

MACHADO DE ASSIS NOS UMBRAIS DA (PARA)TRADUÇÃO

Juliana Aparecida Gimenes¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir a relação da tradução de um elemento paratextual de grande relevância – a capa – em cinco traduções de Machado de Assis para o espanhol. Queremos, com este estudo, destacar que as pesquisas em paratradução têm ganhado visibilidade dentro dos Estudos da Tradução, uma vez que proporcionam um lugar de análise crítica daquilo que “cerca, envolve, apresenta e introduz” o texto traduzido no mercado editorial. Em outras palavras, tudo aquilo que está ao redor, amplia e diz sobre a tradução também participa do processo de construção do imaginário em outra língua-cultura. A partir das considerações de Genette (2009), Yuste Frías (2005, 2011, 2015) e Nouss (2012a, 2012b), (a) analisamos cinco capas de obras machadianas traduzidas para o espanhol, (b) propusemos leituras dessas capas e (c) levantamos hipóteses sobre os possíveis efeitos nos leitores no mundo hispânico. Algumas conclusões iniciais que podem ser feitas a partir desse estudo são, de um lado, a grande capacidade de formação de leitores críticos de literatura traduzida, e, de outro, a visibilidade da paratradução, não como um lugar indeciso e pouco preciso, mas justamente o contrário, um lugar de orientação e de convite à leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Paratradução. Limiar. Capas. Machado de Assis. Espanhol.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the relation between the translations of a paratextual element of great relevance – the cover – in five translations of Machado de Assis into Spanish. Our purpose, with this study, is to highlight the growing visibility of researches of paratextual elements within the Translation Studies. This approach allows for a particular critical analysis of what “surrounds, wraps, presents and introduces” the translated text to publishing market. In other words, every surrounding element that extends and talks about the translation also plays an important role in the process of the imaginary constructing in the other language-culture. Considering the studies of Genette (2009), Yuste Frías (2005, 2011, 2015) and Nouss (2012a, 2012b), (a) we analyzed five front covers of works written by Machado de Assis translated into Spanish, (b) proposed interpretations of such covers and (c) raised hypotheses about their possible effects on Spanish-speaking readers. Some initial conclusions drafted from this study include, on one hand, the great possibility for critical reader education on translated literature and, on the other hand, the visibility of paratranslation, not as a place of uncertainty and imprecision, but exactly the opposite, as a place of guidance and invitation to a more critical reading.

KEYWORDS: Paratranslation. Threshold. Covers. Machado de Assis. Spanish.

¹ Doutoranda no departamento de Linguística Aplicada, linha de pesquisa em Tradução, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: juliana.linguistica2006@gmail.com.

*A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.
Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Escolhendo um livro pela capa

“Não se pode julgar um livro pela capa”. É o que diz um velho ditado popular. Se esse ditado tem algo de sábio e de verdadeiro (afinal julgamos, mesmo que inconscientemente, os livros pela capa), o que acontece, então, quando se trata da capa de um livro traduzido? Quais os nossos julgamentos a partir da produção gráfica que temos em mãos? Nosso intuito com este artigo² é discutir justamente a relação entre a tradução da capa – ou paratradução, como veremos mais adiante –, e a criação do imaginário em torno da obra e de seu autor, além, é claro, de passar pela figura imprescindível do/a tradutor/a, o primeiro agente paratradutor ou, ainda, o primeiro leitor mais íntimo e privilegiado de um texto.

Iniciemos esta reflexão considerando o caráter ambivalente da capa de um livro e atribuindo-lhe também a função de limiar/umbral. De um lado, é o material físico, o invólucro que delimita o mundo exterior e o texto “propriamente dito”; de outro, é uma espécie de “vitrine” ou de “convite” para os leitores, uma vez que muitos consumidores são atraídos pelas capas nas livrarias, daí a importância de uma produção editorial, gráfica e de *marketing* na elaboração das capas.

Quando se trata especificamente de literatura, as capas funcionam como um primeiro contato com a obra. Esse elemento indispensável nos apresenta, de certa forma, o conteúdo do livro que temos em mãos, mas, ao mesmo tempo, espera-se que não revele aspectos importantes do enredo ou da narração. Em termos mais modernos, espera-se que a capa de um livro não dê *spoiler* sobre a trama e o destino das personagens.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Dada essa importância das capas, faz-se necessário o desenvolvimento de estudos sobre seu funcionamento. O estudo dos elementos textuais e imagéticos que acompanham uma obra editorial não é algo recente. Gérard Genette (2009) já havia ressaltado a importância dos textos que circundam, apresentam, ampliam uma obra literária para a constituição do objeto que conhecemos como “livro”. No mercado editorial, não existe a circulação de um “texto puro”, ele sempre estará acompanhado de algum outro elemento paratextual. José Yuste Frías vai mais além, e tomando essa ideia de Genette afirma que “se (...) não pode existir texto sem paratexto, tampouco pode existir tradução sem sua correspondente paratradução”³ (YUSTE FRÍAS, 2011, p. 260), ou seja, são esses outros elementos que transformam um texto em um livro (e, da mesma forma, em um livro traduzido).

Os elementos paratextuais se dividem em dois grandes grupos: (a) *peritextos* e (b) *epitextos* (GENETTE, 2009). O primeiro grupo está formado por elementos que compartilham o espaço físico da publicação, ou seja, são as orelhas, a capa, a folha de rosto, a apresentação, os índices e outros componentes que não poderiam ser “destacados” ou “retirados” da publicação editada. Já o segundo grupo está composto por elementos que prolongam a publicação, isto é, são textos e outros materiais que não estão fisicamente no mesmo espaço de publicação como as entrevistas, os vídeos publicitários, as divulgações de *marketing*, entre outros. O presente artigo configura-se, por exemplo, como um epitexto, já que, de algum modo, expande as leituras dos textos machadianos. Nosso trabalho, para ser mais preciso, concentra-se na análise de elementos peritextuais, ou seja, aqueles que vêm junto com a publicação editorial.

