreveria “osciolufam”.

[CA] Para seus olhos era um ser extraordinário, algo como Deus, para quem rezava Pirulito, algo como Xangô, que era o santo de João Grande e do Querido-de-Deus (p. 59).

[CS] “[...] ai sui occhi lui era un essere straordinario, qualcosa come il Dio cui indirizzava le sue preghiere Lecca-Lecca, o come **Xangô** che era il santo di João Grande e del Benedetto-da-Dio” (p. 69).

Nota de pé de página 11:

“Xangô: divinità del tuono e del fulmine, simboleggiata da una pietra scura e dall’oxê (doppia scure) che impugna nei riti del candomblé. Danza con piglio guerriero, essendo stato un re Yoruba.”

Essa nota torna o texto mais legível, pois explicita e descreve o termo de origem africana, demonstrando, nesse trecho, o sincretismo religioso presente na cultura brasileira, e, especialmente, na cultura baiana.

[CA] Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez Yemanjá tivesse vindo também ouvir a música) [...] (p. 61).

[CS] “Allora il chiarore della luna si stese sopra tutti, le stelle brillarono più intensamente nel cielo, il mare si placò in una vasta calma (forse anche **Yemanjà** era venuta ad ascoltare la musica) [...]” (p. 71).

Nota de pé de página 12:

“Yemanjà: è la madre di tutti gli orixà, divinità marina che comanda al mare, ai venti, alla bonaccia. Patrona della pesca, è oggetto di un culto speciale a Bahia, terra dei pescatori.”

A nota 12 apresenta a definição de Yemanjá através da explicitação, porém, na própria nota explicativa em italiano, é utilizado o termo “orixá” sem ter sido definido, ainda. Por outro lado, essa nota traz um elemento a mais – no que tange aos aspectos culturais – para o leitor italiano, pois a tradutora, além de explicar quem é Yemanjá, diz ainda que na Bahia, terra de pescadores, se faz um culto especial a ela. Dessa forma, foi acrescentada também uma nota cultural, sobre o valor de Yemanjá na Bahia.

[CA] Tu não vai hoje ao Gantois? Vai ser uma batida daquelas. Um fandango de primeira. É a festa de Omolu (p. 77).

[CS] “Ci vai oggi al Gantóis? Ci sarà una batida da leccarsi i baffi. Un fandango di prima qualità. È la festa di **Omolu**” (p. 90).

Nota de pé de página 14:

“Omolu: divinità delle malattie, sincretizzata con San Lazzaro. Porta un costume di listelle di paglia simile a quello di uno stregone africano. Danza simulando il tremito della febbre e gli spasimi del dolore.”

Nessa nota, temos, uma vez mais, a explicitação do vocábulo africano, que atribui ao termo “omolu” o seu correspondente na religião católica, reforçando o sincretismo religioso, característica marcante da Bahia e tão bem relatado nas obras amadianas.

[CA] Pedro Bala, Boa-Vida e o Querido-de-Deus andaram para o candomblé do Gantois (o Querido era ogã) [...]. (p. 78)

[CS] “Pedro Proiettile, Bella-Vita e il Benedetto-da-Dio andarono al candomblé del Gantóis (il Benedetto era un **ogã** [...])” (p. 91).

Nota de pé de página 16:

“Ogã: socio civile del candomblé con obbighi religiosi. Alcuni ogãs, come il Pegigã incaricato dell’uccisione degli animali sacrificali, e l’ogã-alabê incaricato degli atabaques, hanno un grado più elevato nella gerarchia del terreiro.”

A explicitação na nota de pé de página contribui para a compreensão textual, permitindo que o leitor italiano tenha conhecimento da função relevante que o personagem exerce no candomblé.

[CA] – Ogum está zangado... – explicou a mãe de santo Don’Aninha (p. 86).

[CS] “**Ogun** è offeso...”, aveva spiegato la madre-di-santo Don’Aninha” (p. 99).

Nota de pé de página 17:

“Ogun: divinità del ferro, protettore di fabbri, guerrieri e agricoltori, sincretizzato con Sant’Antonio. Danza impugnando una spada, eseguendo una mimica guerresca.”

Nessa nota, a tradutora optou, novamente por meio da explicitação, em levar ao leitor a questão do sincretismo religioso quando afirma que Ogum é sincretizado por Santo Antônio, na religião católica.

[CA] Nas macumbas em honra de Omolu, o povo negro, castigado com a bexiga, cantava:

“Cabono,
aziela engoma!
Quero vê couro zoá!
Omolu vai pro sertão
Bexiga vai espalhá”
(p. 138).

[CS] “Nei riti di macumba in onore di Omolu, il povero negro flagellato dal vaiolo cantava”:

“**Cabono**,
aziela engoma!
Quero vê couro zoá!
Omolu vai pro sertão
Bexiga vai espalhá”
(p. 163-164).

Nota de pé de página 19:

“Cabono / Aziela engoma! (saluto in lingua nagô) / Voglio vedere la frusta sibilare / Omolu va nel sertão / Il vaiolo porterà.”

No texto traduzido, a tradutora optou pela modalidade do empréstimo. A modalidade do empréstimo é definida por Aubert (1998, p. 106) como “um segmento textual do Texto Fonte reproduzido no Texto Meta com ou sem marcadores específicos de empréstimo (aspas, itálico, negrito, etc.)”. Dessa forma, foi reproduzido, sem nenhuma adaptação ou alteração, o canto presente no texto de partida. Já na nota de pé

de página, a tradutora retoma a parte transcrita da língua africana explicitando seu significado e traduzindo o texto em português para o italiano.

DOMÍNIO DA CULTURA MATERIAL

[CA] Talvez só o soubesse Don’Aninha, a mãe do terreiro da Cruz de Opô Afonjá. (p. 30)
--

[CS] “Forse l’única a saperlo era Don’Aninha, la madre-di-santo del terreiro ” (p. 35).
--

Nota de pé de página 4:

“Terreiro: luogo ove si svolgono i riti di candomblé.”

A palavra “terreiro” apareceu no texto traduzido na forma de empréstimo e é explicitada na nota de pé de página. A explicitação, para o leitor estrangeiro, atribuiu maior legibilidade ao termo, que num sentido amplo seria definido simplesmente como um “espaço de terra largo e plano”. A obra amadiana, contudo, apresenta o sentido que remete a aspectos da cultura africana, como podemos constatar no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 2706), que, dentre outras definições, apresenta “terreiro” como “Local em que se celebram os cultos afro-brasileiros (macumbas, candomblés, etc.), ainda que o chão não seja de terra descoberta”.

Dessa forma, consideramos a explicitação apropriada, pois torna o texto mais legível na medida em que contextualiza o seu significado, possibilitando, assim, uma interpretação coerente com o contexto.

[CA] _ Quer tomar um trago? É caninha da boa (p. 41).

[CS] “Lo vuoi un goccio? É caninha di quella buona” (p. 47).

Nota de pé de página 6:

“Caninha: alcool ottenuto dalla distillazione dei residui di canna dopo l’estrazione dello zucchero.”

Essa nota de pé de página explicita o empréstimo “caninha”. Porém, o termo “caninha” é mais uma forma de denominar a “bebida alcoólica” extraída da cana-de-

açúcar e não é álcool, como afirma a nota. Portanto, nesse caso, a nota de pé de página poderia ter sido mais esclarecedora para o leitor.

[CA] Volta Seca entrou no trapiche quando a madrugada já ia alta. O cabelo de mulato sertanejo estava revolto. Calçava alpargatas como quando viera da caatinga (p. 44).

[CS] “Il Siccità entrò nel vecchio deposito che l’alba già cedeva al mattino. I capelli del mulatto sertanejo erano scompigliati. Portava le ciocie come quando era arrivato dalla **caatinga**” (p. 51).

Nota de pé de página 9:

“Caatinga: boscaglia arida e spinosa del sertão nordestino.”

A nota acima, além de esclarecer o empréstimo, acrescenta uma informação relevante para o leitor italiano que não conhece a geografia e o clima brasileiros. Ele não poderia inferir que “caatinga” corresponde a um tipo de vegetação de regiões mais secas, sobretudo do interior do Nordeste brasileiro. Com essa informação, o leitor toma conhecimento que um dos capitães, o “Siccità” – que em italiano significa “seca” –, vem de uma região que há aridez e pode inferir as consequências disso no âmbito social e econômico da região, estabelecendo até um paralelo com o sul da Itália. Além disso, é justificado o nome do personagem, que remete a sua origem e ao destino que lhe é reservado pelo autor no desfecho do romance.

[CA] _ Muita boia? E aluá? (p. 78).

[CS] “Ci s’abuffa? C’è anche l’**aluà**?” (p. 90).

Nota de pé de página 15:

“Aluà: bevanda rituale del candomblé, ottenuta per fermentazione della buccia dell’ananas.”

Termo específico que, mesmo para o leitor brasileiro, pode não ser compreendido, visto que é marcado diatopicamente em alguns estados nordestinos. Temos, nesse caso, um exemplo claro da relevância dos elementos paratextuais e de como o texto traduzido pode, eventualmente, ser mais legível que o texto da língua de partida. De fato, nem todo brasileiro sabe que “aluá” se refere à bebida fermentada com

a casca de abacaxi, apesar de esse termo constar no(s) dicionário(s) da língua portuguesa do Brasil. Portanto, a explicitação na nota de pé de página, definindo-o como “bebida feita com a casca de abacaxi”, pode tornar o texto da língua de chegada mais legível que aquela da língua de partida.

[CA] Os candomblés batiam em desagravo a Ogum e talvez num deles ou em muitos deles Omolu anunciasse a vingança do povo pobre (p. 87).

[CS] “I candomblé battevano i loro **atabaques** a soddisfazione di Ogun e forse in uno o più di essi Omolu annunciava la vendetta del popolo povero” (p. 100).

Nota de pé de página 18:

“Atabaques: tamburi rituali con cui nei terreiros si effettua la chiamata degli spiriti della terra e delle acque, gli ‘orixás’. Tali tamburi, dalla denominazione onomatopeica di ‘rum’, ‘rumpi’ e ‘lê’ sono di diverse dimensioni, producono suoni diversi, e vengono usati anche nelle sfilate carnevalesche.”

O termo “atabaques” não aparece no texto original amadiano, estando implícito para o leitor brasileiro, enquanto que no texto traduzido ele é inserido, configurando a modalidade tradutória do acréscimo e, ainda, explicitado no rodapé da página. O acréscimo – necessário no texto traduzido, visto que a sintaxe do italiano não permite essa construção sem o objeto direto – facilita a compreensão textual e ainda, a explicitação de que “atabaques”, “instrumentos utilizados nas cerimônias religiosas nos candomblés e também nos desfiles de carnaval”, faz com que o leitor possa percebê-lo como parte da cultura brasileira.

[CA] Nas estações vendem doces de milho, mingau, mungunzá, pamonha e canjica. (p. 210)

[CS] “Alle stazioni si vendono dolciumi di granturco, farinata di granturco, **mungunzá**, pamonha e canjica” (p. 244).

Nota de pé de página 23:

“Mungunzá: specie di budino di granturco bianco.”

A nota de pé de página apresenta uma definição do termo “munzungá”. Apesar da explicitação, termos culturalmente marcados – para os quais não existe um correspondente na língua estrangeira – apresentam maior dificuldade de compreensão quando transportados para a língua da cultura receptora.

Na cultura brasileira é um termo regional, sendo nominado de outras formas, dependendo do estado e da região do Brasil. No *Dicionário Houaiss* (2001, p.), por exemplo, “mungunzá” seria canjica, definido como “espécie de mingau feito de milho branco com leite e leite de coco, temperado com açúcar e canela”, apresentando, ainda, outras variações lexicais como “mugunzá e manguzá”.

[CA] Nas estações vendem doces de milho, mingau, mungunzá, pamonha e canjica (p. 210).
--

[CS] “Alle stazioni si vendono dolciumi di granturco, farinata di granturco, mungunzá, pamonha e canjica” (p. 244).
--

Nota de pé de página 24:

“Pamonha: dolce di cocco a pasta molle.”

A explicitação dessa nota de pé de página define pamonha como “doce de coco”, que seria correspondente à cocada baiana. No caso da pamonha, sabemos que é feita com milho, e que pode ser doce ou salgada, podendo ser acrescentado coco no recheio.

Concluimos na análise desse exemplo que a nota de pé de página, que deveria elucidar ao leitor italiano o que é “pamonha”, não fez uma descrição adequada da comida.

[CA] Nas estações vendem doces de milho, mingau, mungunzá, pamonha e canjica (p. 210).
--

[CS] “Alle stazioni si vendono dolciumi di granturco, farinata di granturco, mungunzá, pamonha e canjica ” (p. 244).

Nota de pé de página 25:

“Canjica: pasta semiliquida di granturco, cui si aggiunge latte di cocco, burro e spezie.”

O vocábulo “canjica”, ao contrário do termo “mungunzá”, é conhecido do leitor brasileiro em geral, pois a canjica é comum em várias regiões do Brasil. Porém, para o leitor italiano é um alimento desconhecido. A explicitação contribui para a legibilidade na medida em que traz esclarecimentos sobre o seu significado e como é essa comida.

[CA] Queijos e rapaduras passam em tabuleiros nas pequenas estações, as paisagens agrestes, jamais esquecidas, enchem novamente os olhos do sertanejo (p. 210).

[CS] “Formaggi e **rapadura** passano alle stazioncine nei vassoi dei venditori, i paesaggi agresti, mai dimenticati, empiono nuovamente gli occhi del sertanejo” (p. 244).

Nota de pé de página 26:

“Rapadura: zucchero grezzo, a pezzi.”

Essa nota exemplifica a dificuldade de transportar para outra língua termos muito específicos de uma determinada cultura. A definição de rapadura como “açúcar bruto em pedaços” não retrata, para o leitor estrangeiro, que nunca viu ou comeu rapadura, o que é e como é esse tipo de alimento. A definição se aproxima daquela encontrada no dicionário da língua portuguesa, que a define como “açúcar mascavo solidificado em forma de pequeno tijolo” (*Houaiss*, p. 2383). Para o brasileiro que tem o conhecimento extralinguístico do termo, a referida descrição basta, diferentemente do leitor italiano. No entanto, a explicitação é relevante, pois sinaliza para o leitor italiano, que não possui o “conhecimento partilhado”, que rapadura é um tipo de doce.

