

Relações de poder e tendências deformadoras na edição portuguesa da novela *Se, Jie*, de Eileen Chang

Power relations and deforming tendencies in the Portuguese edition of the novella *Se, Jie* by Eileen Chang

Cesar Augusto Miranda Matiusso

Universidade de São Paulo
São Paulo, São Paulo, Brasil
cesar.matiusso@usp.br 

<https://orcid.org/0000-0003-1687-1145> 

Safa Alferd Abou Chahla Jubran

Universidade de São Paulo
São Paulo, São Paulo, Brasil
sjubran@usp.br 

<https://orcid.org/0000-0002-1117-5995> 

Resumo: A novela *Se, Jie* (色, 戒), de Eileen Chang, elaborada nos anos 1950, passou por décadas de revisão pela autora, para somente então ser publicada pela primeira vez no final dos anos 1970. Só encontrou um grande público quando, em 2007, sua adaptação para o cinema ganhou o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza, reavivando o interesse pela obra, então traduzida para ao menos uma dezena de idiomas, inclusive o português, por meio de uma tradução indireta. As abordagens interdisciplinares dos Estudos de Tradução constituem uma importante ferramenta na compreensão deste cenário, uma vez que a virada cultural neste campo de estudos evidencia as relações de poder e circunstâncias de produção textual. Enquanto Berman (2013) descreve as tendências deformadoras presentes em uma tradução etnocêntrica, Venuti (2008) e Tymoczko e Gentzler (2002) lançam luz sobre os aspectos extratextuais e apontam que a comparação de diferentes traduções e a análise das técnicas empregadas nos permite determinar os propósitos literários — e também políticos — de seus tradutores. Diante disto, a partir da análise das traduções de *Se, Jie*, propõe-se: 1) identificar a ocorrência de tendências deformadoras (Berman, 2013) na tradução intermediária para o inglês, e sua influência na tradução portuguesa; 2) comparar os excertos selecionados a seus correspondentes em traduções diretas para outros idiomas; e 3) por meio da abordagem intercultural (Bassnett & Lefevere, 1998; Baker, 2006; Tymoczko & Gentzler, 2002; Venuti, 2008; Wang, 2004), levantar justificativas para o uso de tais escolhas tradutórias através da perspectiva de relações de poder e relações interculturais.

Palavras-chave: Eileen Chang; tendências deformadoras; tradução literária; tradução indireta.

Abstract: The novella *Lust, Caution* (*Se, Jie*; 色, 戒), by Eileen Chang, was written in the 1950s and underwent decades of revision by the author before being published for the first time in the late 1970s. It only reached a broad audience in 2007, when its film adaptation won the Golden Lion at the Venice Film Festival, reigniting interest in the work, which has since been translated into at least ten other languages — including Portuguese, through an indirect translation. The interdisciplinary approaches of Translation Studies are a valuable tool for understanding this context, especially since the cultural turn in this field highlights power relations and the circumstances surrounding textual production. While Berman (2013) describes the *deforming* tendencies present in ethnocentric translations, Venuti (2008) and Tymoczko and Gentzler (2002) shed light on extratextual aspects and point out that comparing different translations and analyzing the techniques employed allows us to determine the literary — and also political — purposes of their translators. Based on the analysis of different translations of *Se, Jie*, this study aims to: (1) identify the occurrence of *deforming tendencies* (Berman, 2013) in the intermediate English translation and determine its influence in the indirect Portuguese translation; (2) compare selected excerpts with their counterparts in direct translations into other languages; and (3) using an intercultural approach (Bassnett & Lefevere, 1998; Tymoczko & Gentzler, 2002; Venuti, 2008; Wang, 2004), provide hypotheses for these translational approaches through the lens of power dynamics and intercultural interactions.

Keywords: Eileen Chang; deforming tendencies; literary translation; indirect translation.

I. Eileen Chang, a novela *Se, Jie* e suas traduções

Com uma vida marcada por muitos altos e baixos, Eileen Chang (张爱玲 Zhang Ailing) nasceu em uma família abastada, na concessão estrangeira de Xangai, em 1920. Como nos descreve Yu (2013), em sua obra biográfica dedicada à autora, ela teria, logo na infância, experimentado o abandono da mãe e, na juventude, a violência de um pai viciado em ópio. Como jovem adulta, já havia sobrevivido a um episódio de espancamento e a meses sendo mantida em um cativeiro pelo próprio pai, além de uma doença grave, que quase a matou. Se, por um lado, sua classe social a punha em um cenário multicultural, protegida das preocupações que afligia a imensa maioria dos chineses em tempos difíceis, por outro, sua vida familiar a assombraria para sempre.

É fato, porém, que tanto os privilégios de classe quanto as dificuldades enfrentadas ao longo da vida formaram a atmosfera autobiográfica presente em sua obra, na qual Eileen revisitou de forma incessante seus traumas nos cenários que marcaram sua história. Seu sucesso como escritora a tornou uma celebridade na Xangai dos anos 1940 (Louie, 2012), mas, na década seguinte, um conturbado casamento com um membro do governo colaboracionista durante a invasão japonesa a fez deixar a China para sempre, e impediu sua obra de circular em seu país natal. Levando uma vida isolada em Los Angeles, Eileen faleceu em 1995, sem imaginar, talvez, que sua obra ainda passaria por um estrondoso renascimento.

Muito provavelmente, Eileen também não diria que tal renascimento poderia vir de uma obra sequer publicada na China continental até então, ou que não estivesse relacionado a um dos romances que lhe haviam conferido fama em outros tempos, mas, sim, de uma novela curta, *Se, Jie* (色, 戒), inicialmente publicada em uma revista no final dos anos 1970, após quase vinte anos de revisões da autora. A narrativa se passa em meio à ocupação japonesa, e conta a história de Wang

Jiazhi (王佳芝), uma espiã que tem a missão de, por meio da sedução, armar uma emboscada para um importante membro do governo colaboracionista, mas acaba se apaixonando por seu alvo. Ao ser adaptada para o cinema em 2007 por Ang Lee (李安 Li An), *Se, Jie* (色, 戒) ou *Lust, Caution*, seu título em inglês, se tornou um dos filmes de maior sucesso no ano e rendeu ao diretor o Leão de Ouro no Festival de Veneza.