O prefixo grego “para-” expressa a noção de “cerca de”, “perto”, “junto a”, “antes”, “em”, “entre”. Assim, “paratradução” é todo aquilo que está “cerca de”, “perto”, “junto a”, “antes”, “em”, “entre” a tradução. Na realidade, o termo não designa apenas os elementos paratextuais da tradução, isto é, a tradução de paratextos, como seria possível imaginar de imediato, mas também é utilizado como uma disciplina acadêmico-científica

³ “si (...) no puede existir texto sin paratexto, tampoco puede existir traducción sin su correspondiente paratraducción”. Todas as traduções não referenciadas são nossas.

cujos objetivos são refletir, descrever e explicar a produção e o funcionamento desse tipo de material que transforma um texto em um texto traduzido que circula socialmente.

Tomando como referência essa noção da obrigatoriedade de paratextos na constituição do livro, o grupo de pesquisas T&P (Tradução e Paratradução) na Universidade de Vigo, Espanha, propõe o conceito de “paratradução”, ou seja, todo material verbal ou não verbal que “cerca, envolve, amplia, apresenta e introduz” (YUSTE FRÍAS, 2015) o texto propriamente dito – no caso aqui estudado, um texto literário traduzido. Por esse motivo, o teórico espanhol ressalta que não se trata de uma área de investigação que “inventou a roda”, mas, sim, de uma área que “pôs a roda em movimento”.

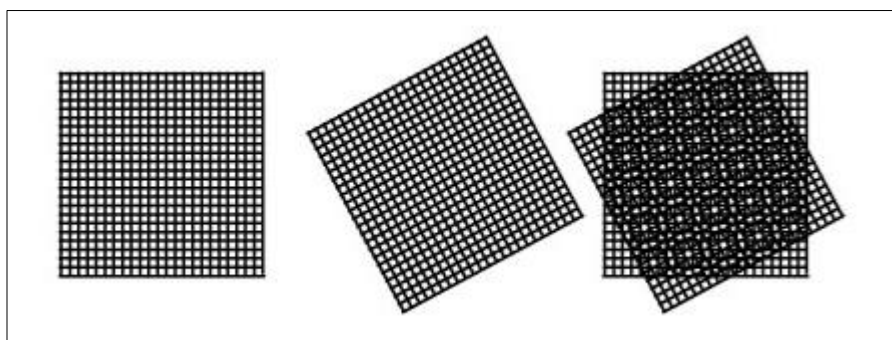
Dessa forma, o termo “paratradução”, e ousando estender os sentidos também para o paratradutor, refere-se não só aos elementos que dão vida à tradução, mas sobretudo ao lugar ocupado pela tradução e pelos profissionais da tradução (e aqui são englobados não só o/a tradutor/a de fato, mas também os profissionais de *designer*, da produção editorial, da revisão, do *marketing*, o/a editor/a, entre outros). Para Yuste Frías, o que sempre está em jogo na tradução é “o espaço do prefixo ‘para-’, ou seja, estar ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira, do umbral, da margem que sempre separam uma língua de outra, uma cultura de outra”, e o teórico conclui que “a noção de paratradução é idônea para tentar descrever e definir essa zona imprecisa e indecisa espaço-temporal na qual todo tradutor se encontra” (YUSTE FRÍAS, 2015, p. 333-334)⁴.

A paratradução, portanto, está no “entre lugares”, ou seja, no “entre línguas”, assim como pensou Alexis Nouss (2012b), um dos também fundadores e investigadores do grupo T&P. Para Nouss, é importante não pensar a fronteira como separação, mas justamente o contrário: a fronteira aqui passa a ser local de contato, de trocas, de conhecimento do outro, de enriquecimento. Esse local – o limiar/umbral da tradução – não é simplesmente uma junção, uma justaposição de línguas, um contato que não

⁴ “el espacio del prefijo <<para->>, es decir, estar al mismo tiempo de los dos lados de la frontera, del umbral, del margen que siempre separan una lengua de otra, una cultura de otra [...] La noción de paratraducción resulta idónea para intentar describir y definir esa zona imprecisa e indecisa espacio-temporal en la cual se sitúa todo traductor”.

provoca alterações, mas um lugar fértil de transformação e produção, um terceiro elemento, sem ser a soma de dois anteriores, assim como a metáfora do tecido no padrão moiré, a que nos remete Nouss.

Figura 1: Como se forma o padrão moiré. Padrão 1, Padrão 2, Moiré.



Fonte da imagem: <https://www.nikonusa.com/en/learn-and-explore/a/products-and-innovation/moir%C3%A9-false-color.html/>, acesso em 29 nov. 2018.

Trata-se, portanto, da “experiência do limiar” (NOUSS, 2012b), ou seja, da possibilidade para a passagem. Ter esse pensamento do limiar/umbral nos permite pensar a tradução não como “troca de palavras” ou como “impossível”, mas a partir de uma noção exatamente oposta, ou seja, como aquilo que possibilita a realização da tradução, uma vez que não traduzimos palavras soltas. É a possibilidade de estar nas duas (ou mais) línguas ao mesmo tempo.

A experiência do limiar é a de possibilitar essa condição ambivalente de imprecisão e direção, de estar ao mesmo tempo em diferentes lugares. Aquilo que “não é a tradução do texto propriamente dito” indica caminhos de leitura para o texto e convida a entrar no mundo do romance. Esse material “extra” não passa despercebido. Além disso, ajuda também na construção de imaginários do autor e da sociedade na qual se movem as personagens.

Assim, é possível também problematizar, de outra maneira, a lógica binária que cria categorias estanques e faz do texto traduzido, sempre pela via da comparação, a *cópia infiel*, o texto que diz *quase a mesma coisa*, o texto sem originalidade que almeja repetir

o original e que não tem o *status* de obra. Consideramos, então, a tradução e a paratradução a partir dessa perspectiva que toma o ato de traduzir como uma transformação textual complexa que reflete e constrói ideologias e valores simbólicos. Enfim, podemos considerar todo texto, seja ele original ou tradução, algo sem começo e sem fim, da mesma forma como as fronteiras entre as línguas envolvidas na tradução não são estanques. A tradução de Machado de Assis, portanto, não se encerra na tradução do texto simplesmente, mas abre-se para um conjunto maior, que tem também sua importância como obra traduzida.