DOMÍNIO DA CULTURA SOCIAL

[CA] O Querido-de-Deus é o mais célebre capoeirista da cidade (p. 29).

[CS] “Il Benedetto-da-Dio è Il **capoeirista** più celebre della città” (p. 33).

Nota de pé de página 1:

“Capoeirista: lottatore di ‘capoeira’.”

Nessa nota, que é a primeira nota de rodapé do texto traduzido, a palavra “capoeirista” é explicitada como significando o “lutador de capoeira”, sem que tenha

sido esclarecido antes o significado da palavra “capoeira”, que aparece somente na nota seguinte.

Entendemos que o índice de legibilidade de um texto traduzido diminui quando, para explicar algo desconhecido, utiliza-se um termo também desconhecido, assim como já observamos.

[CA] No jogo de capoeira de Angola ninguém pode se medir com o Querido-de-Deus [...] (p. 29).

[CS] “Nella lotta della capoeira d’Angola nessuno è in grado di misurarsi con il Benedetto-da-Dio” (p. 33).
--

Nota de pé de página 2:

“Capoeira: incontro di lotta di origine africana trasformatosi col tempo in una specie di balletto, accompagnato dal suono di uno strumento apposito, il *berimbau*. La trasformazione è avvenuta per eludere la sorveglianza dei padroni che non permettevano agli schiavi negri l’esercizio di sport guerreschi.”

Nessa nota, a tradutora define “capoeira” como um “encontro de luta de origem africana que se transformou com o passar do tempo numa espécie de dança”. A capoeira – vista mais internamente – é uma mistura de conceitos e interpretações, sendo definida como luta, dança, arte, folclore... Ela é considerada também um “esporte” genuinamente brasileiro, pois, se “joga” capoeira. Diante disso, percebemos a complexidade de transportar para outra língua e outra cultura significados que fazem parte da realidade histórico-social de um determinado país.

[CA] Talvez só o soubesse Don’Aninha, a mãe do terreiro da Cruz de Opô Afonjá (p. 30).
--

[CS] “Forse l’unica a saperlo era Don’Aninha, la madre-di-santo del terreiro” (p. 35).

Nota de pé de página 3:

“Madre-di-santo (o Yalorixá): officiante dei riti di candomblé, che detiene, insieme con il corrispondente maschile, il babalorixá o padre-di-santo, la massima autorità fra i fedeli del ‘terreiro’.”

No texto, a tradução literal, isto é, a tradução palavra por palavra, do vocábulo “mãe de santo”, não seria suficiente para a compreensão do significado de um termo tão repleto de elementos culturais. Dessa forma, a explicitação da nota de pé de página torna-se relevante e elucidadora. Do outro lado, a adoção do empréstimo para o vocábulo “terreiro”, ainda não apresentado ao leitor do texto traduzido, criou um empecilho para a compreensão plena. Como o termo aparece esclarecido logo após a nota número quatro, entendemos que a tradutora poderia ter incluído o esclarecimento acerca do termo *terreiro* na própria nota três, assim como fez para o termo “sertão”, da nota oito, apresentado no próximo exemplo.

[CA] Volta Seca entrou no trapiche quando a madrugada já ia alta. O cabelo de mulato sertanejo estava revolto (p. 44).

[CS] “Il Siccità entrò nel vecchio deposito che l’alba già cedeva al mattino. I capelli del mulatto **sertanejo** erano scompigliati” (p. 51).

Nota de pé de página 8:

“Sertanejo: abitante del ‘sertão’, l’interno degli stati nordestini.”

A explicitação contida na nota de pé de página, que para definir “sertanejo” define também “sertão” como sendo “o interior dos estados nordestinos”, é bastante clara e demonstra que a personagem “Volta Seca” não é natural de Salvador, que ele vem do interior de um dos estados nordestinos, trazendo, assim, maior legibilidade ao texto, pois fornece ao leitor italiano informações relevantes sobre um dos personagens principais. No *Dicionário Houaiss* (2001, p. 2558), por exemplo, a palavra “sertão”, dentre as quatro definições dadas no dicionário, é apresentada como “Terreno coberto de mato afastado do litoral, que se situa no interior, que está longe da costa” e, também como “a terra e a povoação do interior, do interior do país, etc.”.

[CA] _ “Quero que tu leia para eu ouvir essa notícia de Lampião que o ‘Diário’ traz. Tem um retrato” (p. 44).

[CS] “Volevo che tu leggi per sentire queste notizie del **Lampião** che c’è sul ‘Diario’. C’è anche la foto” (p. 52).

Nota de pé de página 10:

“Lampião (Virgulino Ferreira, soprannominato Lampião): famoso bandito che agli inizi del secolo, alla testa di una banda di sertanejos cacciati dalla terra (cangaceiros), terrorizzò il sertão nordestino. Dopo una lunga serie di stragi e rapine, fu catturato durante un conflitto a fuoco con la polizia, e ucciso, insieme con la sua amante, Maria Bonita. Le teste mozze degli uccisi furono esposte sulla pubblica piazza a Salvador, capitale dello Stato di Bahia.”

Nessa nota, aparece a palavra “cangaceiros”, entre parênteses, contudo, não explica o seu significado, mas que pode ser inferido pelo contexto. Por outro lado, fornece ao leitor informações sobre Lampião, descrevendo a história de um personagem real da história do Brasil.

A utilização dos empréstimos “sertanejos” e “sertão” parece-nos bem-vinda, já que seu significado tinha sido esclarecido logo antes, na nota de rodapé número oito, e seu emprego transporta o leitor italiano para o mundo e a cultura do romance.

[CA] Por Pedro Bala, João Grande se deixaria cortar a facão como aquele negro de Ilhéus por Barbosa, o grande senhor do cangaço (p. 68).

[CS] “Per Pedro Proiettile João Grande si sarebbe lasciato tagliare a pezzi, come quel negro di Ilhéus per Barbosa, il grande signore del **cangaço**” (p. 81).

Nota de pé de página 13:

“Cangaço: le bande dei ‘cangaceiros’ (v. nota 10, p. 52).”

Tendo em vista o papel da nota de pé de página, entendemos que a ausência da explicação do termo assinalado com esse fim gera um baixo índice de legibilidade. A remissão à outra nota anterior, se de um lado atende ao propósito da explicitação do termo, do outro, obriga o leitor a interromper a leitura para procurar a nota, movimento esse que incide também negativamente na legibilidade.

[CA] – Foi como uma sombra nesta vida. Vira santa na outra. Zumbi dos Palmares é santo dos candomblés de caboclos, Rosa Palmeirão também. Os homens e as mulheres valentes viram santo dos negros... (p. 191).

[CS] “È passata come un’ombra in questa vita. Diverrà una santa in quell’altra. **Zumbi dos Palmares** è un santo del candomblé di caboclo, Rosa Palmeirão anche. Uomini e donne di coraggio diventano santi protettori dei negri” (p. 222).

Nota de pé de página 21:

“Zumbi dos Palmares: capo di una rivolta di schiavi che fondò un villaggio di schiavi fuggitivi, poi assediato e raso al suolo dalle truppe coloniali.”

Nessa nota, aparece, uma vez mais, um personagem real da história brasileira, o Zumbi dos Palmares, símbolo de resistência contra a escravidão, e, sobretudo, de luta e coragem. Para o leitor italiano, essa explicitação é importante, pois contextualiza a referência que o autor fez do personagem do livro com o personagem da história do Brasil.

[CA] Contam no cais da Bahia que quando morre um homem valente vira estrela no céu. Assim foi com Zumbi, com Lucas da Feira, com Besouro, todos os negros valentes (p. 192).

[CS] “Raccontano sulla banchina del porto di Bahia che quando muore un uomo valoroso s’accende una stella in cielo. Così è stato con Zumbi, con **Lucas da Feira, con Besouro**, tutti negri di fegato” (p. 224)

Nota de pé de página 22:

“Lucas da Feira e Besouro: due famosi cangaceiros nordestini.”

A nota contribui para a compreensão textual, pois, o leitor italiano, através dessa informação, pode entender a relevância dos nomes citados pelo autor na obra original.

DOMÍNIO ECOLÓGICO

[CA] – Tá tudo como urubu em cima da carniça... (p. 150).

[CS] “Tutti come **urubù**, intorno a una carogna...” (p. 176).

Nota de pé de página 20:

“Urubù: grosso avvoltoio che si ciba di carogne.”

Na tradução, a tradutora optou por manter o nome em português, através do empréstimo, quando poderia ter traduzido “urubu” por *avvoltoio*. Na nota de pé de página explicitou que “urubu” é um tipo de abutre. Vale ressaltar que a manutenção do termo em português no texto traduzido cria no leitor da versão em italiano o estranhamento típico de um termo desconhecido. Com isso o termo fica marcado, pois, nesse caso, não se trata de um abutre qualquer ou de um *avvoltoio* comum e resgata a ampla conotação que esse vocábulo possui na cultura brasileira. Contudo, vale ressaltar que a expressão que aparece no texto em português é típica da cultura brasileira.

Concluída a análise das notas de pé de página da versão italiana, edição de 2010, passemos para o cotejo do paratexto dessa edição com aquela de 1952, intitulada *I banditi del porto*.

4.2. Cotejo entre *I banditi del porto* e *Capitani della spiaggia*

Nesta parte da pesquisa, apresentamos as análises dos elementos provocadores de duas traduções italianas de *Capitães da areia* em épocas distintas. Fizemos um cotejo entre *I banditi del porto*, primeira publicação na Itália, e a última edição de *Capitani della spiaggia*, da qual já foram expostos e analisados os elementos paratextuais.

I banditi del porto foi publicado em 1952 por Edizioni di Cultura Sociale e traduzido por Dario Puccini. Além da capa, o livro apresenta uma sobrecapa, assim como *Capitani della spiaggia*.

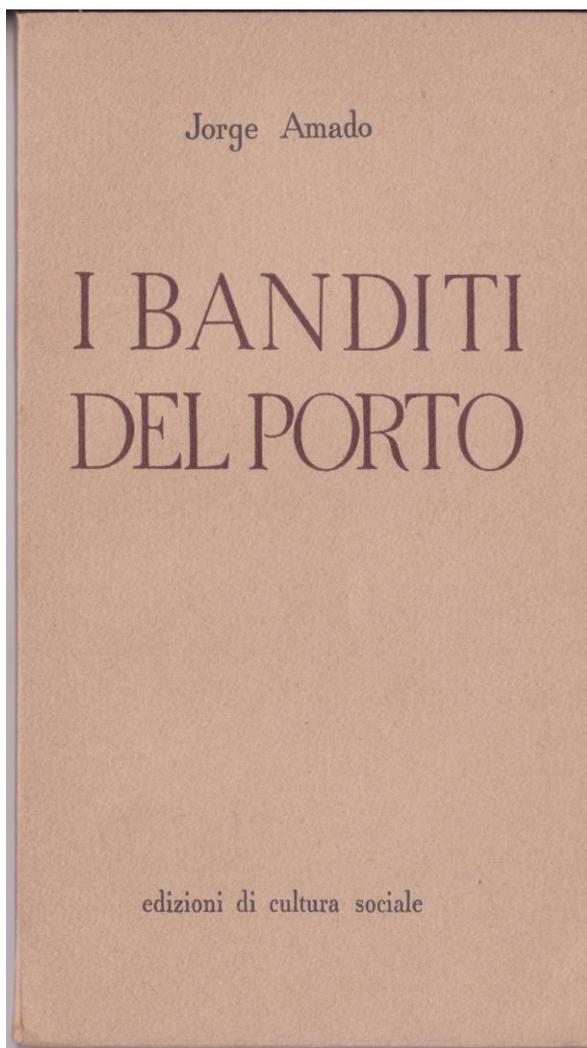


Figura 14: Capa de *I banditi del porto*
Fonte: Edizioni di Cultura Sociale, 1952.

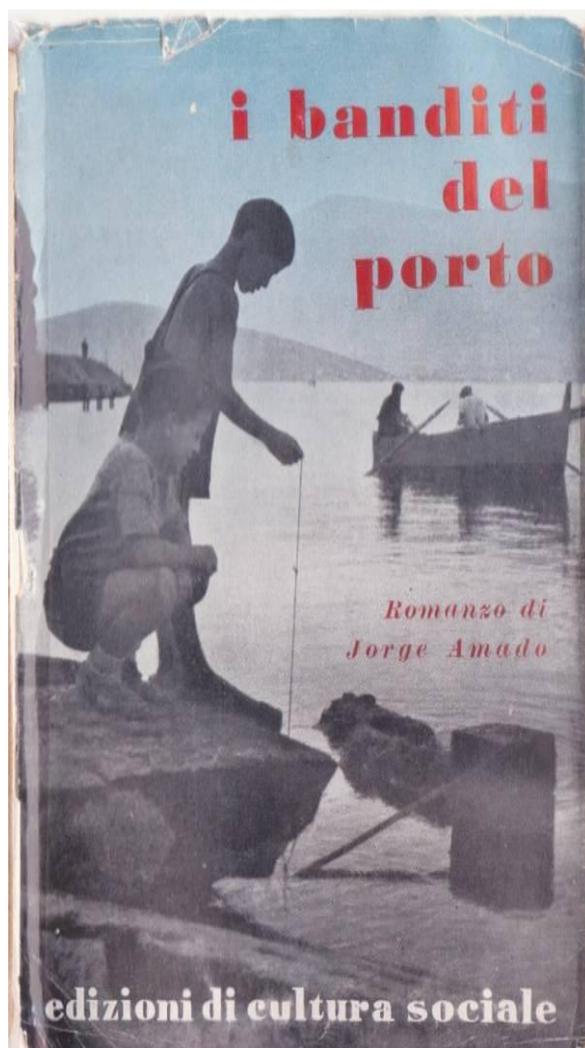


Figura 15: Soprecapa de *I banditi del porto*
Fonte: Edizioni di Cultura Sociale, 1952.

Um fator relevante em relação às duas edições de *Capitães da areia* em italiano é a tradução do título nas duas edições. Enquanto *Capitani della spiaggia* se aproxima mais do título original, mantendo a palavra “capitães”, em *I banditi del porto* temos uma tradução completamente diferente. O termo *Banditi*, isto é, “bandidos” em português, chama a atenção pelo tom depreciativo,¹⁹ enquanto “capitães” remete a um valor positivo, aquele da liderança.