A partir de então, a obra da autora passou por um período de redescoberta na China e no mundo. Em um período curto de tempo, a novela ganhou novas edições em chinês tradicional e simplificado, além de traduções diretas e indiretas para idiomas como o inglês, alemão, francês, italiano, lituano, japonês, polonês, vietnamita, português europeu e, mais recentemente, para o tailandês.

Por meio da tradução indireta de Margarida Periquito, a partir da edição em inglês de Julia Lovell, a novela chegou a Portugal ainda em 2007, sob o título *Sedução, Conspiração*, em uma aposta da editora Relógio D'Água. Vemos, no entanto, que a disponibilidade dessa tradução em português é parte de um fenômeno maior, e que ela não pode ser desassociada da adaptação da obra para o cinema, das demais traduções que ocorreram em um curto período de tempo ou da mudança na recepção da obra da autora de modo geral, em consonância com o que afirma Venuti (2008, p. 14, tradução nossa): “a viabilidade de uma tradução é estabelecida por sua relação com as condições culturais e sociais sob as quais ela é produzida e lida”.

2. Da tradução como fenômeno intercultural

Esta percepção de que uma tradução deve ser analisada como fenômeno de interação cultural, para além de seus elementos textuais, faz parte das propostas de abordagem surgidas nas últimas décadas na chamada “virada cultural” dos Estudos de Tradução. Susan Bassnett, uma das primeiras autoras a usar o termo, realça a importância de se levar tais aspectos em consideração:

Tanto os profissionais de Estudos Culturais quanto os de Estudos de Tradução reconhecem a importância dos processos manipulativos envolvidos na produção textual. Um escritor não escreve simplesmente no vácuo: ele é produto de uma determinada cultura, um determinado momento temporal, e sua escrita reflete fatores como sua etnia, gênero, idade, classe social e local de nascimento, assim como as características idiossincráticas e estilísticas do indivíduo. Além disso, as condições nas quais o texto é produzido, vendido, comercializado e lido também têm um papel crucial (Bassnett & Lefevere, 1998, p. 136, tradução nossa).

Ainda segundo Bassnett e Lefevere (1998, p. 135, tradução nossa), os dois campos de estudo se ocupam principalmente das “questões de poder e produção textual”, de maneira que a análise das circunstâncias em que uma tradução é produzida pode nos ajudar a entender o que orientou a conduta do tradutor que vemos refletida nos elementos textuais. Afinal, por mais que levemos outros fatores em consideração, o texto resultante da tradução não deixa de ser o território no qual se manifesta a complexidade do ato tradutório, e sua análise nos permite aferir aspectos gerais de como a tradução é conduzida. Um destes fatores, sem dúvida, é uma questão que remonta e até mesmo antecede algumas das principais teorias fundadoras deste campo de estudos, e se refere à forma como o tradutor tende a produzir um *translatum* mais próximo do leitor na língua de chegada

ou a fazer o movimento contrário. O grau de mudanças ou intervenções (*shifts*) utilizado e o nível de independência em relação ao texto de partida, por exemplo, são notados desde as *Belles Infidèles* no século XVII e, mais recentemente, a natureza de tais intervenções é que têm suscitado novas discussões e sustentado argumentos acerca de sua motivação.

Esta questão chave para os Estudos de Tradução foi proposta em termos ainda muito atuais por Schleiermacher em 1813, “ou o tradutor deixa o autor em paz, na medida do possível, e move o leitor em sua direção; ou deixa o leitor em paz, na medida do possível, e move o autor em sua direção” (citado por Venuti, 2008, p. 15, tradução nossa). Dando continuidade a esta discussão, em *The Translator’s Invisibility*, Venuti (2008) retoma e populariza os termos que descrevem o que Schleiermacher diz serem as duas únicas posturas possíveis de um tradutor, tradução *domesticante* ou *estrangeirizante*, e explora a questão ao abordar a violência inerente ao ato tradutório.

Segundo Venuti (2008, p. 14, tradução nossa), a violência reside justamente no propósito da tradução, que ao reconstituir o texto estrangeiro, o submete a “valores, crenças e representações preexistentes na língua e cultura para a qual são traduzidos, sempre configurados de acordo com hierarquias de dominação e marginalidade, e que sempre determinam a produção, circulação e recepção de textos”. A submissão de um determinado texto à cultura de chegada contém, portanto, sempre algum grau de violência. A eliminação dos aspectos grafêmicos, acústicos, a reconstrução do sentido por meio de novas ordens sintáticas e estruturas gramaticais sempre ocasiona perdas. Há, para o autor, uma redução e exclusão das possibilidades contidas no texto de partida, mas também um “ganho exorbitante de outras possibilidades específicas da língua para a qual se traduz” (Venuti, 2008, p. 14, tradução nossa). Talvez por isso, embora considere a violência do ato tradutório “parcialmente inevitável”, ele aponta que o tradutor sempre faz escolhas “no que diz respeito ao grau e à direção da violência atuante em qualquer tradução” (Venuti, 2008, p. 15, tradução nossa).

As questões levantadas por Schleiermacher em 1831 também influenciaram a produção de Antoine Berman em sua proposta de ética da tradução, segundo a qual se busca a manifestação do “Outro” cultural no texto traduzido. No livro *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, Berman (2013, p. 63) reforça a tradução como um ato etnocêntrico, onde “o jogo das forças deformadoras se exerce livremente”, ao ser sancionado cultural e literariamente. Especificamente na tradução da prosa literária, Berman (2013, p. 67) aponta o que chama de “Tendências Deformadoras”, que têm sempre, como justificativa, a manutenção do “sentido” e da “bela forma” nos termos, é claro, da cultura de chegada.