A tradução e a produção dos paratextos, em geral, e das capas, em particular, evidenciam em certa medida as implicações ideológicas, políticas, sociais e culturais que regem o mercado editorial. Os elementos textuais e icônicos, de acordo com Yuste Frías, “são um rico leque de manipulações ideológicas na capa”, e, com isso, o resultado que temos é o de que “a sombra ideológica do texto aparece antes que o próprio texto” (YUSTE FRÍAS, 2005, p. 76)⁵. O mercado editorial é regido por valores culturais e mercadológicos, ou seja, reflete e revela ideologias, poéticas e, não menos importante, interesses econômicos. Em suma, não existe neutralidade em nenhum tipo de trabalho textual e, antes mesmo de ler o texto, já recebemos informações sobre ele.

Se a tradução lida com essas questões, então, partimos do pressuposto da impossível neutralidade e da invisibilidade na tradução. As análises se abrem a outras considerações e o que era tido como “certo/errado”, “bom/ruim”, “bonito/feio” passa por outros crivos, isto é, constantes problematizações e menor rigidez de categorias, como vimos acima. As capas são elaboradas para serem expostas em vitrines virtuais ou não, indo além de servir de invólucro e de proteção.

Dessa forma, o/a tradutor/a passa a ser responsável pela tarefa-compromisso (*Aufgabe*) que assume: a de constante transformação e, principalmente, permanente construção de sentidos, já que os sentidos não são nunca transcendentais, universais ou representantes de um *logos* divino ou não.

⁵ “(...) resultaron ser un rico abanico de manipulaciones ideológicas en portada: la sombra ideológica del texto aparece antes que el propio texto”.

Os profissionais que atuam nesse não-lugar, no limiar, no umbral, encontram-se sempre nas duas margens da fronteira ao mesmo tempo e, ao invés de marcar a separação entre as línguas-culturas, fazem justamente o trabalho de junção. E aqui é interessante notar como a noção de umbral/limiar da tradução ganha uma condição ambivalente, pois aquilo que parecia ser um lugar de indecisão que conclama o/a tradutor/a a justificar suas escolhas (por muitos e durante muito tempo algo visto como a derrota ou o fracasso da tradução), transforma-se justamente em um lugar de orientação e convite à leitura: e aqui retomamos a ideia central deste artigo, ou seja, uma orientação dada justamente a partir da imprecisão. Aquilo que era marginal passa a ser, de fato, “a própria vida que pulsa em todos e em cada um dos textos traduzidos”⁶ (YUSTE FRÍAS, 2015, p. 334). Essa guinada conceitual só se torna possível quando temos “um pensamento do umbral/do limiar onipresente em tradução”⁷ (YUSTE FRÍAS, 2015, p. 331). Dessa forma, vemos como o que estava à margem da tradução e se apresentava com matizes negativos estabelece, então, uma relação de existência com a tradução.

Para Yuste Frías, trata-se de um “*continuo devir*”, ou seja, a tradução é uma atividade “transitória, imperfeita, inacabada, insatisfeita como a própria vida, a tradução é sempre a aventura de uma viagem transtextual em que *o conceito de paratradução atua como guia*” (YUSTE FRÍAS, 2005, p. 78, destaques nossos)⁸, e está em permanente construção, bem como a recepção e a interpretação permanecem abertas. Traduzir é, então, abalar, desafiar todas as estruturas e interpretações previamente definidas, todas as fundações (NOUSS, 2012a).

Faz-se imprescindível observar que essa visão da paratradução como área de investigação científica visa desfazer o estigma ou o senso comum de que as notas de rodapé, as orelhas, as cores e os materiais utilizados na produção do livro sejam periféricos ou insignificantes. Muito pelo contrário, são processos altamente complexos que envolvem vários profissionais de diversas áreas, portanto, diversos saberes, para a

⁶ “la propia vida que late en todos y cada uno de los textos que se traducen”.

⁷ “un pensamiento del umbral omnipresente en traducción”.

⁸ “(...) continuo devenir transitoria, imperfecta, inacabada, insatisfecha como la vida misma, la traducción es siempre la aventura de un viaje transtextual donde el concepto de paratraducción actúa como guía”.

escolha de uma imagem, de uma fonte, de um desenho que signifique algo dentro daquele universo particular, até porque, como sabemos, nem mesmo as imagens ou as cores são universais (SILVA, 2018). Isso quer dizer que aprendemos a “ver” as cores, aprendemos a “ler” seus significados cultural e historicamente construídos, portanto, são variáveis em três eixos principais: tempo, espaço e civilização (YUSTE FRÍAS, 2005). As capas de obras – e de obras traduzidas –, de alguma maneira, expressam os valores simbólicos envolvidos na produção dos romances, seja com relação ao autor, ao enredo, à cultura ou à poética de origem. Tais valores simbólicos e diferentes códigos semióticos também não são estáveis e vão se transformando conforme os valores sociais e culturais também se modificam.

É claro que nesse momento não podemos nos esquecer do valor mercadológico que as capas adquirem, pois são elas uma das responsáveis (não as únicas certamente) por chamar a atenção do consumidor. As considerações que fazemos a partir da noção de paratradução indicam que as capas não são apenas “iscas para a venda” ou “ajuda para o texto”, ou seja, não são apenas elementos subordinados ao texto propriamente dito, mas um elemento indivisível do texto, que, juntamente com a tradução “propriamente dita”, constrói o sentido do livro. Em outras palavras, a produção paratextual pode até mesmo resultar no êxito ou no fracasso da obra⁹. Por esse motivo, as capas são elementos coordenados ao texto, e não meramente ilustrativos, de apoio. As imagens que compõem as capas nunca são nem arbitrárias nem neutras, mas motivadas por questões pessoais ou por políticas editoriais. Vale mencionar que, em geral, os tradutores não são chamados a participar da elaboração da capa. Essa tarefa fica sob responsabilidade de outra equipe editorial: a produção gráfica. Esse trabalho comumente fica a cargo do capista, que quase nunca é um/a tradutor/a ou quase nunca trabalha em parceria com um/a tradutor/a.