A sobrecapa é relevante, uma vez que na capa constam apenas o nome do autor e o título da obra. Na sobrecapa, no entanto, há uma ilustração que contribui para a legibilidade e interage com o título, apresentando crianças pescando à beira-mar. A

¹⁹ No *Diccionario Lo Zingarelli Sinonimi e Contrari* (1997, p. 112), por exemplo, “bandito” tem o sentido de “fora da lei”, “malfeitor”, “trapaceador”, “ladrão”, “malando” (...).

imagem suaviza o título, pois ilustra que “os bandidos do porto” são meninos e não adultos.

A orelha que acompanha a sobrecapa de *I banditi del porto* é um paratexto relevante no que tange ao aspecto editorial. A editora apresenta o autor e a obra recorrendo, como no caso da obra em português, a um discurso retórico. E, dessa forma, descreve o autor e a obra, demonstrando suas características de forma realista e humana. Ela é composta de dois parágrafos. No primeiro parágrafo temos a descrição do autor e da obra, na tradução que segue:

Jorge Amado é, junto ao mexicano José Mancisidor e ao venezuelano Rômulo Gallegos, o romancista mais popular da América Latina. Escritor realista de estilo novo, ele nos mostra a vida como ela é, sem esconder os seus aspectos negativos: mas a esperança em um amanhã melhor está sempre dentro dessa exata representação da realidade e constitui, como Amado muitas vezes afirmou, o principal estímulo à atividade literária e social do grande romancista brasileiro (tradução nossa).

O segundo parágrafo da orelha é dedicado à apresentação de *I banditi del porto*, demonstrando que, na verdade, esses “bandidos” são meninos marginalizados como apresentados a seguir:

Também em *I banditi del porto* essa esperança em um futuro diferente, cheio de alegria e de felicidade, está constantemente presente e lança um raio de luz para os tristes acontecimentos de um grupo de meninos abandonados que são colocados às margens da sociedade (tradução nossa).

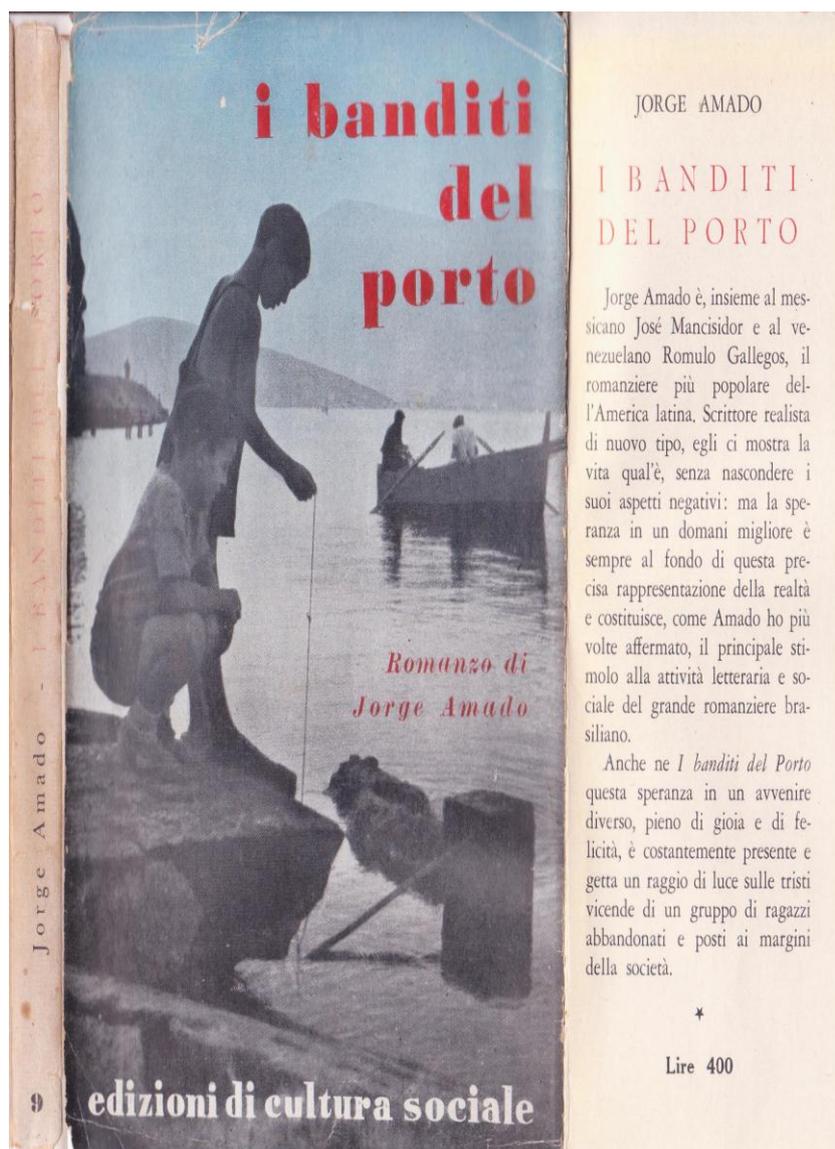


Figura 16: 1ª orelha de *I banditi del porto*
 Fonte: Edizioni di Cultura Sociale, 1952.

Outro paratexto relevante em *I banditi del porto* é o verso da folha de rosto, a última página antes do texto propriamente dito. Nela, encontramos uma biografia de Jorge Amado. Nessa página aparecem informações sobre o autor, suas obras, seu engajamento político, de forma a contextualizar sua trajetória literária, contribuindo para uma leitura mais abrangente. No primeiro parágrafo aparece a data do seu nascimento, o local e o início das suas atividades literárias. Discorre, também, sobre sua vida política, sua participação como membro do Partido comunista Brasileiro. No segundo parágrafo informa que *I banditi del porto* é o segundo livro de Jorge Amado traduzido na Itália, trazendo, também, o ano de publicação no Brasil. No terceiro parágrafo cita alguns países em que a obra *Capitães da areia* foi publicada.

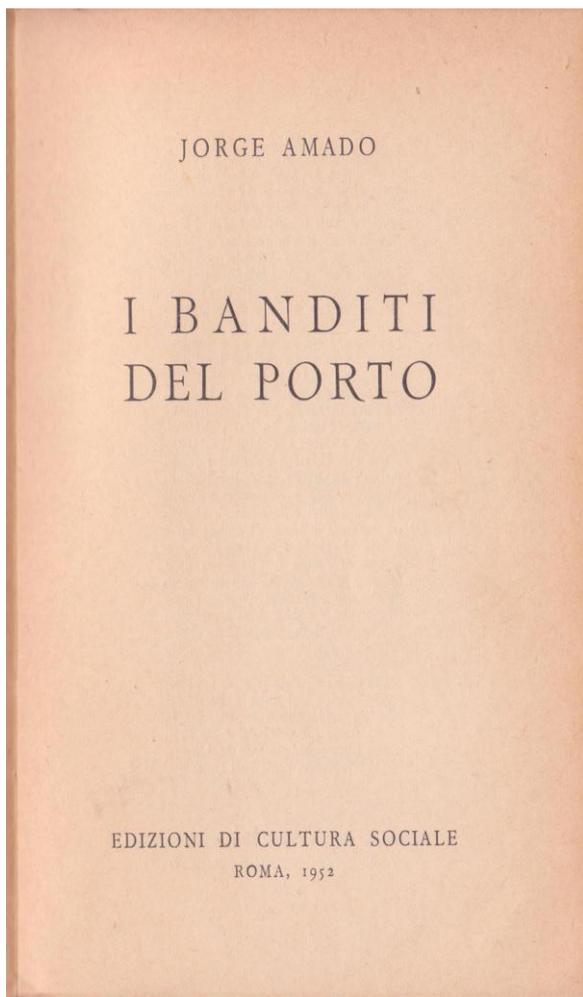


Figura 17: Folha de rosto de BP

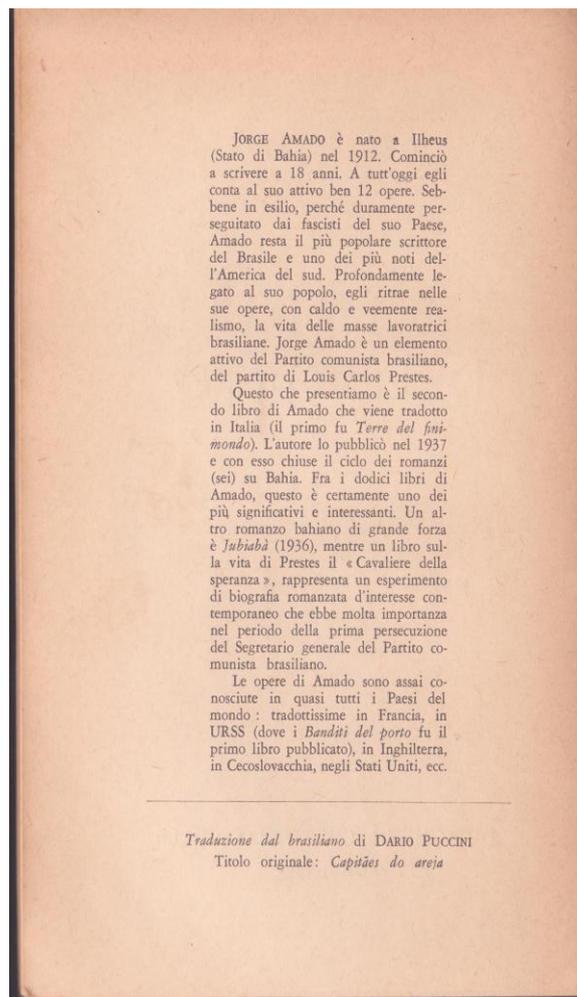


Figura 18: Verso da folha de rosto de BP

O paratexto de *I banditi del porto*, no que tange às folhas de rosto e orelhas, traz mais informações sobre a carreira de Jorge Amado, sua importância na literatura brasileira e estrangeira, contextualizando a sua trajetória política e literária. Em *Capitani della spiaggia* há, na orelha que acompanha a contracapa, uma lista com as obras do autor publicadas pela editora, porém, a biografia de Jorge Amado não faz parte do paratexto.

Durante a análise dos elementos paratextuais de *I banditi del porto*, foi verificado que as cartas iniciais que introduzem e contextualizam a história, mesmo não sendo paratexto, não estão presentes, havendo, portanto, uma perda significativa de conteúdo textual. As dedicatórias, elemento paratextual, também foram omitidas. Outro ponto relevante é que em *Capitani della spiaggia* a tradutora valeu-se de notas de pé de página para apresentar termos culturalmente marcados que fazem parte das representações culturais do Brasil e do povo brasileiro. Já em *I banditi del porto*, não

aparece nenhuma nota de pé de página, reduzindo, dessa forma, a possibilidade de o leitor italiano apreender elementos relevantes da cultura brasileira.

4.3. As capas de diferentes edições na Casa Fundação Jorge Amado

Em relação às capas, por meio de uma pesquisa realizada no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado em Salvador em julho de 2013, foi possível encontrar, dentre publicações, impressões e reimpressões de *Capitães da areia* em italiano, três capas diferentes de *Capitani della spiaggia* pela Edizioni Garzanti, referentes às datas de 1988, 1997 e 2002. A partir da primeira publicação em 1988, surgiram outras, entre as quais estão aquelas ilustradas neste trabalho de pesquisa.

A primeira capa – de 1988 – contém o título da obra e o nome do autor. Há também a presença de linguagem não verbal. A ilustração apresenta crianças brincando em frente a uma casa humilde e contribui para a legibilidade, visto que ilustra a miscigenação presente entre os personagens e a sua condição social.

A segunda capa – de 1997 – apresenta, além do título e nome do autor, meninos à beira do mar ou de um rio jogando bola. Há, ainda, a frase “os meninos da Bahia num romance terno e violento”, dando pistas interpretativas. Tanto a ilustração quanto os elementos verbais que aparecem abaixo do título colaboram para a compreensão do leitor italiano. É a capa que mais dialoga com o título, na medida em que apresenta a localização espacial dos personagens, que são meninos que moram em uma cidade litorânea, à beira-mar.

Na terceira capa analisada – a de 2002 – a frase “A história do mais extraordinário filho da Bahia” enaltece o autor. Contudo, das três capas analisadas é a que menos traz informações – em relação aos elementos verbais e não verbais – que podem levar o leitor a fazer inferências, interagir com esses elementos e começar a atribuir sentidos à leitura.

A quarta capa de 2010, já analisada, apresenta uma perda no que tange à miscigenação, traço marcante do nosso tipo de colonização e da nossa história, e principalmente, característica presente nos “capitães” de Jorge Amado.



Figura 19 - Copia de *Capitani della spiaggia*, 1988

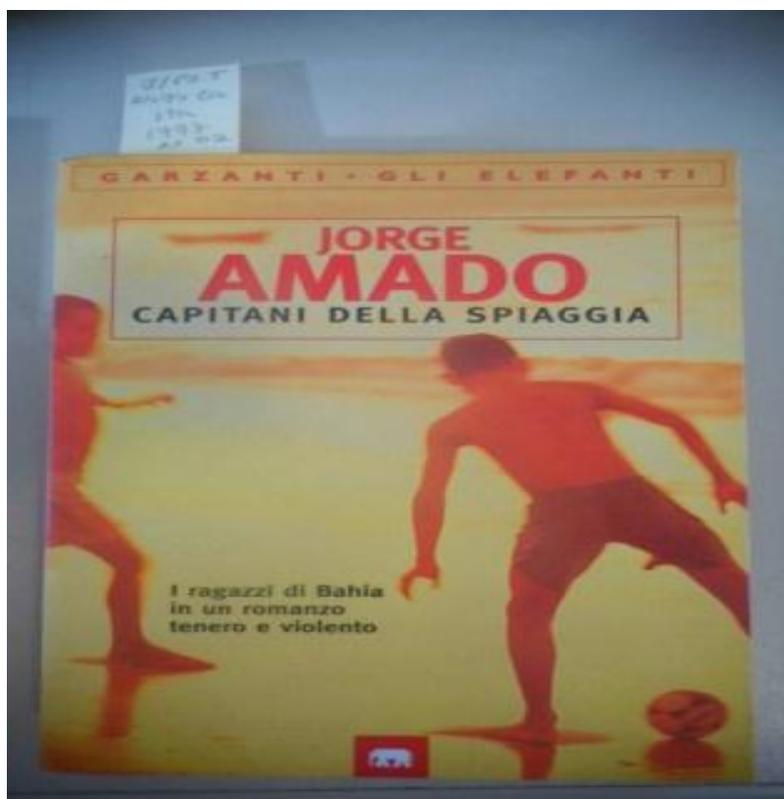


Figura 20 - Copia de *Capitani della spiaggia*, 1997.