Quando nos debruçamos sobre as escolhas do tradutor em busca de *tendências deformadoras* estamos, portanto, em um primeiro momento, identificando de que formas o tradutor pode ter cedido a elas. Esta visão geral de tais ocorrências pode nos ajudar a enxergar como o tradutor, em seu ofício de inerente violência, procurou determinar o grau ou a direção em que ela foi aplicada. Por fim, ainda que a combinação das análises de elementos textuais e extratextuais não nos permita estabelecer relações diretas e exatas de causa e consequência, a sobreposição dos dois aspectos nos oferece a segurança de procurar possíveis contradições para as hipóteses levantadas acerca das escolhas do tradutor e do contexto de produção da tradução, uma vez que, como aponta Tymoczko (2014a), todos estes são fatores a serem considerados no posicionamento do tradutor:

Como resultado da virada cultural, os Estudos Descritivos da Tradução aprofundaram as análises do que conta como posicionamento do tradutor; a cultura de partida, a cultura de chegada, o produto da tradução e o pesquisador. O posicionamento passou a ser visto não apenas como uma questão de História, Geografia, cultura material ou sistema literário, mas também uma questão de relações entre estruturas de poder, ideologia, política e ética (Tymoczko, 2014a, p. 44, tradução nossa).

Ainda sob a perspectiva de expandir a visão sobre o espaço decisório do tradutor, em *Translation in a Postcolonial Context*, Tymoczko (2014b, p. 15, tradução nossa) afirma que a tradução é o campo no qual diferentes povos estabelecem contato, e que, por meio dela, uma prática discursiva, constroem e têm suas imagens construídas em relação ao outro: “O discurso tem um papel central na definição das fronteiras entre grupos e na regulação de suas relações”. De forma mais específica, Baker (2006) dedica o volume *Translation and Conflict* à análise de que a tradução serve de espaço para a construção de diferentes narrativas culturais e políticas que, frequentemente, estão em disputa. De acordo com a autora, tradutores e intérpretes, ao agirem como mediadores, podem “acentuar, sabotar ou simplesmente modificar aspectos das narrativas codificadas no texto fonte” (Baker, 2006, p. 105, tradução nossa), de maneira a se posicionarem de forma mais ou menos alinhada a seu autor. Ao analisarmos a presença de *tendências deformadoras* e de *violência etnocêntrica* em alguns exemplos estudados a seguir, podemos, então, ter em mente que, de acordo com Baker (2006, p. 71, tradução nossa), “para elaborar uma narrativa coerente, é inevitável que alguns elementos ou experiências sejam excluídos e outros privilegiados”.

3. Tendências deformadoras nas traduções de *Se, Jie*: análises e comparações

Como forma de analisar a tradução de *Se, Jie* para o português, buscaremos, a seguir, destacar alguns exemplos de *tendências deformadoras*, conforme definidas por Berman (2013), na tradução intermediária para o inglês e verificar sua influência na tradução indireta de Margarida Periquito para o português. A aplicação deste método pretende revelar as escolhas tradutórias empregadas, dando destaque aos aspectos textuais das edições. Como realçam Tymoczko & Gentzler (2002, p. xii, tradução nossa), desde a obra de James Holmes, um dos fundadores dos Estudos de Tradução, “um leitor pode dissecar traduções para discernir os efeitos que elas teriam em audiências e determinar os compromissos literários, mas também políticos, de seus tradutores”.

Na sequência, compararemos o texto original em chinês com o mesmo excerto da tradução inglesa, seguida pela tradução portuguesa, com o intuito de determinar se os *shifts* (mudanças ou desvios) contendo *tendências deformadoras* tiveram origem na tradução portuguesa ou já estavam presentes na tradução intermediária. Por fim, para efeito de contraste, pretende-se contrapor o *translatum* destas edições às soluções utilizadas na tradução direta para outros idiomas, como forma de demonstrar que diferentes métodos estão relacionados a diferentes projetos e objetivos, conforme vemos em Tymoczko & Gentzler (2002, p. xii, tradução nossa): “usando uma variedade de traduções do mesmo texto, ele [Holmes] e estudiosos como Anton Popovic contrastaram os diversos propósitos e impactos que diferentes técnicas de tradução podem alcançar”.

Finalmente, relacionando o que encontramos em diferentes edições às condições extratextuais da escrita e tradução da novela, sobretudo no aspecto das relações interculturais,

procuraremos estabelecer relações entre os resultados obtidos e as condições de produção das traduções.

Para esta análise, os *shifts* da tradução são um importante indicativo pois, como define a Routledge *Encyclopedia of Translation Studies*, estes estão mais associados a questões culturais e sistêmicas que linguísticas. Isso porque “a relação entre quaisquer dois sistemas confrontados no processo de tradução é assimétrica, a maneira como a transferência é levada a cabo não é definida *a priori*” (Baker & Saldanha, 2009, p. 269). Aqui, nos interessam especialmente os desvios no nível semântico, cultural e pragmático, nas dinâmicas envolvendo a tradução de palavras e expressões de valor cultural importante, além da implicação do texto no sentido discursivo.

Tomemos, por exemplo, o excerto a seguir e suas traduções para o inglês e português:

Original (chinês tradicional) – Eileen Chang

淪陷區金子畸形的貴，這麼粗的金鎖鍊價值不貴，用來代替大衣紐扣，不村不俗，又可以穿在外面招搖過市，因此成為汪政府官太太的制服。也許還是受重慶的影響，覺得黑大氅最莊嚴大方。 (Zhang, 2012, par. 2).

Inglês – Julia Lovell (texto de partida: chinês)

Thanks to the extravagantly inflated price of gold in the occupied territories, gold chains as thick as these were now fabulously expensive. But somehow, functionally worn in place of a collar button, they managed to avoid the taint of vulgar ostentation, thereby offering their owners the perfect pretext for parading their wealth on excursions about the city. For these excellent reasons, the cape and gold chain had become the favored uniform of the wives of officials serving in Wang Ching-wei's puppet government. Or perhaps they were following the lead of Chungking, the Chinese Nationalist regime's wartime capital, where black cloaks were very much in vogue among the elegant ladies of the political glitterati (Lovell et al., 2007, par. 2).