É preciso perceber a presença de outros profissionais do livro para que se tenha uma consciência mais ampla de que existe uma cadeia de produção e de que o texto que

⁹ Yuste Frías (2011) nos apresenta o caso de traduções de folhetos médicos para o sistema de saúde da *Xunta de Galicia*, Espanha, cujos resultados provocaram situações constrangedoras nos usuários, sobretudo nas pacientes de origem muçulmana. Caso o trabalho de paratradução não tivesse sido completamente ignorado, o folheto teria atingido seus principais objetivos de proporcionar uma sociedade mais justa e democrática.

sai das mãos do/a tradutor/a passa por outras inúmeras mãos antes de ser publicado. Um livro traduzido não é um livro escrito a quatro mãos, como se costuma dizer, mas por muitas outras mãos. Até mesmo um livro sem ser traduzido não é escrito apenas pelas mãos do/a autor/a. O livro traduzido como produto final nas livrarias (físicas ou *online*) é o resultado de decisões tomadas por vários agentes, e muitas dessas decisões são motivadas por questões pessoais e editoriais, como já mencionado.

No caso de Machado de Assis em espanhol, as capas expostas em livrarias ajudam a formar a imagem do autor, do romance e de uma língua-cultura diferente. Vale mencionar que Machado de Assis é um autor do cânone brasileiro e seus textos já estão em domínio público, ou seja, fatores culturais, econômicos e editoriais importantes.

O conceito de paratradução, então, permite-nos reconhecer um *status* mais ativo do tradutor, aquele profissional com motivações pessoais e que não está imune às ideologias dominantes, diferente da ideia de tradutor como alguém que faz a passagem, neutro, invisível. Isso é possível porque partimos de uma perspectiva que vê a tradução como um processo de transformação textual complexa, sendo o texto – verbal ou não-verbal – um elemento igualmente complexo, em constante construção e nunca acabado. É tão inacabado que novas traduções estão em latente processo de espera. Por isso, a recepção, a leitura e a interpretação estão sempre abertas a novas possibilidades. Assim como o texto nunca está acabado, a tradução nunca é definitiva. Por esse motivo, por trabalhar com transformações altamente complexas, a paratradução não se restringe à tradução de paratextos.

Por meio das capas que analisaremos na sequência, veremos como as ideias sobre o autor ou sobre as obras foram sendo construídas em diferentes momentos históricos e diferentes casas editoriais, isto é, o que cada projeto de tradução pode ou não revelar.

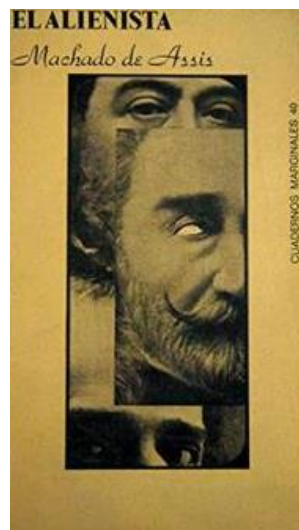
Julgando as capas

As capas que serão analisadas neste trabalho são: duas do conto *O Alienista* e três do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

É importante notar nesse momento que, embora ambos os protagonistas não apresentem uma intertextualidade explícita, ou seja, um não “participa” do texto do outro, há uma temática ou um fio que une Simão Bacamarte e Brás Cubas, e que pode ser justamente a noção de umbral/limiar: enquanto um oscila entre loucura e lucidez, o outro está no limite entre os mundos dos vivos e dos mortos, ou seja, a morte lhe permite falar sobre a vida sem pudores. Portanto, ambos encontram-se em zonas incertas, mas que possibilitam suas ações.

A primeira imagem é a capa de *El Alienista*, Tusquets Editor, Barcelona, tradução assinada por Martins y Casillas, em 1974. É na última linha da quarta capa que encontramos o nome do responsável pelo *design* da capa: Angel Jové.

Figura 2: Capa de *El Alienista*, Tusquets Editor, Barcelona, 1974.



Fonte da imagem: <https://www.amazon.com.br/El-Alienista-MacHado-Assis/dp/8472230406>, acesso em 29 nov. 2018

Não há uma variação de cores muito grande aqui, sobressaem os tons pastéis e tons de cinza, além do preto, caracterizando certa seriedade ou sobriedade. Há três planos de imagens, que parecem fotografias, centralizadas - rostos de homens - e a única parte que se repete nos três enquadramentos são os olhos. No enquadramento superior, a tomada da foto faz com que o homem olhe diretamente para o leitor que tem o livro em

mãos; o segundo, centralizado, parece uma máscara de teatro antigo, e a imagem do olho direito foi apagada, dá a impressão de ser algo “vazado”, que permite ao “ator” ver através da máscara; e o terceiro enquadramento, mais abaixo, traz um homem um pouco de perfil e que, ao olhar para o leitor, tem um “olhar oblíquo”, de “canto de olho”. Convém ter em conta que, como bem observa Bosi em *A máscara e a fenda*, contos como *O Alienista* mostram que “a vida em sociedade, segunda natureza do corpo, na medida em que exige máscaras, vira também irreversivelmente máscara” (BOSI, 2003, p. 86). É da máscara civilizatória que se vale Brás Cubas, afirma o crítico, para que em seu delírio não seja devorado pela natureza.

Se partirmos da ideia de que as capas não são neutras e sim fruto de um projeto editorial maior, pensado e elaborado por profissionais capacitados para isso, inferimos que tenha havido um estudo sobre Machado de Assis e seus textos, pois sabemos o quanto os “olhos”, e mesmo a “máscara”, são elementos significativos na obra machadiana. Além disso, a referência aos “olhos oblíquos” não poderia passar despercebida, fazendo menção a sua maior personagem feminina, Capitu. Essa leitura se fundamenta no fato de, ainda na quarta capa, o texto fazer referência a *Dom Casmurro* como uma obra de destaque na história da literatura brasileira. Isso nos leva a crer que os paratradutores dessa edição conheciam a famosa imagem dos “olhos oblíquos e dissimulados”.