Figura 21 - Copia de *Capitani della spiaggia*, 2002

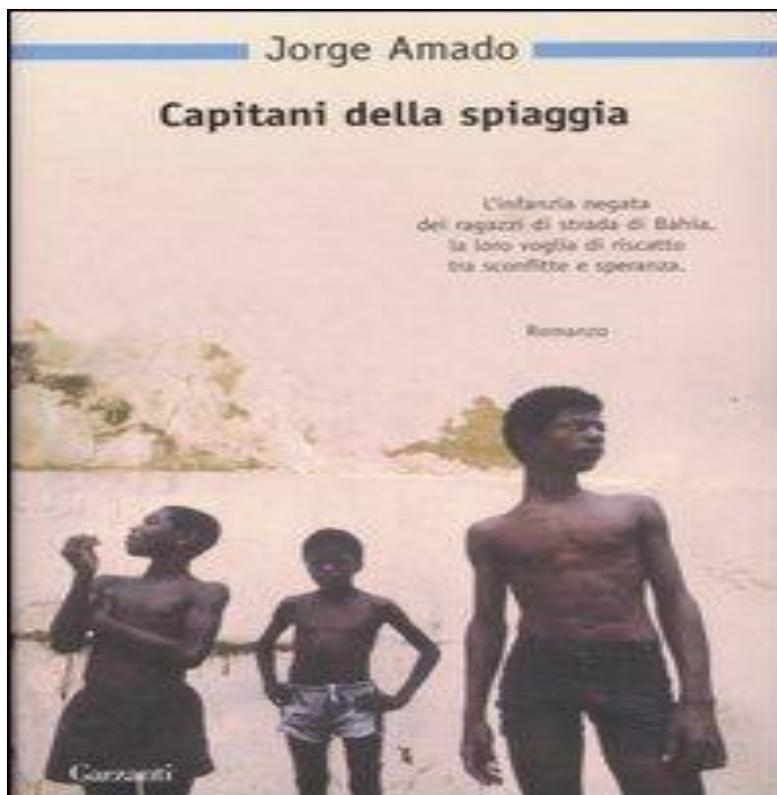


Figura 22 - Copia de *Capitani della spiaggia*, 2010.

4.4 O epitexto

Apresentamos dois exemplos de epitexto relacionados à obra *Capitães da areia* em italiano. Como dito anteriormente, o epitexto é um tipo de paratexto que não faz parte do livro, encontra-se fora dele, mas que se refere à obra e a representa, criando uma certa expectativa no leitor que teve acesso a ele.

Os dois epitextos são artigos de jornais publicados na Itália em épocas distintas. O primeiro refere-se a *I banditi del porto* e o segundo, a *Capitani della spiaggia*.

O primeiro epitexto é um artigo do jornal *L'Unità*, escrito por Dario Puccini, tradutor de *I banditi del porto*. Esse artigo é de 1949, ou seja, alguns anos antes da publicação pela Edizioni di Cultura Sociale. Na verdade, o romance já tinha sido publicado, em capítulos, traduzido por Puccini no semanal *Vie Nuove*.

Nesse artigo escrito por Puccini há todo um discurso político. O tradutor estava politicamente alinhado a Jorge Amado, pois ambos eram comunistas. O texto inicia-se apresentando Jorge Amado como escritor e integrante do Partido Comunista Brasileiro, ressaltando a sua preocupação com a realidade social do povo brasileiro. Em seguida, dedica-se a demonstrar como o autor é apreciado no exterior, dando exemplos da publicação de suas obras em diversos países, e, nessa parte, é citada a obra *Capitães da areia* em italiano.

O segundo epitexto remete a *Capitani della spiaggia* e foi publicado na Itália pelo jornal *Il Tempo* em 1988, ano que o livro foi publicado pela primeira vez pela Editora Garzanti.

Nesse artigo, sublinha-se que a obra, por sua temática, continuava atual, mesmo tendo sido escrita em 1937. Contudo, o referido artigo de 1988 informa os leitores de forma equivocada que a edição Garzanti à qual o artigo fazia referência constituía a primeira tradução italiana, desconhecendo, portanto, aquela da editora de Cultura Sociale de 1952.

JORNAL: L'Unità
 LOCAL: _____
 DATA: 18-02-1949
 PAGINA: _____
 QUADERNO: _____

Uomini della
nostra cultura

JORGE AMADO

L'opera del romanziere brasiliano Jorge Amado è l'espressione fedele del suo paese e del suo popolo; di un paese sempre in lotta per liberarsi dagli imperialismi stranieri (ultimo, in ordine di tempo, quello nord-americano); di un popolo combattivo e caldo, composto di razze diverse; portoghesi, negri, spagnoli, italiani, diviso in classi nettamente separate e ostili: feudatari della terra e re dell'industria d'estrazione del petrolio, piccola borghesia e intellettuali in continuo fermento, un proletariato misto, spesso in condizioni d'estrema miseria, ma, in larga parte, dotato di una forte coscienza di classe e unito in un grande Partito comunista, il più grande e solido (sebbene in condizioni quasi illegali) di tutto il continente americano.

Espressione del suo popolo. Per nessuno scrittore del mondo capitalista questa definizione è così pertinente come per il narratore Jorge Amado. E assai più pertinente, più giusta, diventa quando appunto, si tiene conto del fatto che Amado è un comunista militante e un intellettuale che, nella sua ricerca umana e nella sua lotta ideale, ha trovato in quel Partito la propria ragione di vita.

Conoscendo Jorge Amado, che è molto giovane — è nato nel '12, ha già al suo attivo ben 12 volumi, di cui il primo pub-

blicato a 19 anni, — si ha l'impressione di aver a che fare con un intellettuale molto modesto e riservato, fiero però di appartenere al Partito di Luis Carlos Prestes (capo del P. C. brasiliano, figura che sta tra la leggenda e la storia; eroe nazionale, oggi nascosto nel suo stesso paese per continuare sul posto la lotta per la pace e la libertà del suo popolo), fiero però di aver scritto un libro sulla vita dello stesso Prestes fiero di aver rappresentato la parte migliore dell'intellettualità del Brasile e di aver interpretato la volontà della sua gente al Congresso di Wroclaw, e fiero, infine, di aver recentemente compiuto un viaggio nell'Unione Sovietica, dove le sue opere erano già note, come sono note in Francia, in Inghilterra, in Cecoslovacchia, negli Stati Uniti, in Polonia, ecc.

In Italia conosciamo sinora di lui un solo romanzo: *I Banditi*, dell'*Arena*, tradotto a puntate sul settimanale *Vie Nuove*. È la storia di un gruppo, di una « banda », di ragazzi abbandonati della città di Bahia. Ma presto usciranno da noi due altri suoi libri: *Terra del Finimondo*, edito da Bompiani, e *Jubiaba*, edito da Einaudi. Il primo si svolge nelle piantagioni di cacao e tratta della vita di sofferenze e di lotta di quei lavoratori del campo (in quell'ambiente è pure apparso un altro suo libro gi-

vante: *Cacau*); il secondo narra le vicende di un negro e di tutti i negri di Bahia e culmina in una grandiosa scena di sciopero.

Negli altri suoi libri sono toccati molti altri problemi e motivi della vita reale del Brasile. In *Suor* («Sudore»), trovi rappresentata la storia di un grande casamento popolare, pieno di operai, di prostitute, di vagabondi; in *Ma, Morto*, trovi la vita dei peccatori e degli altri lavoratori del mare e dei porti; in *Sao Jorge dos Ilheus* (vicino a Ilheus è nato Amado, e questo libro è stato tradotto in URSS col titolo «La terra dai frutti d'oro»), si parla ancora di cacao ma esattamente del centro industriale dove quel prodotto viene lavorato, centro cittadino dove vivono accanto a pochi privilegiati e sfruttatori stranieri o agenti dell'imperialismo straniero masse di operai che lavorano, lottano e si organizzano; e, infine *Seera Vermelha* («Rossi») racconto romanzo che tratta la vicenda di una famiglia di contadini brasiliani cacciati dalla loro terra dal latifondista locale e costretti a viaggiare attraverso le foreste per trovare lavoro e pane.

Oggi tutti in Brasile conoscono, ammirano e amano il mondo poetico e l'arte realistica dello scrittore sociale Jorge Amado. Ma Amado è costretto a vivere lontano dalla sua patria, perché la comandano con



Jorge Amado

l'aiuto di Wall Street un pugno di reazionari servitori del governo degli Stati Uniti, i quali non amano Jorge Amado, perché vuole la pace e la libertà del suo e di tutti i paesi, perché è un comunista da perseguire e da gettare in carcere.

Dario Puccini

Figura 23 - Exemplo de epitexto 1

Fonte: Jornal *L'Unità*. Artigo disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

372
ca. da
1988.10.13

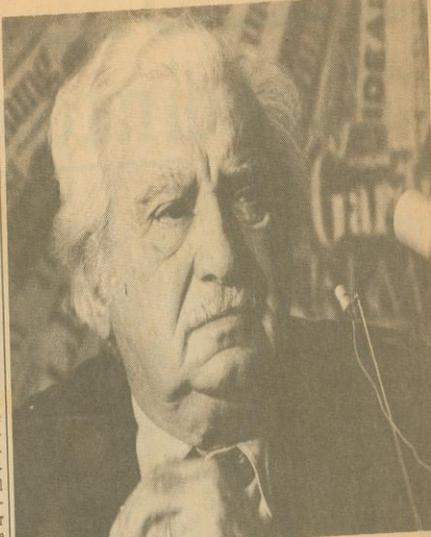
JORNAL: Il Tempo
 LOCAL: _____
 DATA: 14-10-1988
 PAGINA: 02
 CADERNO: _____

Observações
Este recorte está indexado no
1515 com a data 1988.8.6
A difusão está
no dia

UN SICURO elemento che contribuisce ad attestare il valore di un libro è quello della sua attualità inattaccabile dallo scorrere degli anni: e, allo stesso tempo, tale fattore imprime sull'autore un sigillo di rara qualità che corre ad assegnargli un seggio stabile nell'affollato parlamento della letteratura. E' quanto, ancora una volta, ci suggerisce un'opera dello scrittore brasiliano Jorge Amado che risale addirittura al 1937, anche se appare soltanto ora in traduzione italiana. E il divario temporale, a conferma della promessa, non si avverte in alcun modo, grazie a quel *quid* — lo si chiami intuizione ovvero sapienza — per cui pagine pensate e scritte sotto lo stimolo di un'esperienza apparentemente causale ed effimera trasmettono ben oltre i confini della sua circoscritta realtà la voce umana che la percorre.

L'espressione «delinquenza minorile», oggi insidiosa e ricorrente, non era di così largo uso nei lontani anni Trenta quando Amado di questo triste fenomeno portò alla luce aspetti e inquietanti problematiche, narrando le vicende di una banda di ragazzini che intorno al porto di Bahia avevano allora il loro covo fra i rottami di un vecchio magazzino in disuso e venivano chiamati i capitani della spiaggia, denominazione che Amado pone a titolo del romanzo.

Risulta subito chiaro al lettore che le storie intrecciate di questi piccoli emarginati, la cui età non si spinge oltre i quindici anni, si distaccano dal genere strettamente picaresco: e non certo per l'assenza d'ironia che anche qui si insinua di continuo nella tra-



«Capitani della spiaggia» di Jorge Amado

Innocenti ragazzi di malavita

dei potenti e dei ricchi, i quali sono pertanto il bersaglio ideale di una lotta occulta e tenace e ciascun «colpo» andato a segno è una vittoria esaltante, ancorché priva di esiti di più vasta portata.

In termini più ristretti, si tratta in primo luogo di sopravvivere giorno per giorno e non ci sono freni che funzionino quando la fame brucia non solo lo stomaco ma anche l'anima scavando dentro voragini di rabbia e di disperazione. Così, prima che il ricorso delittuoso diventi abuso o gioco o addirittura vizio, è la neces-

sità di salvarsi che spinge i diseredati della società, sin dalla loro misera infanzia senza affetti buttati per la strada e sbattuti da un riformatorio all'altro, ad unirsi in una comunità che conforta e sostiene, dove si instaura e si coltiva un forte spirito di fratellanza, solo raramente tradito.

E non è detto che alla fine lo sbocco di una vita oscurata dal male non coincida in qualche caso con l'uscita verso la luce di un personale riscatto. E' quello che accade al «Professore» (i nomignoli nella malavita sono d'obbligo) che la passione per i libri e la cultura porterà a scoprire in se e a maturare una netta vocazione artistica, o al «Lecca-Lecca», che non ha mai ommesso di recitare le sue orazioni quotidiane e si farà frate, o ancora a «Pedro Proiettile» che nell'azione politica e sindacale incanalerà la sua ribellione e la sua attitudine al comando.

Altri, si sa, soccomberanno: o andando ad ingrossare le fila del banditismo — piaga fra le più antiche e difficili da estirpare in regioni di sottosviluppo —, oppure scivolando dalla miseria alla morte. E, mentre sull'intero racconto grava la condanna di un mondo la cui violenza si abbatte spietata sui più indifesi e che non si cura della propria tremenda responsabilità di istigare alla criminalità dei fanciulli abbandonati, intorno danzano, evocati dall'arte incomparabile di Jorge Amado, i colori e le musiche di Bahia, a contrasto, ma anche a compenso di un dramma che non riesce a cancellare del tutto il sorriso dell'innocenza.

Elena Clementelli
Jorge Amado: Capitani della spiaggia, Garzanti, pp. 261, L. 22.000.