Português (Portugal) – Margarida Periquito (texto de partida: inglês)

Graças ao preço extraordinariamente inflacionado do ouro nos territórios ocupados, correntes de ouro tão grossas como aquelas eram agora caras. Mas de certo modo, usadas de maneira funcional no lugar de um botão de colarinho, conseguiam eximir-se da mácula de vulgar ostentação, proporcionando assim aos seus possuidores o pretexto perfeito para exibirem a sua riqueza em excursões pela cidade. Por estas excelentes razões, capa e corrente de ouro tornara-se o uniforme preferido das mulheres dos oficiais que serviam o governo fantoche de Wang Ching-wei. Ou talvez seguissem o exemplo de Chungking, a capital do regime nacionalista chinês durante a guerra, onde as capas negras estavam muito em voga entre as senhoras elegantes do estrelato político (Chang, 2007c, p. 24).

O excerto acima faz parte do segundo parágrafo da novela, mas sua seleção não se deve ao fato de ser o primeiro momento em que as diferentes escolhas tradutórias se evidenciem, pois as primeiras linhas de uma tradução já podem oferecer pequenos indicadores sobre a conduta do tradutor em relação ao texto de partida. A escolha do trecho se deve ao fato de este concentrar uma série de diferentes intervenções, além de conter um exemplo de desvio bastante emblemático.

Nesse trecho do texto original em chinês, o narrador descreve os acontecimentos sem muitos detalhes explicativos, e a escrita de Eileen mostra muita fluidez, pois o excerto está dividido em apenas dois períodos, com orações subordinadas que acrescentam novas informações a cada vírgula, sem interromper totalmente a linha de pensamento.

Sedução, Conspiração, a tradução portuguesa elaborada de forma indireta, tem por texto de partida a tradução direta para o inglês, de Julia Lovell, *Lust, Caution*, também publicada em 2007. Ao compararmos as traduções a seus respectivos textos de partida, podemos observar que a imensa maioria das intervenções, e também as mais relevantes, nas quais podemos apontar desvios ou

tendências deformadoras, são introduzidas na tradução intermediária em relação ao texto de partida em chinês, e não na tradução portuguesa em relação ao texto em inglês.

Em uma primeira comparação, percebe-se uma diferença no volume de texto traduzido em inglês em relação ao texto de partida em chinês, o que se estende para a edição portuguesa. Mesmo considerando a diferença entre os sistemas de escrita e tendo a concisão como uma característica da língua chinesa, o que justificaria um aumento no volume do texto quando este é traduzido para línguas ocidentais, tal mudança também nos alerta para uma das tendências deformadoras descritas por Berman: o *alongamento*.

De fato, é natural se pensar que a diferença no volume de texto será maior na tradução para o inglês a partir do chinês e menor entre duas línguas como o inglês e português, nas quais a formação de palavras se dá, muitas vezes, a partir dos mesmos radicais gregos e latinos e sendo estes dois idiomas nos quais se utiliza proporções equivalentes de preposições, conjunções, artigos e outros termos sintáticos que podem ser dispensáveis ou nem mesmo existam no chinês. A reescrita a partir do mandarim em uma língua latina ou germânica exige mais acréscimos, conforme destaca Pym (2017):

O chinês, japonês e coreano, contudo, não possuem as relações sintáticas explícitas como as línguas românicas ou germânicas, de modo que o procedimento padrão se encontra com mais frequência ao nível da “transposição” que no da “tradução literal”: além de que é bastante difícil estabelecer qualquer distinção consistente entre a “transposição” e a “modulação” (Pym, 2017, p. 46).

Se, por um lado, a diferença no volume do texto, por si, não é suficiente para apontarmos a ocorrências de tendências deformadoras na tradução inglesa, ao analisarmos a natureza de que ela é composta, podemos apontar diversas tendências da tradução etnocêntrica. Em um segundo estágio, a comparação com outras traduções diretas para idiomas tão diversos quanto o alemão (outra língua germânica), além do italiano e francês, duas línguas latinas, evidencia que a *violência* empregada na execução da tradução inglesa não encontra paralelos entre as demais. Para Venuti (2008), a apropriação do texto estrangeiro, bem como a domesticação da produção intelectual advinda de outra cultura é determinada por fatores externos ao texto em si:

O objetivo da tradução é trazer de volta um outro cultural como aquele reconhecível ou familiar, talvez até como o mesmo; e esse objetivo sempre contém o risco de uma domesticação generalizada do texto estrangeiro, com frequência em projetos muito autoconscientes nos quais a tradução serve a uma apropriação de culturas estrangeiras por agendas existentes na situação receptora, cultural, econômica e politicamente. A tradução não é uma forma de comunicar um texto estrangeiro livre de qualquer perturbação, mas uma interpretação que é sempre limitada por seu direcionamento a públicos específicos e por situações culturais ou institucionais nas quais se entenda que o texto traduzido deva circular e funcionar (Venuti, 2008, p. 14, tradução nossa).

Segundo Berman (2013, p. 72), qualquer texto traduzido tende ao *alongamento*, porque a tradução procura, muitas vezes, um “desdobramento do que está, no original, dobrado”, e uma análise do que foi acrescido ao texto de partida nos revelará a ocorrência de outras tendências: a *racionalização*, relativa às alterações nas construções linguísticas, à ordem sintática, à construção dos períodos; a *clarificação*, que tem por base a explicitação, que é a “manifestação de algo que não é

aparente, mas ocultado ou reprimido no original”, ou ainda “tornar claro o que não é e não quer ser no original” (Berman, 2013, p. 71) e ainda o *enobrecimento*, que é definido pela busca por uma tradução formalmente mais “bela” que o original.

A este respeito, destacamos o seguinte exemplo: para descrever o preço do ouro na zona ocupada de Xangai, Eileen usa o termo 畸形 *jīxíng*, cuja tradução mais literal seria “anormal”: o primeiro ideograma significa “irregular”, “anormal”, e o segundo, “forma” ou “aparência”. Enquanto isso, lemos, em inglês “**extravagantly inflated**” e, em português, “**extraordinariamente inflacionado**”, em um desvio estilístico que incorre nas tendências descritas por Berman (2013). A inserção de adjetivos que não aparecem no chinês, como em “**vulgar ostentation**” e respectivamente em “**vulgar ostentação**”, “**perfect pretext**” e “**pretexto perfeito**”, “**excellent reasons**” e “**excelentes razões**”, “**favored uniform**” e “**uniforme preferido**”, “**elegant ladies**” e “**senhoras elegantes**” é uma amostra da tendência ao enobrecimento, no qual, segundo Berman (2013), o texto de partida se torna matéria-prima para uma reescrita que visa a criação de frases mais elegantes.