Caso se trate de um leitor que está entrando em contato com Machado de Assis pela primeira vez, certamente a associação com os olhos de Capitu surja depois, mas o convite para conhecer outras obras e outras personagens está lançado. Caso se trate de um leitor que já tenha lido (ou, pelo menos, ouvido falar de *Dom Casmurro*) pressupomos que a associação possa ser mais imediata.

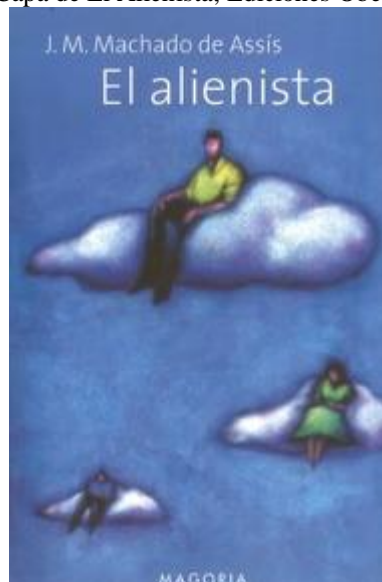
Com relação às fontes escolhidas, o título “El Alienista” aparece todo em caixa alta e em negrito, combinando com as cores fortes das imagens. O nome Machado de Assis está reproduzido com uma fonte mais próxima do que seria uma escrita à mão, ou seja, uma representação de uma possível caligrafia feita com pena e tinta, assim como deve ter escrito Machado de Assis na segunda metade do século XIX. Na margem direita superior, aparece a inscrição “Cuadernos Marginales, 40”, nome da coleção.

Se pensarmos no enredo do conto, sabemos que Simão Bacamarte se comporta, de certa forma, como um ator. Em vários momentos, finge prestar atenção nas conversas com seus interlocutores, mas, na verdade, o que está fazendo é planejar a prisão dos sujeitos na Casa Verde. Outra passagem que nos remete às imagens de bustos da antiguidade é a comparação do alienista ao “pai da medicina”, Hipócrates, mas que no fundo era como Catão, censor romano que foi “galgando” diversas posições durante o império romano. O alienista é descrito por um dos cidadãos de Itaguaí como “Hipócrates forrado de Catão” (ASSIS, Cap. X, edição *online*¹⁰).

Em linhas gerais, vemos como essa capa está no limiar entre o convite para diferentes interpretações e referências a outras obras. Há, ao mesmo tempo, uma pressuposição de um leitor que conheça outras referências a Machado de Assis e, caso não conheça, ao terminar o livro, terá outra leitura da capa.

A segunda imagem é capa da obra traduzida por José Luis Sánchez, Ediciones Obelisco, S. L., Barcelona, no ano de 2000. Na página de créditos, vemos que o responsável pela capa se apresenta como Michel Newman, e a responsável pelo *design* geral aparece como Marta Rovina.

Figura 3: Capa de *El Alienista*, Ediciones Obelisco, Barcelona, 2000.



¹⁰ Todas as citações em português de Machado de Assis foram retiradas da página www.machadodeassis.net, disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/papeisavulsos.htm, acesso em 03 dez. 2018.

Fonte da imagem:

<https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=19796767879&searchurl=tn%3Del%2Balienista%26sortby%3D20>, acesso em 29 nov. 2018.

Na imagem 3, diferente da anterior, temos uma variação de cores muito maior: há um destaque para tons azuis e as roupas das personagens desenhadas são coloridas. As personagens estão sentadas cada uma em uma nuvem flutuando no espaço azul. Pelos traços desenhados, supomos que a primeira personagem, em primeiro plano é um homem, assim como o terceiro, mais abaixo à esquerda de quem olha a capa, enquanto a personagem “do meio” parece ser uma mulher usando um vestido verde. Cada personagem está representada de um tamanho diferente, do maior para o menor, de cima para baixo. Com relação às fontes utilizadas na escrita, o título aparece depois do nome do autor, mas um pouco maior que o nome “J. M. Machado de Assis”.

Em nenhuma das capas aparece o nome dos tradutores. Estão presentes apenas o nome do escritor brasileiro, título da obra e nome da editora – como é de praxe até hoje na grande maioria das obras traduzidas publicadas. É na folha de rosto que descobrimos os nomes dos responsáveis pela edição.

Com relação ao imaginário criado pela capa, podemos levantar a hipótese de que na primeira há uma ideia de atuação, de teatro, de drama (no sentido do teatro greco-latino); enquanto na segunda temos uma ideia de algo onírico, de sonho, de fantasia. O título “El alienista”, muito próximo ao título em português, segundo o *Diccionario de la Real Academia* (RAE), é “dito de um médico: dedicado especialmente ao estudo das enfermidades mentais”¹¹.

Imaginamos que a primeira capa pode ter sido pensada a partir da ideia de que a personagem principal do conto, Simão Bacamarte, era, de certo modo, um exímio ator, já que conseguiu convencer uma cidade inteira a lhe dar autorização para “meter todos os

¹¹ “dicho de un médico: dedicado especialmente al estudio y curación de las enfermedades mentales”. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=1qm0qtL>, acesso em 29 nov. 2018.

loucos na mesma casa” (ASSIS, Cap. I, edição *online*). Não podemos deixar de lado a impressão de algo sombrio nessas imagens, talvez pelas cores, talvez pela expressão no olhar (ou do não olhar), o que também faz referência às mudanças por que passa Simão Bacamarte ao longo do conto, chegando ao ápice de considerar todos loucos para, logo em seguida, declarar-se o único louco e recolher-se ao asilo que criara.

Essa ideia de que a imagem central da figura 2, a máscara sem olhos, nos remeta ao teatro ou ao busto (geralmente esculpidos sem o contorno dos olhos, apenas com o espaço em branco, um contorno vazio, um oco) de personagens antigas, também pode ser uma ideia vinda do fato de que o próprio narrador do conto diz que grandes personagens da história também eram loucos: “Sócrates que tinha um demônio familiar, Pascal, que via um abismo à esquerda, Maomé, Caracala, Domiciano, Calígula, etc., uma enfiada de casos e pessoas, em que de mistura vinham entidades odiosas, e entidades ridículas” (Assis, Cap. IV, edição *online*). Dessa forma, a escolha da capa para a edição confirma o que vimos dizendo neste trabalho: as escolhas não são neutras, há motivações para que figurem essas imagens especificamente e não outras.