Figura: 24 Exemplo de epitexto 2
 Fonte: Jornal Il Tempo. Artigo disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou verificar o nível de legibilidade do paratexto e das representações culturais em versões italianas de *Capitães da areia* de Jorge Amado. A pesquisa apresentou a relevância do paratexto na obra traduzida, analisando-a em relação à legibilidade dentro da perspectiva da Linguística Textual e dos Estudos da Tradução.

Entendemos o paratexto como instrumento gerador de significados, em que certos elementos introduzem a leitura, dão possibilidades de interpretações que possibilitam fazer inferências que, quando corretas, geram uma leitura mais profunda e abrangente.

Dessa forma, indagamos como esses elementos seriam apresentados e representados na obra traduzida. Teóricos como Aubert (1981; 1995; 1998) e Corrêa (1998, 2003), entre outros, ressaltam, tornando-se senso comum, que a tradução de termos específicos da cultura da língua de partida é um grande desafio para o tradutor. Considera-se, pois, que traduzir é não é somente uma substituição de termos ou busca de palavras equivalentes, mas envolve, também, diferentes contextos culturais.

Em nossa pesquisa, entendemos a legibilidade como sendo o nível de compreensibilidade que o texto possui, através de elementos e recursos nele materializados, e que a interação do leitor com o texto é essencial para a compreensão textual. Explicitamos os elementos paratextuais e sua relevância na obra literária, em geral (GENETTE, 2009), e na obra traduzida (VIEIRA, 1992).

Sustentamos a ideia de que a linguagem verbal e não verbal presentes na capa produzem sentidos que podem interferir de forma positiva ou negativa para a leitura. E que as informações contidas na capa, nas orelhas, na contracapa e nas folhas de rosto podem apresentar um tipo de discurso que pode refletir na aceitação e recepção da obra na cultura estrangeira.

Partimos da aceitação da teoria de que os elementos verbais e não verbais presentes na capa e/ou sobrecapa produzem sentidos que geram expectativas no leitor. Da mesma forma, as informações contidas nas orelhas, na contracapa e nas folhas de rosto podem interferir na compreensão textual, dependendo do conhecimento prévio do público leitor. Isso considerado, o nosso objetivo foi verificar o índice de legibilidade presentes nos elementos paratextuais supracitados e de que forma aspectos da cultura

brasileira foram explicitados na versão traduzida para o italiano, observando, ainda, se as estratégias discursivas contribuíram para a compreensão da leitura. Buscamos analisar tendo como foco questões sobre legibilidade textual no sentido de esses elementos possam proporcionar uma maior interação entre o leitor e o texto.

Para alcançar nossos objetivos, foram analisadas capa, sobrecapa, contracapa, orelhas, folhas de rosto e notas de pé de página da última edição de 2010, reimpressão de 1988 da Edizioni Garzanti, em relação à obra original – edição brasileira de 1986 da Editora Record. Selecionamos, dentre os elementos paratextuais já destacados, aqueles relevantes para a nossa análise, destacando aqueles que apresentavam, através do texto verbal ou não verbal, elementos passíveis de análise por conter informações que possibilitam ao leitor uma leitura inicial que poderia contribuir para a compreensão textual. Fizemos, também, um cotejo do paratexto dessa última edição com a primeira edição de *Capitães da areia* publicada na Itália em 1952 por consideramos que duas traduções de uma mesma obra, escrita em épocas distintas, trazem elementos paratextuais passíveis de leituras interpretativas a partir de uma visão de mundo e contextos de reprodução diferentes.

Também, como parte da nossa pesquisa, apresentamos capas de diferentes edições da Edizioni Garzanti, no sentido de se observar a evolução das mesmas. Por fim, apresentamos o epitexto com o propósito de demonstrar a sua relevância, visto que remete, mesmo não fazendo parte do espaço físico do livro, às versões analisadas e nos dá pistas sobre a recepção da obra amadiana na Itália.

Retomando, então, nossas perguntas e diante dos dados obtidos, concluímos que, em relação ao paratexto da obra original e da obra estrangeira, há uma diferença para fins de legibilidade em relação aos elementos não verbais e, com isso, pode direcionar o leitor para uma leitura que não corresponde à realidade discursiva. Em relação aos elementos verbais, os recursos tradutórios contribuíram para a legibilidade do paratexto traduzido, como foi possível verificar através da presença das notas de pé de página. Por meio delas, elementos da realidade cultural brasileira foram apresentados ao leitor italiano. No entanto, observamos, ainda em relação às notas de pé de página, por exemplo, que as explicitações, mesmo sendo pertinentes na maioria das vezes, em alguns exemplos não foram pontuais. Esse fato resultou, em alguns poucos exemplos analisados, uma explicitação falha de alguns aspectos da cultura brasileira, sem, contudo, gerar ilegibilidade textual. Na maioria das vezes as notas geraram um aumento da legibilidade textual, uma vez que esclareceram o significado de termos africanos

(que não são explicitados no original), e que são muitas vezes desconhecidos do público brasileiro.

O cotejo entre as duas traduções italianas possibilitou uma análise comparativa de certos elementos paratextuais das duas obras. Concluímos que, em relação à capa, *I banditi del porto* apresentou maior nível de legibilidade no que tange à ilustração. Em relação às diferentes capas, verificamos que algumas são mais legíveis que outras, mas que todas continham elementos que, vistos em conjunto, forneciam mais legibilidade ao texto.

Foi possível refletir e conhecer um tipo de paratexto que não está diretamente associado ao livro, tampouco no mesmo espaço físico, o epitexto e a sua importância para o contexto de recepção da obra traduzida.

As conclusões a que chegamos reafirmam o caráter expressivo de uma parte do livro, muitas vezes despercebida pelos leitores, e que ao ser lida e considerada como parte integrante do texto, guia a leitura servindo como ponte entre o leitor e o texto. Percebemos que a editora tem um papel fundamental na apresentação da obra: ela representa o autor, apresenta o contexto de produção, transmite uma imagem do autor e da obra que é transmitida ao leitor. Verificamos que as estratégias discursivas e os recursos tradutórios empregados contribuíram para um maior índice de legibilidade.

Esperamos que este trabalho de pesquisa possa ter contribuído para os estudos da legibilidade do paratexto e das representações culturais no que tange à obra traduzida, e que as reflexões nele apresentadas possam servir de estímulo para que outros pesquisadores aprofundem o assunto e o enriqueçam a partir de uma perspectiva mais ampla, ou seja, incluindo em sua análise outros aspectos do discurso, como, por exemplo, o da argumentatividade em textos traduzidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *Capitani della spiaggia*. Milano: Edizioni Garzanti, 1988.
- _____. *Capitani della spiaggia*. Milano: Edizioni Garzanti, 1997.
- _____. *Capitani della spiaggia*. Milano: Edizioni Garzanti, 2002.
- _____. *Capitani della spiaggia*. Milano: Edizioni Garzanti, 2010.
- _____. *I banditi del porto*. Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1952.
- AMOUNT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Parirus Editora, 2002
- ARROJO, Rosemary. Tradução, (in)fidelidade e gênero num conto de Moacyr Scliar. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 4, n. 1, 2004.
- AUBERT, Francis. *A tradução do intraduzível*. São Paulo: FFLCH/SP, 1981. (manuscrito)
- AUBERT, Francis. *As modalidades da tradução – uma introdução sumária*. São Paulo: FFLCH/SP, 1995. (manuscrito)
- AUBERT, Francis. *Modalidades de tradução: teoria e resultados*. *TradTerm*, v. 5, n. 1, p. 99-128, 1998.
- AZENHA JÚNIOR, J. *Tradução técnica e condicionantes culturais*. Primeiros passos para um estudo integrado. São Paulo: Humanitas, 1999.
- AZENHA JÚNIOR, J. *Transferência cultural em tradução: contextualização, desdobramentos, desafios*. *TradTerm*, São Paulo, v. 16, p. 37-66, 2010.
- BASTIANETTO, Patrizia C. *Legibilidade e argumentação em textos traduzidos: estudo de sete traduções da obra *Dos delitos e das penas*, de Cesare Beccaria*. 2004. 300 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2004.
- BASTIANETTO, Patrizia C. *As funções do paratexto para a inteligibilidade da obra traduzida*. *TradTerm*, Revista do Centro Inter Departamental de Tradução e Terminologia FFLCH/USP, São Paulo, v. 11, p. 53-69, 2005.
- BEAUGRANDE, R. *Text, discourse and process – toward a multidisciplinary science of texts*. London: Longman, 1997.
- BEAUGRANDE, R.; DRESSLER, W. U. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1981.
- BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem, textos e discursos*. Por um interacionismo sócio-discursivo. São Paulo: EDUC, 1999.
- CALVINO, Italo (1963). Sul Tradurre. In: _____. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Edizioni Mondadori: 2002.
- CALVINO, Italo. (1982). Tradurre è il vero modo di leggere un testo). In: _____. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Edizioni Mondadori, 2002.

- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CORRÊA, Regina H. M. A. *Barreiras culturais da tradução: um estudo da tradução para o inglês de obras de Jorge Amado*. Universidade Estadual de Londrina, 1998. Tese Doutorado Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- CORRÊA, Regina H. M. A. *A tradução dos marcadores culturais extralinguísticos: Jorge Amado traduzido*. Universidade Estadual de Londrina, TradTerm 9, p. 93-137, 2003.
- COSTA VAL, M. da G. Texto, textualidade e textualização. *Pedagogia Cidadã. Cadernos de Formação – Língua Portuguesa*. São Paulo, UNESP, v. 1, p. 113-124. 2004.
- CRESWELL, J. W. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and mixed methods approaches*. University of Nevraska, Lincoln, Sage Publications, 2003.
- DaMATTA, R. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Jorge Amado*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 3, p. 120-135. 1997.
- DELL'ISOLA, Regina L. P. *O sentido das palavras na interação leitor-texto*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2005.
- FARIA, A. A. M. Aspectos de um discurso empresarial. In: _____. *Análise dos Discursos em Estudos Organizacionais* Curitiba: Editora Juruá, 2009. p. 45-52.
- FERREIRA, R. G. *Análise das notas de tradução em edições brasileiras da Bhagavad-Gitã*. 2006. 371 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.
- FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para Normalização de publicações técnico-científicas*. 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- FULGÊNCIO, Lúcia; LIBERATO, Yara (1992). *Como facilitar a leitura*. São Paulo: Contexto, 2000.
- FULGÊNCIO, Lúcia; LIBERATO, Yara. *É possível facilitar a leitura: um guia para escrever claro*. São Paulo: Contexto, 2007.
- GENETTE, Gérard (1987). *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GONDIM, Airton Barbosa. *Seu guia no Candomblé*. Salvador: Bureau, 2003.
- KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.
- KOCH, I. G. V. (2004). *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- KOCH, I. G. V. (1993). *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2010. (Coleção Repensando a Língua Portuguesa)
- KOCH, I. G. V. (1997). *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2011.
- JÚDICE, N. Seleção e abordagens de fotografias, cartuns e quadrinhos no ensino de língua e cultura do Brasil para estrangeiros. In: _____. *O ensino da língua e da cultura do Brasil para estrangeiros: pesquisas e ações*. Niterói: Intertexto, 2005.

- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MAINGUENEAU, D. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Linguística de texto: o que é e como se faz*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1983. (série Debates 1)
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Cortez, 2008.
- MUZZI, E. S. *Paratexto: espaço do livro, margem do texto*. Cadernos Viva Voz, Departamento de Letras Vernáculas, FALE/UFMG, Belo Horizonte, v. 2, p. 58-62, 1996.
- PESSOA, Mariluce Carneiro. *O paratexto e a visibilidade do tradutor*. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- RESENDE, Nair Rodrigues. *A legibilidade nos textos traduzidos: metáfora e léxico em García Márquez*. 2012. 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. São Paulo: Annablume/Fapesp/Unicamp, 2009.
- SALVADOR, Angelo Domingos. *Métodos e técnicas de pesquisa bibliográfica*. 11. ed. rev. amp. Porto Alegre: Sulina, 1986.
- SCLIAR, M. Notas ao pé da página. In: _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 371-375.
- SILVA, Liliam Mara Rodrigues. *Estudo de graus de politização na tradução: animal farm em vários contextos*. 2000. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.
- SNELL-HORNBY, M. *Translation Studies an integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- VANOYE, F. *Usos da linguagem: problemas e técnicas da produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- VIANA, N. *Sotaque cultural: uma proposta para compreensão de traços culturais (re)velados na interação em língua estrangeira*. 2003. 347f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. 1992. 300f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1992.

Dicionários

- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 1ª ed. 2001.

PITTÀNO Giuseppe. *Sinonimi e Contrari seconda edizione Dizionario fraseológico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie*. Bologna: Zanichelli Editore, 1997.