Quando o original chinês traz: “用來代替大衣紐扣, 不村不俗, 又可以穿在外面招搖過市” (literalmente: “usados como botão da capa, não eram vulgares, além disso podiam ser usados lá fora, ao se exibirem pela cidade”), lemos, na edição portuguesa: “mas de certo modo, usadas de maneira funcional no lugar de um botão de colarinho, conseguiam eximir-se da mácula de vulgar ostentação, proporcionando assim aos seus possuidores o *pretexto perfeito* para exibirem a sua riqueza em excursões pela cidade”. Aqui, o alongamento se dá tanto por meio do enobrecimento conferido pelo acréscimo de adjetivos, como pela tendência deformadora da *racionalização*, com o acréscimo de advérbios de modo como “assim”, criando relações sintáticas mais coesas que as encontradas no texto chinês. Este uso também replica uma escolha de tradução da edição inglesa, que faz uso do termo “*thereby*” para estabelecer uma relação de consequência.

De acordo com Berman (2013, p. 68), a tendência deformadora da *racionalização* se baseia na reformulação das frases e suas sequências com alterações sintáticas, com o objetivo de “arrumá-las conforme uma certa ideia da *ordem de um discurso*”, na qual o tradutor “conduz violentamente o original de sua arborescência à linearidade”. Sob este aspecto, percebemos que o texto sofreu o acréscimo de conjunções causais ao ser traduzido, como no exemplo: “**graças ao** preço extraordinariamente inflacionado do ouro nos territórios ocupados, correntes de ouro tão grossas como aquelas eram agora caras”, mais uma vez encontradas também na tradução intermediária, com “**Thanks to** the extravagantly inflated price [...]” (grifos nossos). Embora o chinês possua construções que relacionem inequivocamente causa e consequência, neste trecho, a autora faz uso de um estilo mais livre, também característico do idioma, no qual as informações são simplesmente apresentadas em sequência.

Por fim, destacamos no excerto algumas ocorrências da tendência deformadora que Berman define como *clarificação*, na última frase do excerto: “也許還是受重慶的影響, 覺得黑大氅最莊嚴大方” (lit.: “talvez recebesse influência de Chongqing, tinha-se o casaco de pele preto como o mais solene e de bom gosto”). Lemos, na tradução para o inglês: “Or perhaps they were following the lead of Chungking, the Chinese Nationalist regime’s wartime capital, where black cloaks were very much in vogue among the elegant ladies of the political glitterati”, e na tradução para o português: “Ou talvez seguissem

o exemplo de Chungking, a capital do regime nacionalista chinês durante a guerra, onde as capas negras estavam muito em voga entre as senhoras elegantes do estrelato político”. Uma série de inserções explicativas, geradas na tradução intermediária para o inglês, ocorrem neste trecho. No original, não consta, por exemplo, que Chongqing seja a ‘capital do regime nacionalista durante o período da guerra’, nem que lá, os casacos pretos estivessem em moda especificamente ‘entre as mulheres do meio político’.

A tendência da clarificação também pode ser apontada no trecho imediatamente anterior, em que o narrador explica o sucesso das correntes de ouro: “因此成為汪政府官太太的制服” (lit.: “por isso se tornou o uniforme das esposas de oficiais do governo Wang”), no qual a tradução intermediária também enobrece e clarifica algumas informações: “*For these excellent reasons, the cape and gold chain had become the favored uniform of the wives of officials serving in Wang Ching-wei’s puppet government*”. Todas são seguidas de perto pela tradução portuguesa: “Por estas excelentes razões, capa e corrente de ouro tornara-se o uniforme preferido das mulheres dos oficiais que serviam o governo fantoche de Wang Ching-wei”.

Aqui, no entanto, há que se diferenciar explicitações simples (como adicionar o nome completo do presidente) da intervenção mais profunda que o uso da expressão *governo fantoche* representa. Embora o uso do termo seja comum entre autores como Scott (2008) e Fenby (2008) para se referir ao governo chinês do período, a autora optou por não o utilizar ao escrever a novela, publicada em 1979. De maneira geral, Eileen não explica ou descreve de modo preciso o contexto político da época, ainda que ele permeie e motive toda a trama. A autora parece preferir que o leitor se deixe orientar pelas ações e palavras dos personagens, evitando termos que expressem juízo de valor. Como resultado, a narrativa se torna mais complexa e a autora evita que os personagens se encaixem em arquétipos simples. Na tradução intermediária, no entanto, e consequentemente na tradução indireta para o português, o leitor é conduzido por uma determinada leitura do cenário político, que, verdadeira ou não, não está presente no texto original.

Em suma, identificamos na tradução intermediária a opção por muitas intervenções que abrangem questões linguísticas, formais e de estilo que podem ser associadas às tendências deformadoras descritas por Berman (2013), com todas as vantagens e desvantagens que esta escolha acarreta, além da inclusão de termos que conduzem a uma determinada interpretação dos fatos políticos. É importante destacar que, no trecho selecionado, as maiores intervenções do ponto de vista do conteúdo não ocorrem em detalhes da narrativa que, em tese, precisariam ser compreendidos para a leitura da própria novela, mas sim nas explicações dadas a elementos do enredo baseados em fatos reais, que refletem o cenário político da China durante a segunda guerra sino-japonesa, ao qual o leitor poderia ser apresentado por meio de notas ou textos independentes.

Por meio do uso de construções sintáticas mais completas, eliminando possíveis pequenas ambiguidades, associado ao enobrecimento trazido pelo acréscimo de adjetivos, este trecho da tradução para inglês contém características de uma tradução que tende a ser mais *domesticante* (nos termos de Venuti) e *etnocêntrica* (nos termos de Berman), focada no texto e cultura de chegada. A tradução parece se apoiar em formas literárias pouco arriscadas, que evitam quaisquer ruídos e reduzem a diversidade do tecido textual original, seguindo a tendência deformadora da *homogeneização*. Tais escolhas de tradução parecem visar a criação de um texto de chegada

perfeitamente funcional e confortável para o leitor, em detrimento da manutenção do estilo e recursos linguísticos presentes no original, e que vemos reproduzido na tradução portuguesa.