Com relação à imagem 3, em espanhol encontramos a expressão idiomática “*estar o vivir en las nubes*” [estar ou viver nas nuvens, como também se diz em português], com sentido de alguém muito sonhador ou que não se dá conta da realidade. Aqui também imaginamos que talvez tenha sido essa uma das referências para a elaboração da capa, já que vemos literalmente pessoas “nas nuvens”, uma espécie de “tradução intersemiótica”, segundo Jakobson ([1960] 2007), de expressão verbal para imagem, sejam elas sonhadoras (seria Simão Bacamarte apenas um sonhador, cheio de manias, que desejava fazer a caridade cristã?) ou pessoas que não têm o senso da realidade, enfim, loucos que vivem em outro mundo, no qual podem experimentar o impossível, como é o caso, por exemplo, de Falcão, personagem que se imagina a Estrela d’Alva. E, assim, o limiar entre a loucura/sanidade se faz ver e ler na capa, lançando essas possibilidades para os futuros leitores.

A imagem seguinte é a capa da tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, traduzida pelo filólogo e ensaísta Antonio Alatorre, no ano 2006, para o grupo editorial *Fondo de Cultura Económica* (FCE), México.

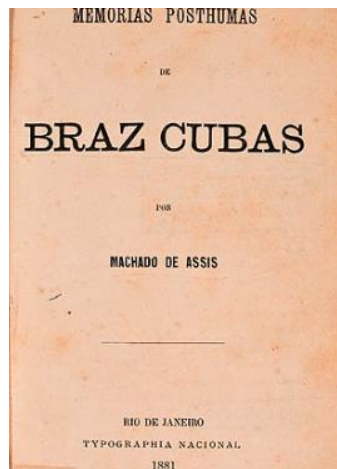
Figura 4: Capa de Memórias póstumas de Blas Cubas, Antonio Alatorre, Fondo de Cultura



Fonte da imagem: <https://www.fondodeculturaeconomica.com/DetalleEd.aspx?ctit=760146R>,
acesso em 29 nov. 2018.

De acordo com Gaspar e Andretta (2011), as primeiras capas de obras brasileiras, produzidas majoritariamente na França, tinham o papel de servir de proteção ao livro, um invólucro do texto “propriamente dito”. Então, as informações apresentadas costumavam ser as mais indispensáveis possíveis, geralmente, nome do autor, título, editora e ano de publicação. Se verificarmos as capas de publicação das obras de Machado de Assis durante a produção do escritor, veremos que seguem esse modelo, ou seja, essa era a ideologia vigente na época. Também é esse o modelo até hoje seguido pelas obras publicadas em diversas coleções.

Figura 5: Capa de Memórias Póstumas de Brás Cubas



Fonte da imagem:

<https://www.infoescola.com/livros/memorias-postumas-de-bras-cubas/>, acesso em 29 nov. 2018.

Observamos que a capa da tradução acima apresentada explora essa concepção: traz o título da obra, o nome do autor, a casa editorial e o logotipo da editora. As cores são pouco vibrantes. Na capa, não temos informações sobre quem traduziu o romance. O nome da personagem principal, Brás Cubas, foi adaptado às normas da língua espanhola, *Blas Cubas*.

No entanto, temos uma informação que se destaca aqui: a tradução faz parte de uma coleção comemorativa dos 70 anos do *Fondo de Cultura Económica (FCE)*. Quando acessamos outras obras comemorativas dessa coleção, vemos que há um padrão gráfico das capas, ou seja, as cores são as mesmas, a disposição das palavras e os espaços “em branco” são quase os mesmos.

Figura 6: Capa de outra obra pertencente à edição comemorativa de 70 anos do FCE.



Figura 7: Capa de outra obra pertencente à edição comemorativa de 70 anos do FCE.

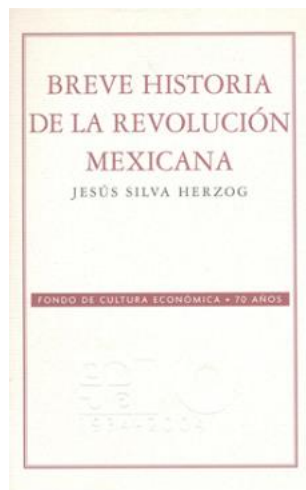
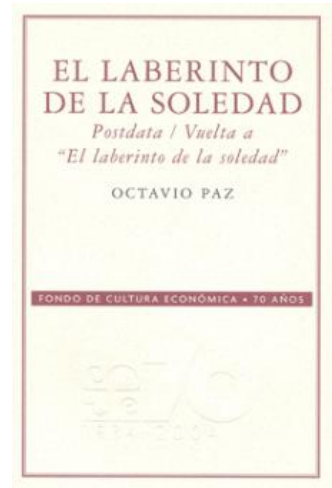


Figura 8: Capa de outra obra pertencente à edição comemorativa de 70 anos do FCE.



Fonte da imagem:

<https://www.fondodeculturaeconomica.com/DetalleEd.aspx?ctit=760127R>, acesso 29 nov. 2018.

Fonte da imagem:

<https://www.fondodeculturaeconomica.com/DetalleEd.aspx?ctit=760111R>, acesso 29 nov. 2018.

Fonte da imagem:

<https://www.fondodeculturaeconomica.com/DetalleEd.aspx?ctit=760147L>, acesso 29 nov. 2018.

O que se privilegia nessa tradução de *Memórias póstumas* é, portanto, o padrão da coleção e não o conteúdo do livro, diferentemente do que vimos com *O Alienista* anteriormente, pois não há qualquer indício sobre o enredo, sobre as personagens ou sobre o autor diretamente (já que, indiretamente, notamos que foram escolhidos grandes nomes do conhecimento, como Rousseau e Octavio Paz). A política editorial e a ideologia da

coleção se sobrepõem ao enredo do romance. Outros critérios, portanto, guiaram a elaboração da capa.