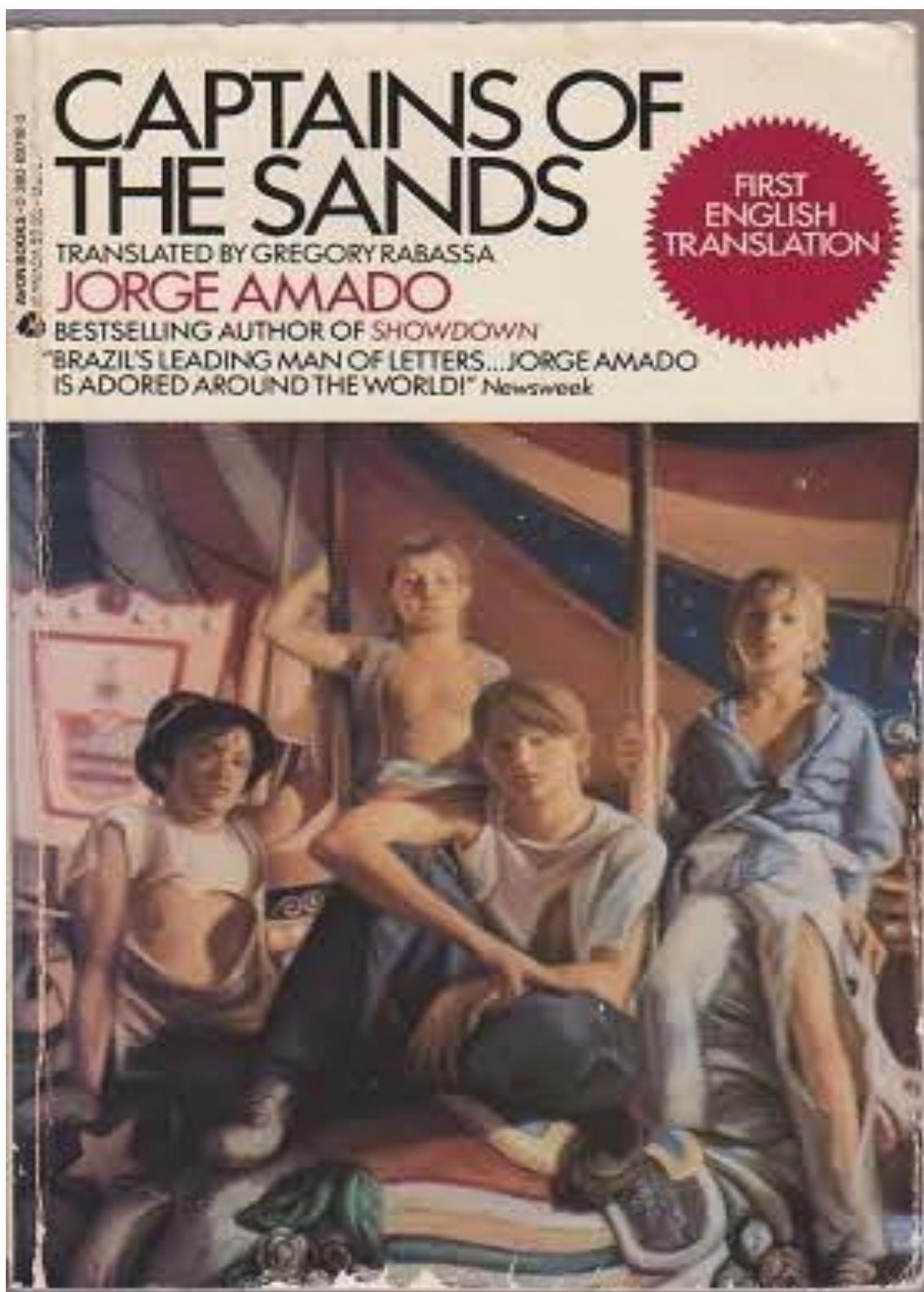
ANEXOS

1ª CAPA BRASILEIRA DE *CAPITÃES DA AREIA*²⁰ de 1937

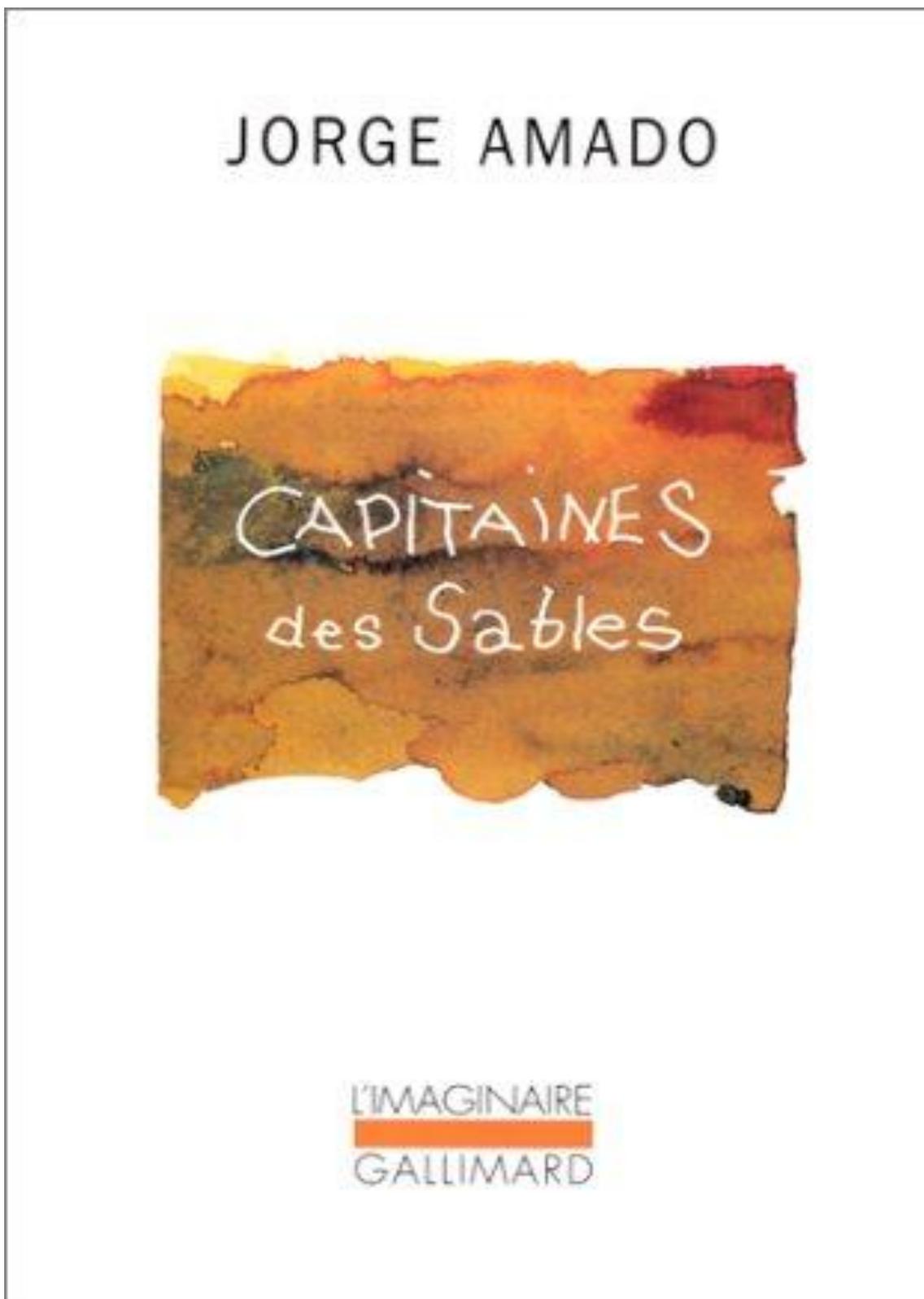


²⁰ Disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado

ANEXO A – Capa de *Capitães da areia* em inglês



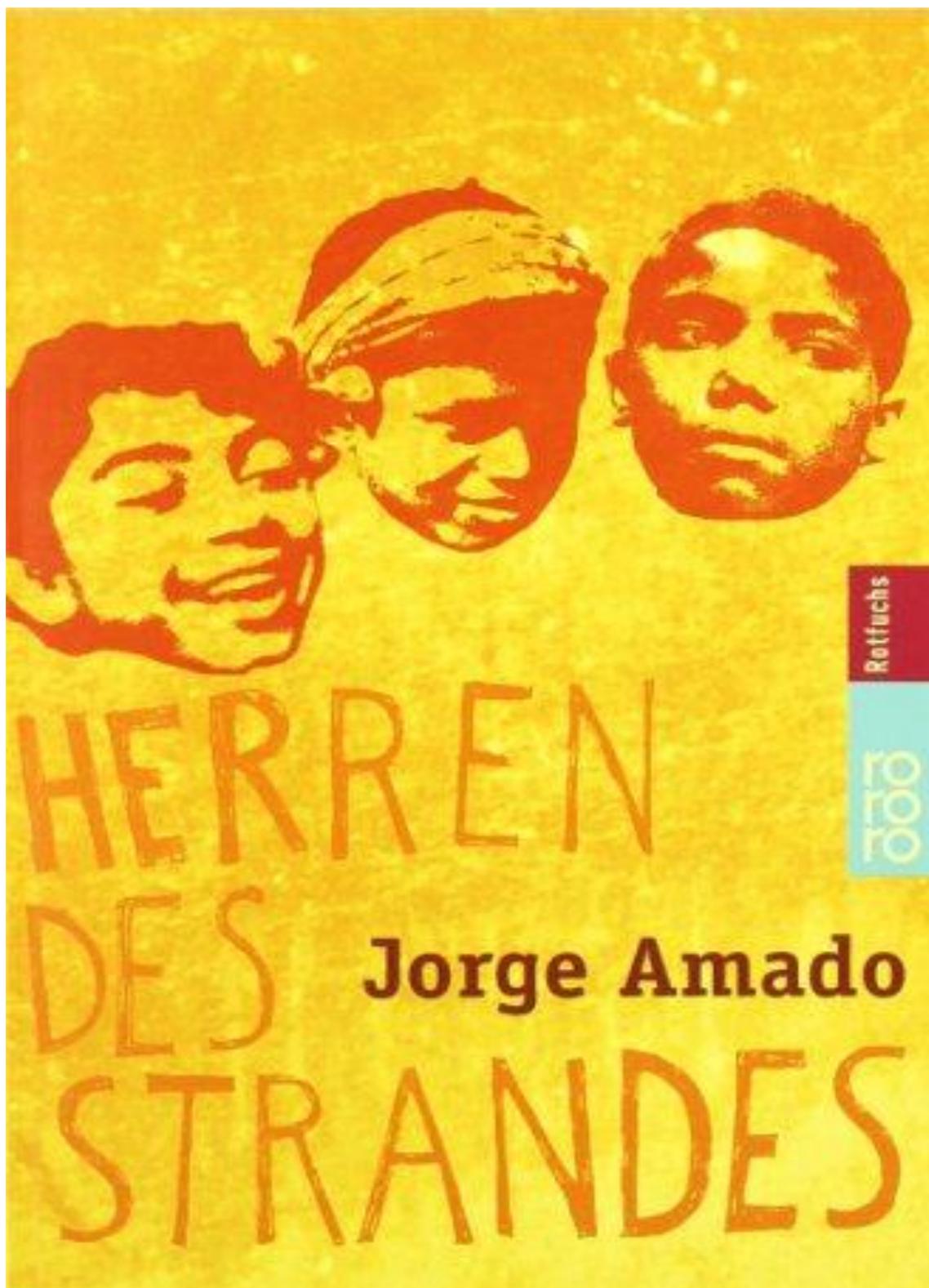
ANEXO B – Capa de *Capitães da areia* em francês