Neste excerto, a tradução para o português não é conduzida com as mesmas tendências deformadoras em relação a seu texto de partida em inglês. Vemos que a tradutora primou pelo mínimo de intervenções, sem incorrer de forma clara em tendências como o enobrecimento e a clarificação. A tradução portuguesa sequer contém sinais de *alongamento*, pois o volume do texto foi mantido, de 113 palavras em inglês para 115 palavras em português, divididas em quatro períodos, como no inglês, e não em dois, como no chinês. Com exceção apenas da redução de “*now fabulously expensive*” para “*eram agora caras*”, vemos que as escolhas tradutórias da tradução inglesa estão fielmente replicadas na edição portuguesa de *Se, Jie*. Desta forma, a análise das traduções evidencia as limitações no horizonte de escolhas tradutórias disponíveis para o autor da tradução indireta, uma vez que, independentemente da postura adotada pelo tradutor, ela sempre será aplicada a um texto de partida diferente, e estará condicionada pelas escolhas da tradução intermediária.

A contraposição com outras traduções torna claro que os recursos de efeito mais marcante da tradução em inglês de Julia Lovell são de fato uma escolha deliberada, seja da tradutora ou dos editores, quando vemos que, em outras traduções diretas, elas não estão presentes. Na tradução italiana de Maria Gottardo e Monica Morzenti, por exemplo, não há inserção de informações sobre o “governo fantoche” ou o “estrelato político” no texto, termos que a tradução indireta para o português, de Margarida Periquito, absorveu por intermédio do inglês. A tradução italiana traz “è praticamente diventata d’obbligo per le mogli degli ufficiali del governo Wang. [...] Chongqing, dove la pelliccia nera è considerata il capo d’abbigliamento più elegante ed esclusivo” (Chang, 2007b, par. 2). Vale ressaltar que a edição contém uma nota explicativa referente ao governo colaboracionista. Na tradução direta para o alemão, de Susanne Hornfeck, Wang Jue e Wolf Baus, há apenas o acréscimo do nome completo do presidente: “Sie wurden nachgerade zur Uniform der Damen im Umkreis der Regierung von Wang Jingwei” (Chang, 2008a, par. 2). Tampouco o faz a tradução direta *Amour, Luxure, Trahison* de Emmanuelle Péchenart para o francês: “...c’est pourquoi les épouses de l’administration Wang avaient adopté cet uniforme. [...] l’influence de Tchong-king faisait-elle apprécier l’allure et l’austérité de ces grands surtouts noirs” (Chang, 2008b, p. 128). Por outro lado, se procurarmos outras traduções indiretas via inglês, como a edição lituana, traduzida por Agnė Pometko, voltamos a nos deparar com termos que correspondem diretamente aos usados na tradução intermediária: “marionetineje Vang Cingwei vyriausybeje” (Wang Ching-wei’s puppet government) e “politiniam elitui” (political glitterati) (Chang, 2007a, p. 29).

No excerto abaixo, analisamos diversos desvios de tradução presentes nas traduções, com a inserção de detalhes explicativos, bem como a omissão de determinadas informações e até mesmo passagens inteiras:

Original (chinês tradicional) – Eileen Chang

歐陽靈文做麥先生。鄺裕民算是表弟，陪著表嫂，第一次由那副官帶他們去接易太太出來買東西。鄺裕民就沒下車，車子先送他與副官各自回家——副官坐在前座——再開她們倆到中環。
(Zhang, 2012, par. 79).



Inglês – Julia Lovell (texto de partida: chinês)

Ou-yang Ling-wen was cast as the businessman husband, Mr. Mai; K'uang Yu-min as a cousin of the family, chaperoning the lovely Mai Tai-tai on her first meeting with Yee Tai-tai. After taking K'uang and the obligingly talkative aide back home, the car then drove the two ladies on to the Central District, to go about their shopping alone (Lovell et al., 2007, par. 71).

Português (Portugal) – Margarida Periquito (texto de partida: inglês)

A Ou-yang Ling-wen foi confiado o papel do homem de negócios e marido, Sr. Mai; a K'uang Yu-min o de um primo da família que acompanhou a adorável Mai Tai-tai no seu primeiro encontro com Yee Tai-tai. Depois de levar K'uang e o obsequioso e loquaz assistente de volta a casa, o carro conduziu as duas senhoras para o bairro central, para darem as suas voltas sozinhas, às compras (Chang, 2007c, p. 46).

Apesar de *Se, Jie* ter a extensão de uma novela curta, com pouco mais de 12 mil ideogramas, algumas características do enredo podem exigir uma leitura mais atenta quanto à distribuição dos personagens, que se desenvolve de forma peculiar. Muitos personagens menores sequer possuem nome, e alguns são identificados tão somente por sua relação com outros mais importantes. Outro ponto capaz de confundir o leitor é o fato de que alguns destes personagens centrais pertencem, na história, a uma trupe de teatro formada por estudantes que, durante a segunda guerra sino-japonesa, agem como espiões na tentativa de assassinar um colaborador do lado inimigo, criando para si nomes e personalidades falsas. Temos, portanto, duas camadas de ficção.

A passagem acima relata o primeiro encontro entre Wang Jiazhi e a Sra. Yi, esposa do homem que o grupo pretende executar, e explica qual papel será desempenhado por cada membro do grupo. A trupe de teatro de cunho patriótico chinês passa a atuar na vida real para atrair seu alvo, considerado um traidor da pátria, para sua emboscada. Ouyang faz o papel de Sr. Mai, Wang jiazhi de Sra. Mai – sua esposa –, e Kuang Yumin de seu primo.