Outra capa que merece destaque é a seguinte. A tradução para essa edição é assinada por José Ángel Cilleruelo (que só vamos descobrir na página de créditos), para a Alianza Editorial, S. A., Madrid, no ano 2003, com segunda edição em 2018. Nas páginas de créditos encontramos a informação de que o responsável pela capa é Manuel Estrada e o responsável pela seleção da imagem é Carlos Caranci Sáez. Sobre a imagem, descreve-se o seguinte: “O ator William Hodge em *The Man from Home*, ca. 1908”¹².

Figura 9: Capa de *Memórias Póstumas de Blas Cubas*, José Ángel Cilleruelo, Alianza Ediciones, 2013



Fonte da imagem:

https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30227464209&searchurl=tn%3Dmemorias%2Bpostumas%2Bde%2Bblas%2Bcubas%26sortby%3D20%26an%3Dmachado%2Bde%2Bassis%2Bjoaquim%2Bmaria&cm_sp=snippet--srp1--image2#&gid=1&pid=1, acesso em 29 nov. 2018.

Nesta capa, em que sobressaem tons cinzas e o contraste entre preto e branco, já temos alguns elementos que nos remetem à narrativa. Atrás das faixas pretas com o nome completo do autor, do título e da editora, vemos um homem, pelos trajés,

¹² “el actor William Hodge en *The Man from Home*, ca. 1908”.

principalmente o chapéu, provavelmente contemporâneo à época do romance. Como vimos, é uma imagem retirada de uma peça teatral de 1908-1909. Podemos supor que esse homem faz alusão ao próprio Brás Cubas, pois está olhando para a frente, e não sabemos o que exatamente está vendo nessa parede em cinza claro (talvez justamente o desconhecido) e leva consigo uma mala na mão direita e um guarda-chuva e uma bengala na esquerda. A imagem nos passa a ideia de uma pessoa que vai partir, viajar. Partir e fazer a viagem são exatamente eufemismos recorrentes para a morte, tema central do romance, já que o narrador não é um autor-defunto, mas um defunto-autor. Ou ainda, pode nos fazer pensar nas viagens de Brás Cubas pela Europa.

No entanto, essa interpretação é mais provável para aqueles que já conhecem algo do romance. Para quem desconhece, essa associação com Brás Cubas pode não ser imediata. Irá se construindo no decorrer da leitura. Para quem não conhece, poderia ser o próprio leitor diante de um livro desconhecido. Aqui também se optou pela forma espanhola do nome *Blas Cubas*.

A última capa aqui escolhida para análise é a seguinte, figura 10, composta para a tradução realizada por Rosa Aguiar, para CVS Ediciones, S. A., no ano de 1975. A tradução pertence à coleção *Pico Roto de narrativas*.

Figura 10: Tradução de Memórias póstumas de Bras Cubas, Rosa Aguiar, CVS Ediciones, 1975



Fonte da imagem: <https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=22554410263>, acesso em 29 nov. 2019.

Esta capa, assim como as outras, também não traz o nome do tradutor. O interessante dessa capa é que a seleção de imagens escolhida nos remete a um ambiente onírico, surreal, algo, de certa forma, relacionado ao enredo do romance.

A imagem é parte de uma pintura maior, o tríptico óleo sobre madeira “O Jardim das Delícias Terrenas”, de Hieronymus Bosch, do final do século XV e começo do século XVI. A pintura encontra-se atualmente no Museu do Prado, em Madri.

Figura 11: O Jardim das Delícias Terrenas, de Hieronymus Bosch, 1504



Fonte da imagem: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-jardim-das-delicias-hieronymus-bosch/>, acesso 29 nov. 2018.

A parte que compõe a capa da tradução é a “terceira”, *O Inferno* (talvez diversos infernos), da qual foi recortada a seção central, sobressaindo o que se acredita ser um autorretrato do artista, claro sobre um fundo escuro. A personagem, apenas como parte

do corpo (que lembra um ovo quebrado) e braços como troncos de árvores, olha para o espectador, e o branco luminoso da imagem atrai o olhar.

Para quem não conhece o romance, essa capa convida o leitor a fazer associações com o mundo da loucura, dos sonhos, do estranho. Do ponto de vista do nome do tríptico, “O Jardim das Delícias Terrenas”, em uma obra em que as memórias são narradas por um defunto-autor, é algo sugestivo. Além disso, o próprio Bosch teria sido um humanista pessimista, que também dialoga com nosso narrador. Basicamente e de modo bastante reducionista, a sequência dos quadros seria: (a) a pintura da esquerda: o Jardim do Paraíso e o paraíso, com Adão e Eva; (b) a do meio: o compartilhamento com a vida do homem na Terra e (c) a da direita, o inferno. E é justamente essa parte a escolhida para a capa da tradução. Seria uma sugestão ou uma alusão de que Brás Cubas estaria no inferno para onde, sob as referências a Dante, é conduzido por Virgília?

De qualquer forma, essas capas são exemplos de que aprendemos a ler imagens e que as capas escolhidas podem dizer muito não só sobre a obra, mas também sobre profissionais que trabalharam a fim de que tal obra pudesse ser lançada no mercado editorial. São detalhes que fazem a diferença na recepção.

As duas capas do conto *O Alienista*, por exemplo, cercam, envolvem, ampliam, apresentam e introduzem o conto de maneira bastante particular e de forma bem diferente uma da outra. De modo semelhante, mas a sua maneira, as capas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* também convidam e guiam o leitor a percorrer caminhos interpretativos diferentes. Todas as capas convidam o/a leitor/a trazer à tona seus conhecimentos culturais gerais e mobilizam a produção de novas leituras.