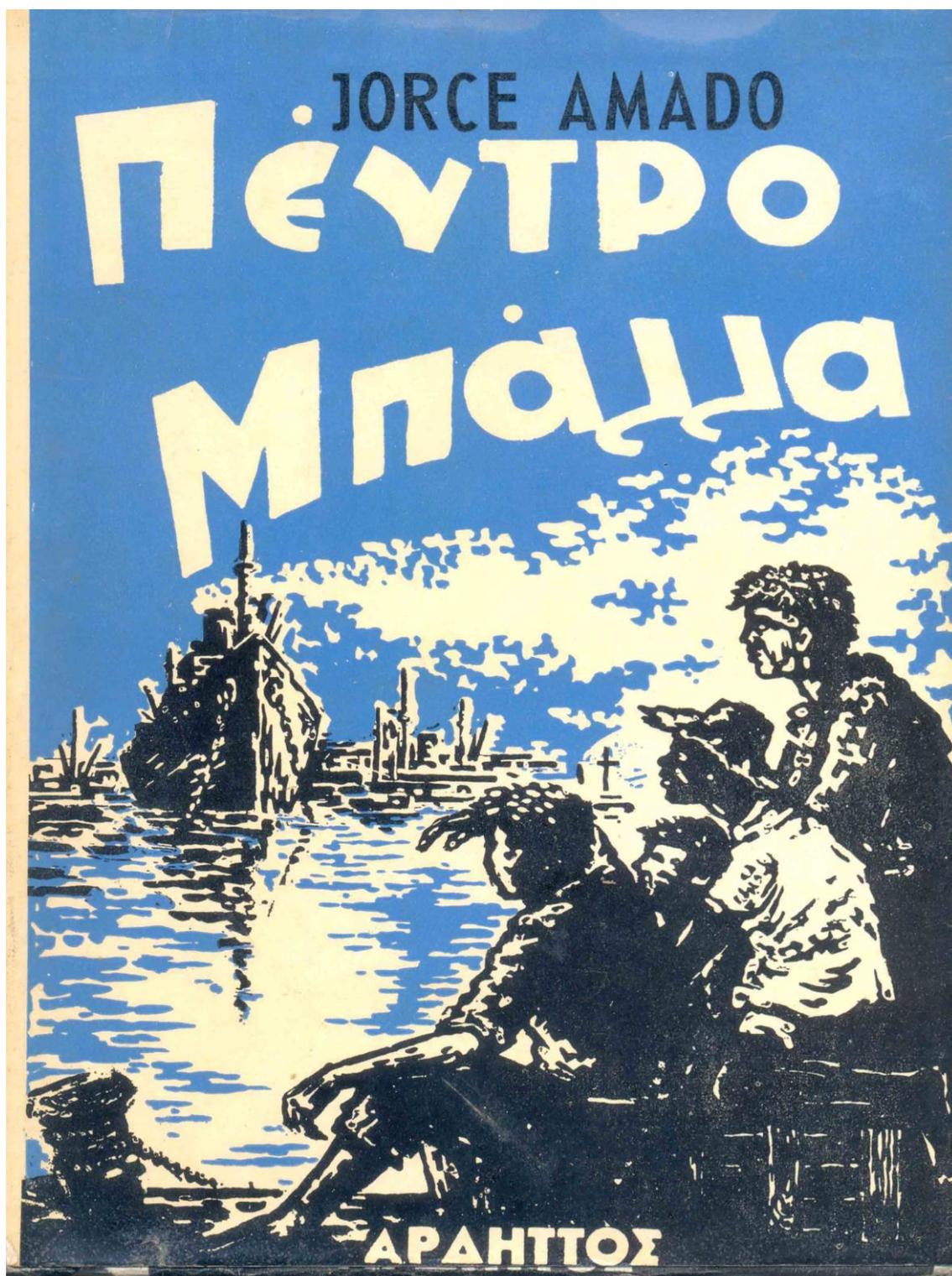


ANEXO C – Capa de *Capitães da areia* em espanhol



ANEXO D – Capa de *Capitães da areia* em alemão

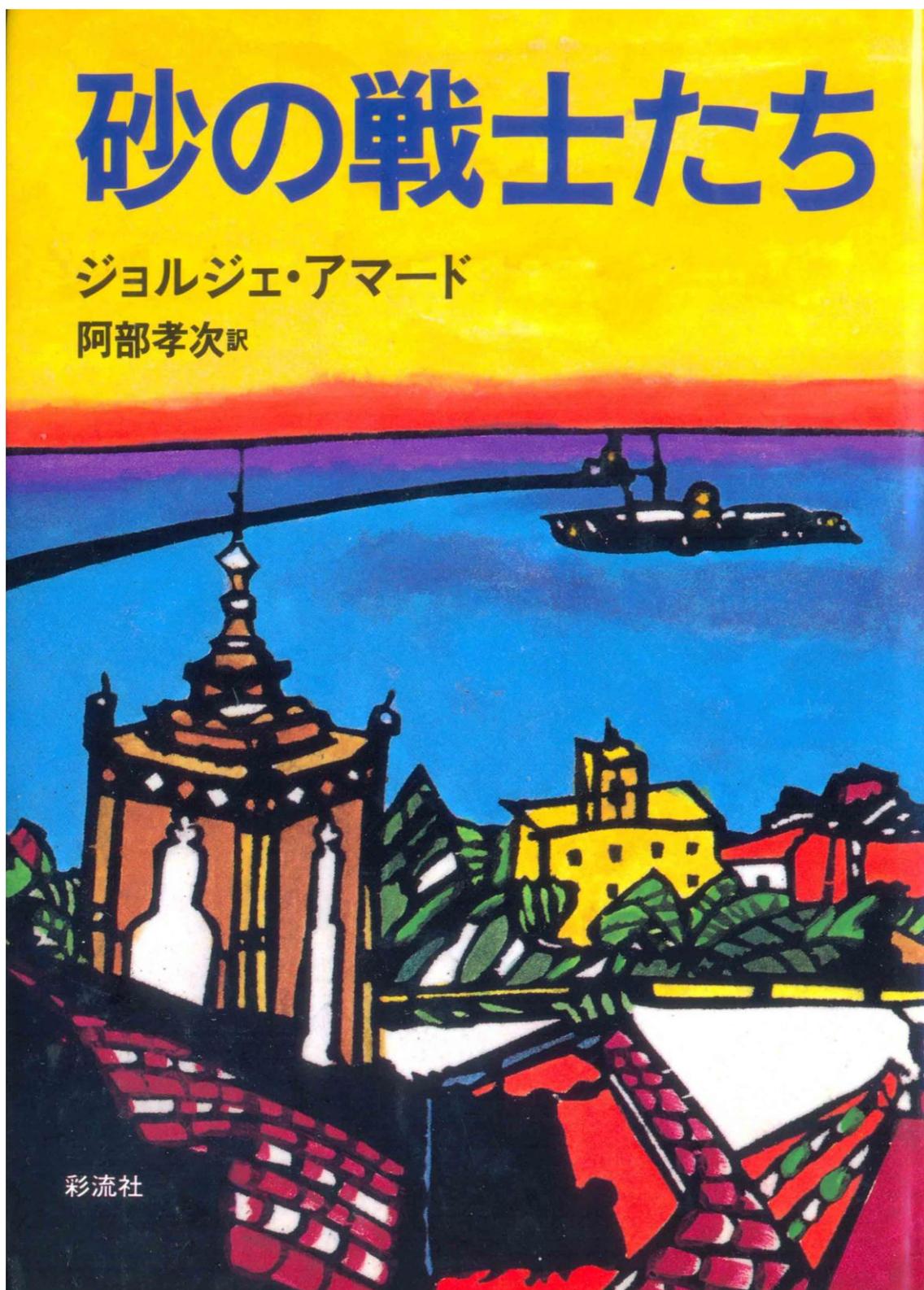




²¹ Disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado

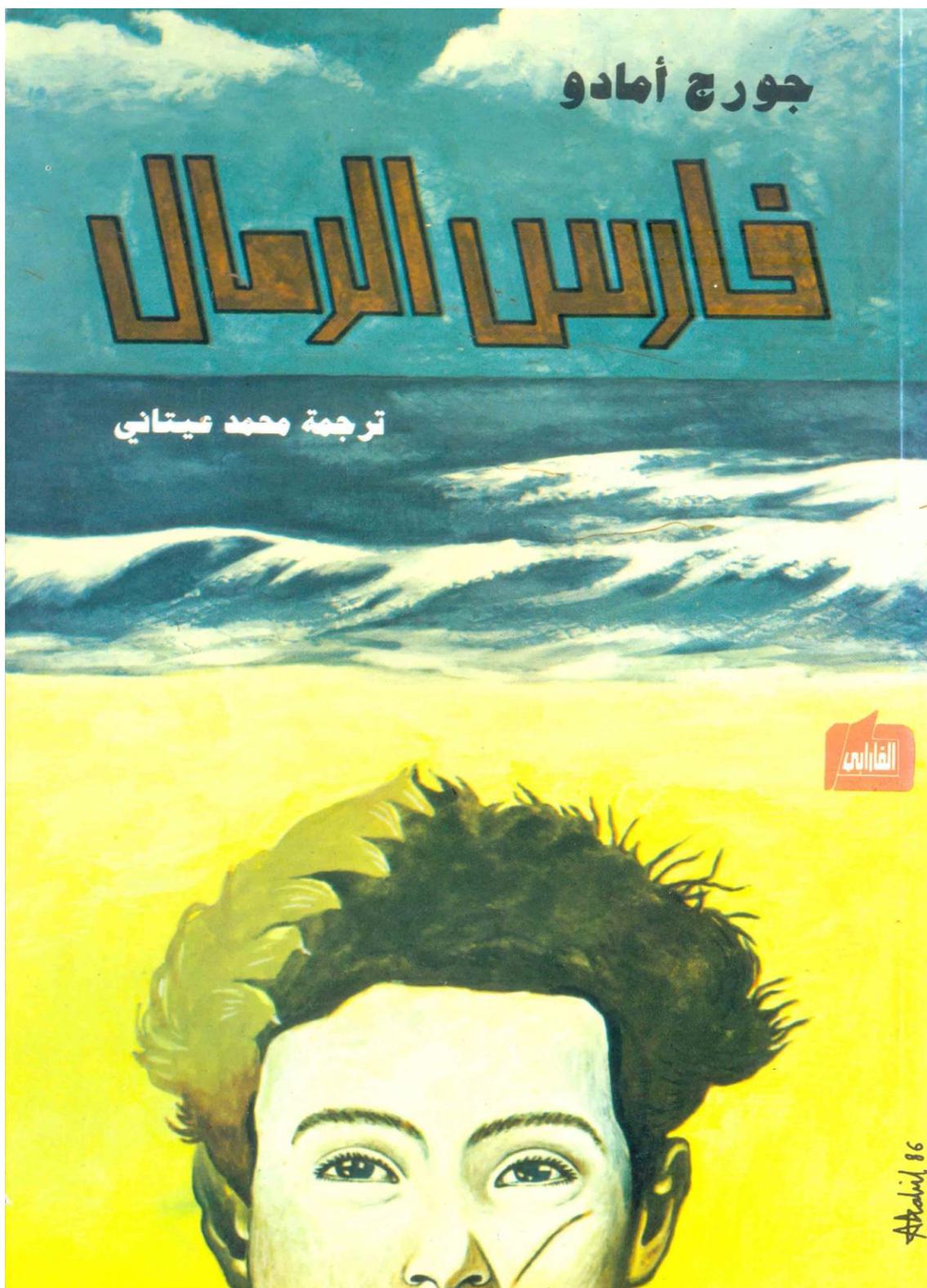


²² Disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado



²³ Disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado

ANEXO H – Capa Libanesa de *Capitães da areia*²⁴



²⁴ Disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado

JORNAL: San Francisco Chronicle
 LOCAL: [San Francisco]
 DATA: 1988
 PAGINA: _____
 CADERNO: _____

312
ca.aa
1988
6

The Lost Boys of Brazil

San Francisco Chronicle

CAPTAINS OF THE SANDS

By Jorge Amado; translated by Gregory Rabassa
 Avon; 256 pages; \$7.95

REVIEWED BY THOMAS CHRISTENSEN

Expect to hear the name Jorge Amado often this year — the Brazilian author of "Dona Flor and Her Two Husbands" and "Gabriela, Clove and Cinnamon" has become a one-man book club. Only a few months after Bantam's hardcover publication of "Showdown," his most recent novel, Avon Books launches an unusually ambitious program that will see the paperback publisher issue one Amado title a month for the next year.

"Captains of the Sands," first published in Brazil 50 years ago, weathers its half century rather well. Indeed, in some ways it is particularly pertinent now. The final novel in Amado's six-part "Bahian Series," it focuses on the problem of homeless orphan children who inhabit the Bahian beachside, once again a major concern in Brazil.

The novel is an odd blend of social commentary and romantic adventurism. Amado describes the hardships of the homeless children but at the same time celebrates their freedom and delights in their picaresque escapades. English readers will at times recall "Oliver Twist," but an even more striking — and more unexpected — literary parallel can be found in J.M. Barrie's "Peter Pan."

Like the English children's book, "The Captains of the Sands" describes an outcast society of "lost boys" under a vibrant and charismatic young leader — not Peter, but Pedro. Into Pedro's band of battered



boys comes an adolescent "mother" figure — mender of clothes, sharer of adventures, nurse to the sick. While women — and girls — are for Amado's precocious Bahian bad boys mere bodies to be assaulted, this particular girl is protected by Pedro when she wanders into their abandoned warehouse hideaway. She is in fact an almost divine figure who finally gives up her corporeal existence altogether to become (in Pedro's mind, at least) a celestial body, a shining star.

"Captains of the Sands" is the name of Pedro's motley gang of castoffs. Like Barrie's Lost Boys, they are threatened by malicious adults whom they usually best in conflicts — often petty thievery and burgla-

ry — though at times the boys appear as champions of the oppressed and downtrodden. Pedro descends, for example, into the nether world of the city prison in order to rescue the religious idol of a black healer that has been confiscated by the police. And like Pan (the Greek trickster who gives his name to Barrie's eternal boy), Pedro outwits the authorities and emerges triumphant and heroic with his prize.

In a series of short episodes, Amado succeeds in grafting some good psychological character studies onto his mythic substructure: Legless, a crippled boy so abused and rejected that his impulses toward love change to bitterness and hatred from a fear of rejection; Lollipop, who turns from his barely endurable situation to find an outlet in religion; The Professor, reader of books and sidewalk artist; Dry Gulch, a country boy nursing fantasies of violent retribution; Cat, a precocious womanizer and con man; Big Joao, Pedro's good, steady right hand (a sympathetic character but one who today may be read as a racist stereotype of the big, good-hearted, but slow-witted black boy).

Amado's episodic construction of his story is rather casual. A number of loose ends are left: Dora (the Wendy figure) initially has a brother, whom Amado appears to forget after a few pages. But this lends the book an easy, folksy feel that helps to overcome the awkwardness of Amado's attempt to cast his lost children as heroes of an egalitarian new order. Gregory Rabassa captures Amado's voice perfectly in his English translation.

Some questions surround Amado: Is he a significant literary writer or merely a popular novelist? Are his novels hopelessly tainted with sexism and racism?

"Captains of the Sands" suggests a rather positive answer to the first question. Though colored by a sort of boyish enthusiasm and forced rather stiffly into a political argument, the novel compares favorably with other works of its period. Historically, Latin American writers have followed European and U.S. literary movements by a decade or two, but in his "Bahian Series" Amado presents a panorama of society similar to Dos Passos' "U.S.A." project in North America — and today it is probably Dos Passos who seems the more dated.

Amado has an easy facility that may make him appear less substantial than some of his more baroque Latin American colleagues (Asturias, Borges, Carpentier), but in fact he is a populist (not merely a popular) writer who has found in the folk legend a form suited to his talents and objectives.

The sexism and racism of his writing is a more difficult problem. Clearly these elements run through this work. The goddess/whore device is particularly tired. I offer two defenses: First, Amado is casting a mirror to his society, and because that society is sexist and racist, these qualities appear in his book. Amado does include in "Captains of the Sands" a scene in which Pedro rapes a girl on the beach and then suffers a crisis of self-awareness. This, in part, leads him by the end of the book to become a labor leader (like, as it turns out, the father he doesn't remember).

Second, we cannot expect authors to share the appropriate attitudes of our own time and place unless we are willing to throw away most of the world's literature (and probably an even higher percentage of Latin American writing). Still, readers particularly offended by the less than completely enlightened attitudes of a Latin male of the 1930s might have trouble with this book.

But for those willing to take their literary pleasure with a dash of imperfection, "Captains of the Sands" remains a remarkably captivating and illuminating novel half a century after its original publication.

Thomas Christensen, an editor with North Point Press, has published translations from Spanish.

²⁵ Disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado



²⁶Disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

JORNAL: _____
LOCAL: _____
DATA: _____ 1990
PAGINA: _____
CADERNO: _____

512
caixa
1988



PORTA DE LIVRARIA

Antonio Olinto

JORGE E OS CAPITÃES

A edição fac-similada, agora feita por José Aparecido em Brasília, da primeira, de 1937, do romance de Jorge Amado, *Capitães de Areia*, pode dar ocasião a uma série de reavaliações literárias, relativas aos últimos cinquenta anos. Foi, este, o sexto romance do autor, integrando uma série a que deu o nome de "Os Romances da Bahia". Estava, então, o romancista, com menos de vinte e cinco anos e já dispunha de uma obra significativa. Erguera, em pouco tempo, um arcabouço ficcional inteiramente novo nesta parte do mundo, surgindo como o romancista representativo do espírito brasileiro na estranha década pós-30.

Seus primeiros romances já tinham novidades muitas, e *Jubiabá* iniciara um caminho diferente em nossa ficção, com *Mar Morto* se impondo, a partir de seu lançamento, como o grande romance de amor de nossa literatura. Em *Capitães de Areia* a plena aceitação do social na obra de arte literária provocava um choque em nossa mesmice cultural. Era, o livro, o oposto da literatice que tivéramos, a negação de uma tendência falsamente exótica e na realidade olorosa que nos acometera no passado. Tal como Dickens, Jorge Amado mudou o Brasil. Depois de seus Romances da Bahia, a perseguição — policial e social — que se fazia aos candomblés e outros

cultos afro-brasileiros, foi aos poucos deixando inteiramente de existir, bem como se acentuou a preocupação brasileira para com o menor abandonado. Os romances de Dickens haviam denunciado o tratamento desumano dos menores na Inglaterra industrial vitoriana. Os de Jorge denunciaram um Brasil inadmissível.