Em chinês, são usados termos muito específicos para explicar a relação entre eles, dizendo que Ouyang fará o papel de Sr. Mai e, Kuang Yumin, o de seu 表弟 *biǎodì*. A palavra descreve necessariamente um primo mais novo (o ideograma 弟 *dì* significa irmão mais novo e pode se referir a homens mais jovens de forma geral). Há, no entanto, duas palavras para “primo mais novo” em mandarim: o termo 堂弟 *tángdì* é usado para primos do lado paterno, exclusivamente pela linha masculina, ou seja: o filho de um irmão homem do pai, enquanto 表弟 *biǎodì* se refere ao filho de uma irmã do pai, ou ainda ao filho de um irmão ou irmã da mãe. Os dois termos existem pela importância cultural de se distinguir primos que tenham o mesmo sobrenome (堂弟 *tángdì*) daqueles que têm sobrenomes diferentes (表弟 *biǎodì*).

Como também é culturalmente importante que se diferencie, por uma questão de hierarquia familiar, os primos mais velhos dos primos mais novos, existem ainda os termos 堂兄 *tángxiōng* e 表哥 *biǎogē* para primos mais velhos, respectivamente relacionados àqueles de mesmo sobrenome, pela linha masculina, e os que têm sobrenomes diferentes, pela linha feminina. As palavras *primo* e *prima*, no português, equivalem, portanto, a oito termos em mandarim, além de suas variações.

O original refere-se ainda ao papel de Wang Jiazhi como 表嫂 *biāosǎo*: esposa do primo mais velho por linhagem feminina, o personagem desempenhado por Kuang Yumin, uma vez que, em chinês, são diferenciados também os tios e primos de sangue daqueles por casamento.

Diante da dificuldade de se manter, no texto de chegada, a mesma especificidade dos termos da complexa árvore genealógica chinesa, as traduções analisadas optaram pela generalização ou simplesmente omissão dos mesmos. Na tradução para o português, todos os termos utilizados acompanham a tradução intermediária para o inglês: o papel de Kuang Yumin é de “*um primo da família*” (“cousin of the family”, em inglês), em uma descrição mais genérica. A tradução se refere ao papel de Wang Jiazhi apenas como “*Mai Tai-tai*” (lit. “*Sra. Mai*”, nas duas edições), omitindo sua relação com Kuang Yumin. Verificamos, ainda, inserções que não se referem aos graus de parentesco: onde lemos, no original, “*麥先生*” *mài xiānshēng* (lit. “*Sr. Mai*”), temos, em inglês, “*the businessman husband, Mr. Mai*” e, respectivamente em português, “*homem de negócios e marido, Sr. Mai*”. No lugar de 表嫂 *biāosǎo* (lit. “*esposa do primo mais velho*”), optou-se por “*the lovely Mai Tai-tai*” em inglês e “*a adorável Mai Tai-tai*” em português.

Na falta de termos equivalentes com a mesma especificidade dos termos chineses nas línguas de chegada, cada tradutor acaba ponderando sobre o que priorizar e quais intervenções explicativas se justificam para preservar estes aspectos. Em francês, temos “*le cousin de Mme Mak*” (Chang, 2008b, p. 144, grifo nosso), fazendo uso de um termo genérico para “*primo*”, e trocando a grafia fonética do ideograma de sobrenome do personagem (麥) do mandarim *mài* para o cantonês *mak*, e definindo-o como primo dela, e não do marido. Na tradução italiana, *Lussuria*, ele é descrito como aquele que se passava pelo primo do Senhor Mai: “*Kuang Yumin, che si fingeva cugino del signor Mai*” (Chang, 2007b, par. 71, grifo nosso), e apenas a tradução alemã adota um termo mais específico: “*Kuang Yumin als dessen Cousin sollte seine angeheiratete Cousine [...] begleiten*” (Chang, 2008a, par. 71, grifo nosso). Literalmente: “*Kuang Yumin, no papel de primo dele, deveria acompanhar sua prima por casamento*”.

Ao prosseguir com a comparação entre o texto original e suas traduções, encontramos mais desvios, inclusive omissões, nas quais, por exemplo, duas orações inteiras usadas para compor a cena de forma mais visual são eliminadas na tradução inglesa e, por consequência, na portuguesa: 鄭裕民就沒下車 (lit.: “*Kuang Yumin nem desceu do carro*”) e 副官坐在前面 (lit.: “*O ajudante de ordens ia sentado à frente*”).

Na cena descrita em chinês, estão no carro: o motorista (Huang Lei, conforme explicitado em uma passagem anterior da novela), Kuang Yumin, no papel de primo do Sr. Mai, acompanhando a esposa deste, Wang Jiazhi, e um “ajudante de ordens”, cujo nome não é revelado. O ajudante é o contato entre os espiões e o inimigo de quem procuram se aproximar.

Em chinês, usou-se o termo 副官 *fùguān* para descrever o personagem do ajudante, que o Grande Dicionário do Chinês Contemporâneo define, no verbete em mandarim, como “oficial que acompanha a comitiva de um comandante, cujas principais atribuições são: transmitir as ordens do comandante, supervisionar o cumprimento das mesmas e ajudar na resolução de questões cotidianas etc.” (Ruan, 2009, p. 254, tradução nossa). Na tradução para o inglês, usou-se *aide*, um termo um

pouco mais genérico, que normalmente se refere a um assessor para cargos do governo, mesmo sem denotar de forma específica um cargo militar (*aide-de-camps*). A tradução portuguesa fez uso de um termo ainda mais genérico: *assistente*.

Ao mesmo tempo que se faz uso de um termo menos específico que *fūguān*, o texto em português segue em linha com o enobrecimento que vimos no trecho anterior. A última ocorrência do termo aparece precedida por adjetivos: “*o obsequioso e loquaz assistente*”, mais uma vez, de acordo com o que é feito na tradução intermediária, onde lemos: “*the obligingly talkative aide*”. No texto chinês, a palavra não aparece adjetivada em nenhuma das seis ocorrências ao longo da novela, nem existe qualquer indicativo de que estas sejam características do personagem.