Fechando o livro

Ao contrário do que diz Brás Cubas (que sabemos ser um narrador manipulador, nada neutro em sua narrativa) no trecho que serve de epígrafe a este trabalho, uma obra não está completa em si mesma, ela não é o todo. As capas das obras aqui analisadas nos mostraram exatamente essa construção que se faz em vários momentos da produção de

uma tradução. Uma tradução não existe sem toda a paratradução que está ao redor, que apresenta o texto “propriamente dito”. As propostas de análise aqui reforçam justamente a ideia com que trabalhamos no nosso pressuposto teórico: o texto “propriamente dito” não existe no mercado editorial sem os paratextos.

Fechar um livro não é o seu fim, mas o começo para uma nova experiência de leitura (ou, ao extremo, de vida) a partir das transformações provocadas pelo texto. Da mesma forma, estas considerações finais não pretendem, e nem poderiam, de modo algum esgotar o assunto sobre as paratraduções, nem muito menos as paratraduções de Machado de Assis, mas justamente servir de espaço à reflexão sobre esse estigma de um processo banal e menor. Não há um sentido único e verdadeiro nem na concepção das capas nem na realização da tradução. Serve também de convite para outras capas (hoje inúmeras), outros prólogos, outras notas de rodapé, outras imagens que ficaram de fora deste trabalho por razões de tempo e delimitação do tema. Em suma: fica o convite para uma leitura crítica de capas e de outras imagens que ampliam as traduções.

Não nos restam dúvidas de que a área de estudos sobre paratradução ainda apresenta muitas possibilidades de investigação, mas sobretudo pelas implicações desses materiais para o público em geral. Como investigadores em tradução também nos interessa a recepção da tradução, ou seja, as formas como o texto ganha vida, como será sua sobrevida (BENJAMIN, [1923] 2008) em uma outra língua-cultura.

Ressaltamos também que as análises aqui apresentadas a partir da perspectiva da paratradução reforçam a noção de que não traduzimos palavras, nem orações. Essa concepção de tradução não dá conta de explicar a noção de umbral/limiar da tradução. Para Yuste Frías, “(...) não são as línguas que são faladas ou traduzidas, mas as diferentes atualizações delas em tantos atos de fala como diferentes tipos de situações comunicativas que podem ser produzidos”¹³ (YUSTE FRÍAS, 2005, p. 66). Desse modo, as capas dos livros aqui estudadas podem ser consideradas um tipo de texto, uma vez que desempenham uma

¹³ “(...) no son las lenguas las que se hablan o se traducen, sino las diferentes actualizaciones de las mismas en tantos actos de habla como distintos tipos de situaciones comunicativas puedan producirse”.

função social e comunicativa. Portanto, quisemos também corroborar mais uma vez que texto e imagem não se separam na produção de sentidos da tradução.

A paratradução nos permite ir além dos binarismos ainda presentes nas teorias de tradução. As capas analisadas nos permitem levantar hipóteses de quais poderiam ter sido os guias para as traduções, ou seja, alusão à loucura, alusão a outras personagens machadianas, alusão a outros contextos trabalhados nos enredos, como é o caso surreal de um defunto-autor e podem revelar a ideologia predominante da editora de privilegiar determinada coleção e não mencionar nem fazer qualquer referência ao enredo ou ao autor.

As pesquisas na área de paratradução propiciam pensar também na formação de um leitor crítico, uma vez que são materiais ícono-textuais que vão abrindo possibilidades diversas de leituras. Para abordar uma área tão ampla como a paratradução, torna-se fundamental, como vimos dizendo, a integração de vários profissionais que atuam em áreas diferentes e colaboram com seus conhecimentos específicos para a produção de uma unidade maior. Assim, o êxito da tradução está intimamente ligado ao êxito da paratradução. Podemos encarar essa integração como uma área em expansão, convidando novos investigadores a desenvolverem mais pesquisas sobre o tema. Dessa forma, haveria mais espaço para um trabalho real de transdisciplinaridade, mostrando que a tradução está em todos os lugares, não só no texto escrito.

O objetivo deste artigo foi propor uma leitura das capas escolhidas e, principalmente, abrir outras perspectivas de análises, uma vez que outros leitores terão outras interpretações das “mesmas” capas, assim como qualquer outro evento de interpretação. A paratradução, nesse sentido, é uma forma de dar vida ao texto e convida para leituras outras e futuras.

Referências

- ASSIS, M.. *Machado de Assis.net* [online]. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/>, acesso em 03 dez. 2018.
- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: CASTELLO BRANCO, L. (Org.) *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte, MG: FALE-UFMG, (1923) 2008, p. 66-81.
- BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.
- GASPAR, N. R.; ANDRETTA, P. I. S. Olhares enunciativos no discurso literário: uma análise das capas de “Dom Casmurro”. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v.11, n°3, p. 515-542, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ld/v11n3/a04v11n3.pdf>, acesso em 29 out. 2018.
- GENETTE, G. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, (1960) 2007.
- NOUSS, A. A árvore e o texto. Tradução de Albertina Vicentini e Alice Maria Araújo Ferreira. *Traduzires* 2, p. 5-20, 2012a. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/8046/6116>, acesso em 22 de mai. de 2018.
- _____. A tradução no limiar. Tradução de Izabela Leal. *ALEA*, v. 14, n. 1, p. 13-34, 2012b. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n1/v14n1a02.pdf>, acesso em 22 de mai. de 2018.
- SILVA, A. C. Traduciendo símbolos y gestos religiosos: el caso de la orden dominicana. In.: *Arte, religión y traducción*. GARCIA, A. B. (Org.). Granada, Espanha: Editorial Comares, Interlingua 191, 1° ed. 2018, p. 11-23.
- YUSTE FRÍAS, J. Leer e interpretar la imagen para traducir. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, n (50.2), p. 257-280, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tla/v50n2/03.pdf>, acesso em 24 de abr. de 2019.
- _____. Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción. *DELTA* (Especial), n° 31, p. 317-347, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/delta/v31nspe/1678-460X-delta-31-spe-00317.pdf>, acesso em 24 de abr. de 2019.

_____. Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital. *In.: Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión.* José Yuste Frías, Alberto Álvarez Kugrís (eds.). Vigo: Univeridade de Vigo, Servizo de Publicacións, D. L., 1º ed. 2005, p. 59-82.