Esses romances, políticos no melhor sentido da palavra, passaram a integrar o complexo cultural brasileiro como se fosse obra coletiva. Desde então, fenômeno da natureza que parecia ser, revelava um domínio sobre sua matéria ficcional que o romance brasileiro ainda não tivera. Inclusive porque sabia, e soube sempre, mostrar o lado alegre e o humor do brasileiro, numa permanente revelação da alegria de viver que é, apesar de muitas dissuasões, a marca essencial da gente que vive em nossa terra.

Por causa dessa fidelidade ao espírito do brasileiro comum, Jorge Amado nos representa como ninguém. Como o romancista por excelência de um país, tem ele sido o verdadeiro símbolo de nós todos. Dispõe desse poder: o de falar por nós; o de nos ser.

Capitães de Areia tem, assim, uma reedição fac-similada mais do que oportuna, pois mostra Jorge Amado como jovem romancista, já dono de sua linguagem, senhor de sua gente, voz de seu país.

²⁷ Disponível no Acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

ANEXO L – Parte de uma entrevista com Jorge Amado na Itália

L'ultima intervista di Jorge Amado in Italia²⁸

Gianni Minà



Gianni Minà con Jorge Amado e Zélia Gattai.

L'ironia beffarda e surreale di uno dei più famosi romanzi di Jorge Amado, *Dona Flor e i suoi due mariti*, trasferita in un film di Barreto interpretato da Sonia Braga, fece epoca e lanciò il cinema latinoamericano. Amado, patriarca della letteratura brasiliana, scomparso all'inizio di agosto 2001, è l'esempio di una vocazione alla

²⁸ Disponível em: <<http://www.sarapegbe.net/articolo.php?quale=38&tabella=articoli>>. Acesso em: 30 agosto de 2013.

scrittura perseguita dall'età di sedici anni, quando scappò da un collegio religioso per fare il fattorino e poi il cronista in un giornale.

Il Paese del carnevale, scritto a diciannove anni, segnò il suo destino di narratore dell'umanità più mortificata del Brasile e, nello stesso tempo, di quella più allegra e piena di speranza. Sono gli anni dei grandi sconvolgimenti sociali anche in America latina, che vive la Grande Guerra solo di riflesso, ma sogna un riscatto che le logiche economiche vanificheranno già negli anni Quaranta con dittature che costringeranno intellettuali come Amado all'esilio.

Jorge, che era stato deputato del Partito comunista, scelse con la moglie Zélia, figlia di anarchici italiani, prima il Portogallo e poi l'Italia dove i suoi amici Zavattini, Nenni, Sereni, gli assicuravano che avrebbe vinto il Fronte popolare. Non fu così. "Vinse la Chiesa", scrisse poi Amado. Cominciò allora l'epoca della militanza nel movimento pacifista con Picasso e Sartre, a cui fece seguito il soggiorno a Mosca dove vinse i premi Lenin e Stalin.

Con il rientro in Brasile nel 1954, dopo tante contraddittorie esperienze, Amado attuò una revisione critica della sua letteratura: "L'impegno civile lo devono sottolineare i fatti che scegli di raccontare, ma la narrazione deve essere libera, non condizionata dall'ideologia". *Dona Flor e i suoi due mariti*, *Gabriela garofano e cannella*, *Tocaia grande*, *Teresa Batista stanca di guerra*, *Tieta do agreste*, hanno consacrato Amado come uno degli scrittori più innovativi e preveggenti. Già sessant'anni fa aveva scritto *I capitani della spiaggia* sulla condizione disumana dei bambini della strada che allora erano poche centinaia e ora sono più di venti milioni e rappresentano in America Latina una tragedia biblica. Una profondità, una intuizione che qualche critico ha faticato a riconoscergli. Questa intervista del 1996 realizzata per il programma *Storie* di Rai 2 è l'ultima che Amado ha concesso prima di tribolare per cinque anni con il suo "stanchissimo cuore".

L'INTERVISTA A JORGE AMADO

Gianni Mina': Lei ha detto: "Non sono un intellettuale, ma qualcuno che sa qualcosa della vita". Una volta un critico l'ha definito romanziere di prostitute e vagabondi. Si riconosce in questo ritratto?

Jorge Amado: Mi riconosco perfettamente, perché la mia letteratura ha parlato degli emarginati, di quelli che sono abbandonati da tutti e quindi tra essi le prostitute e i vagabondi.

G.M.: Una vocazione o una presa di coscienza?

J.A.: Non lo so. Senza vocazione non si può scrivere, ma è la presa di coscienza che detta il tema e lo svolgimento della letteratura di un autore.

G.M.: Altri hanno detto: “La letteratura di Amado è sesso e cibo”.

J.A.: Non c’è solo questo, per quanto nella vita sia la sessualità, sia il cibo siano essenziali, ma ci sono molti altri aspetti importanti.

G.M.: E quali sono per lei?

J.A.: La difficoltà di vivere e la lotta per poter vivere. Nella mia letteratura credo che entrambi questi aspetti siano molto presenti: quanto sia difficile vivere in Brasile e come si lotta per uscire da questa condizione.

G.M.: Lei dove è nato?

J.A.: In una fattoria di cacao vicina all’attuale Pirangi.

G.M.: La sua famiglia si occupava di produzione di cacao?

J.A.: La mia famiglia viveva in una piccola fazenda di proprietà di mio padre. Ma quando avevo quattordici mesi il fiume che lambiva la nostra proprietà straripò e distrusse tutto. Mio padre e mia madre si trasferirono a Ilhéus, dove trascorsero molti anni. Lì facevano *tamancos* ossia della calzature con una base di legno e una copertura in cuoio. Vissero in povertà.

G.M.: Il tema della povertà è molto presente nei suoi scritti. E’ perché lo ha vissuto sulla sua pelle?

J.A.: La vita era molto difficile e io vedevo la povertà della gente che mi viveva attorno.

G.M.: Da un’intervista televisiva di Carlo Mazzarella del 1978, nella quale lei racconta “che cos’è uno scrittore brasiliano o latinoamericano”, emerge l’impegno degli intellettuali di questo continente e in particolare suo, riguardo ai problemi della gente. Lo stesso impegno non si coglie, invece, in molti intellettuali europei chiusi in una sorta di torre d’avorio.

J.A.: In Europa la letteratura discute le idee, in America Latina i fatti! La letteratura europea, in qualche modo, ha raggiunto un livello diverso e discute di cose che spesso non hanno rapporto con la vita quotidiana. Non parliamo della vita, perché la vita è così povera e meschina che obbliga lo scrittore a osservarla.

G.M.: Lei una volta ha detto: “Non so se sono bianco bahiano o un nero mulatto portoghese.” Perché?

J.A.: In Brasile ciò che predomina è la mescolanza di razze, di culture, di religioni. Quindi, un uomo con la pelle bianca può avere sangue negro o sangue indigeno, mentre un uomo con la pelle nera può avere sangue bianco, anzi, è certamente così! E’ molto difficile trovare un brasiliano che non abbia il sangue misto, a meno che sia un figlio di immigrati di prima generazione.

G.M.: Credo fermamente che la convinzione “della propria origine mista” sia alle radici dei libri che lei scrive, come si può notare anche da alcune immagini del film *Dona Flor e i suoi due mariti*, tratto dal suo libro del 1967 nel quale, tra l’altro, si indovina un Jorge Amado più maturo. Qual’era la fonte di ispirazione di suoi primi libri come *Il paese del carnevale* o *Cacao*?

J.A.: I miei primi libri hanno una vena politica molto evidente, ma nella letteratura l’impronta politica non dovrebbe essere molto forte. All’inizio questo non lo capivo, ero giovane. Non intuivo che il mio voler cambiare le cose doveva essere più azione che discorso e che scegliendo un certo linguaggio esaurivo il tutto in un puro discorso ideologico che non aveva ragione d’essere.

G.M.: Ma anche i suoi primi libri erano belli!

J.A.: Ci sono cose interessanti, è vero.

G.M.: Lei è stato molto influenzato da Don Luis Carlos Prestes, fondatore del Partito comunista brasiliano?

J.A.: Prestes non ha fondato il PCB, ma senza dubbio è stato un uomo molto importante in Brasile. Si può essere d’accordo con lui o meno, ma non si può negare la sua importanza nella vita del paese.

G.M.: A che cosa si riferisce in particolare?

J.A.: Lui fece la celebre marcia della Colonna Prestes, e visitò l’interno del Brasile per tre anni. Fu lui a rivelare quale fosse il vero Brasile brasiliano.

G.M.: Fu una presa di coscienza.

J.A.: Senza dubbio!

G.M.: E tutto questo ha influenzato alcuni suoi libri come *Sudore, Mar morto?*

J.A.: Sì, esiste l'influenza di un pensiero politico nei miei libri. In *Sudore*, per esempio, parlo della vita del popolo miserabile e triste, popolo però che non si accontenta di questa realtà, non l'accetta e tenta di modificarla. Ma un'influenza politica forte non deve essere presente nei libri, è sufficiente la realtà perché si capisca che ci deve essere un cambiamento.

G.M.: Sessant'anni fa lei scriveva uno dei suoi libri-capolavoro, *I capitani della spiaggia*, un testo premonitore che parlava dei bambini della strada. Come le venne l'idea di scrivere un libro su questi bambini?

J.A.: Semplicemente perché, purtroppo, era una realtà già presente allora, anche se in misura minore. *I capitani della spiaggia* è un libro del 1937; quanti bambini erano abbandonati a Bahia in quel periodo, duecento, trecento? In tutto il Brasile mille, duemila? Oggi ci sono più di diciotto milioni di bambini abbandonati! Si rende conto quanto è cresciuto numericamente il problema da quando ho scritto quel libro e quanti problemi si siano aggiunti nel corso degli anni? La droga allora non esisteva, oggi c'è e segna questi bambini in modo violento, profondo. Io non so, veramente, che cosa si può fare per tentare di arginare un fenomeno così grande.

G.M.: Il Brasile è il sesto paese produttore di alimenti nel mondo, l'ottantesimo per le condizioni di vita della gente. Di che cosa è figlia tale tragedia? Dell'economia neoliberista?

J.A.: In Brasile i beni materiali appartengono a una piccola minoranza, la maggior parte del popolo vive in condizioni terribili, inimmaginabili.

G.M.: Quando venne Carlo Mazarella a casa sua, lei lo portò al mercato dicendogli che il mercato era una delle fonti di maggior ispirazione. Gli disse: "Nel mercato si possono sentire gli odori, gli aromi, i sapori della cucina africana. E, come in Africa, anche qui il mercato è un punto di incontro, una specie di piazza, di agorà, il pretesto di far festa ed esibire i propri talenti. La nostra musica nasce dall'influenza nera, portoghese e italiana. Il più grande compositore musicale di Bahia è un mulatto, ha sangue nero e italiano". Mazarella, durante la stessa intervista, le chiese se in Brasile esistesse un problema

razziale e lei gli rispose che i brasiliani sono un popolo misto, derivante dall'incrocio di diverse radici e culture. Negare, però, l'esistenza di un pregiudizio razziale era impossibile, perciò lei aggiunse: "Non esiste una filosofia di vita razzista, semplicemente perché una delle caratteristiche principali di Bahia è la sensualità, e la sensualità è nemica del razzismo". E' vero, la sensualità è nemica del razzismo?

J.A.: Sì! Vede, i portoghesi sono estremamente sensuali e ciò ha portato a superare in parte alcuni pregiudizi razziali. Io ne sono profondamente convinto.

G.M.: Lei ha detto: "Il mio primo amore fu una puttana che esercitava la professione nel vicolo di Maria Pas, nel 1927". Si può parlare di amore?

J.A.: Sì, l'amore è sicuramente una delle cose più importanti che esistono nella vita. L'amore per una prostituta di Bahia, l'amore di un giovane che inizia la sua vita, l'amore di un vecchio per la sua sposa, i suoi affetti. Credo che quello che è veramente importante nella vita sia l'amore, e ciò che ci dà allegria, coscienza della vita.

G.M.: L'amore non deve avere moralismi?

J.A.: L'amore non ha moralismi!

G.M.: Qual è l'amore che tiene vivo il Brasile: la religione animista, la musica, l'essere indomabile?

J.A.: La musica brasiliana è una ricchezza immensa. E' soprattutto la razza africana a dare il ritmo, ed è lo stesso che si sente nella musica brasiliana, che si vede nella danza brasiliana o, anche, nel modo di camminare, nell'ancheggiare di una brasiliana vista per strada. Si sente immediatamente la presenza dell'Africa. Noi siamo il frutto della mescolanza fra il bianco, l'indio, il nero, ma io dico sempre che il nostro ombelico è l'Africa, perché è questo continente che ci há marcato più profondamente.

G.M.: Mazarella, intellettuale e viaggiatore curioso, durante il suo viaggio in Brasile, oltre a intervistarla dedicò molta attenzione – attestata da diversi documentari – a una delle espressioni musicali più caratteristiche di Bahia, il *Candomblé* da lui definito "Un vero rituale africano, proveniente dal Congo e dall'Angola, espressione e sintesi di feticismo, di spiritismo, di tradizione nera inserita in credenze cattoliche". Lei crede nel *Candomblé*?

J.A.: Io non credo in nulla, ma rispetto tutte le religioni, tutte le credenze, soprattutto quelle del popolo. Il *Candomblé* è una tradizione che viene dalla schiavitù, dalle case

dei negri che lottavano per i valori portati dall’Africa e per questo venivano perseguitati. Lottavano affinché quei valori potessero giungere fino a noi, e io non posso che avere un infinito rispetto per coloro che sono riusciti a mantenere vive le fonti della propria cultura. Il *Candomblé* è una festa bellissima di danza e di canto. Nel *Candomblé* l’uomo si sente vicino a Dio, ha quasi una intimità con Dio nel cerchio della danza.