Uma das tendências deformadoras descritas por Berman (2013, p. 75) que descreve o que vemos no caso acima é a do empobrecimento qualitativo, segundo o qual a tradução de determinados termos “devolve o sentido, mas nunca a verdade sonora e significante desta palavra”. Berman (2013) aponta também a tendência do empobrecimento quantitativo, no qual há um desperdício dos significantes presentes no original, uma vez que a abundância e a lexicalidade vista no texto de partida não é reproduzida na tradução.

Dentre as demais traduções diretas observadas, apenas em francês não se faz nenhum acréscimo, com “*l'aide de camp*” (Chang, 2008b, p. 144), enquanto em italiano e alemão utiliza-se uma explicitação sobre o personagem, mas sem adjetivá-lo. Em italiano, a tradução explica que o personagem é quem havia passado determinadas informações, “*quell'aiutante ufficiale che aveva passato loro le informazioni*” (Chang, 2007b, par. 71), enquanto, em alemão, diz-se que o encontro entre as duas foi tramado por ele: “*...das der Adjutant eingefädelt hatte*” (Chang, 2008a, par. 71).

A passagem termina com o momento em que o motorista leva as senhoras Mai e Yi para a região de 中環 zhōnghuán, em mandarim, ou zungwaan, em cantonês, o idioma local em Hong Kong. Por conta da influência britânica, o lugar tem também um nome conhecido em inglês: *Central District* ou, simplesmente, *Central*. A tradução para o inglês usa a primeira opção. Em português, encontramos “*bairro central*”, sem maiúsculas, diferente do que vemos em inglês ou nas traduções para o alemão, francês e italiano. Há a hipótese de que não se tenha percebido que *Central District* se referia a um nome próprio, mas também pode ser que, na tradução portuguesa, tenha se preferido traduzir o termo como substantivo comum, pelo fato de não haver, em português, um nome conhecido para o lugar.

No que diz respeito ao uso de termos transcritos do chinês, a tradução portuguesa acompanha de perto a tradução intermediária em inglês. Sobre isto, destacamos dois aspectos presentes em ambas, e não apenas neste excerto, mas em diversos pontos do texto:

Em primeiro lugar, verifica-se que o uso do termo romanizado “*Tai-tai*” (太太 *tàitai*, senhora), se repete ao longo das duas traduções, enquanto outros títulos, como 先生 *xiānshēng* (senhor), são traduzidos como *Mr.* em inglês e *Sr.* em português. Nas traduções diretas para o alemão, francês e italiano, não vemos o uso do termo *tàitai*, mas de seus correspondentes *Frau*, *Mme*, *Signora*. Considerando que o público leitor da tradução portuguesa, assim como o da tradução inglesa, não é tão familiarizado com *tàitai* como talvez o seja com *Madamme*, o emprego deste único termo transscrito exigiu um acréscimo explicativo. Na primeira ocorrência da palavra na tradução portuguesa, lemos: “*as duas senhoras – tai tais – imediatamente à sua esquerda e direita...*” (Chang,

2007c, p. 24), e na tradução inglesa: “*The two ladies—tai-tais—immediately to her left and right*” (Lovell et al., 2007, par. 2). Neste desvio, reproduzido a partir do que foi feito na tradução inglesa, a flexão para o plural com *s* pode causar certo estranhamento, uma vez que as palavras da língua chinesa não sofrem este tipo de variação.

O emprego deste termo específico, com o acréscimo explicativo em ambas as traduções, nos leva a questionar o motivo desta escolha. Que impressão se pretende criar no leitor, e que contribuição tal uso pode trazer para o texto de chegada? E nos traz um outro questionamento: imaginemos que o texto original fosse um romance italiano, em uma língua na qual o plural é geralmente marcado por um final em *i*, e se decidisse, na tradução, incluir um termo no idioma original. Ainda veríamos uma palavra italiana acrescida do *s* que marca o plural no inglês e português, ou seria mais provável que o leitor tivesse de lidar com a estranheza de ler algo como “*dois policiais – os carabinieri – ...*”, por exemplo?

Para Berman (2013), a escolha tradutória que vemos no uso de *tàitai* ou “*tai tais*” é explicado pela tendência deformadora da *destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares*, algo que acontece especialmente nas traduções de prosa, por ser esta uma modalidade escrita na qual a língua vernacular ganha mais espaço. A destruição da forma como ela se constrói no texto de partida é, para Berman (2013, p. 82), “um grave atentado à textualidade das obras em prosa”, e a tentativa de a preservar por meio da exotização também oferece o risco de estereotipar ou ridicularizar o original:

Tradicionalmente, existe uma maneira de conservar os vernaculares exotizando-os. A exotização toma duas formas. Primeiramente, por meio de um procedimento tipográfico (os itálicos), isola-se o que não o é no original. Em seguida — mais insidiosamente — “acrescenta-se” algo para “torná-lo mais verdadeiro” ao sublinhar o vernacular a partir de uma imagem estereotipada deste. É o caso da tradução sobre-arabizante das Mil e uma Noites, de Mardrus (Berman, 2013, p. 82).

Ainda sobre este aspecto, vemos que para Venuti (2008), mesmo que motivada por uma tentativa de se aproximar do original, a exotização também oferece o risco de violência etnocêntrica:

A tradução é sempre etnocêntrica: mesmo quando um texto traduzido contém particularidades discursivas produzidas de forma a imitar o texto estrangeiro, mesmo quando a tradução parece, nas palavras do tradutor de Schleiermacher para o inglês, ‘*bent towards a foreign likeness*’ [“inclinada a uma semelhança estrangeira”] [...] ela nunca escapa da hierarquia de valores culturais intrínseca à língua de chegada (Venuti, 2008, p. 85, tradução nossa).

O segundo aspecto que destacamos diz respeito ao uso de termos transcritos relativos a nomes próprios de personagens e lugares. Ao longo de todo o texto em inglês, os nomes dos personagens são transcritos, de forma geral, seguindo o sistema de romanização Wade-Giles, que foi desenvolvido no final do século XIX, e nas últimas décadas foi amplamente substituído dentro e fora da China pelo sistema Pinyin. A edição portuguesa seguiu o mesmo caminho. No entanto, alguns termos foram transcritos fora do padrão escolhido: o sobrenome do casal alvo do grupo de espiões, 易 (yì, no sistema Pinyin; *i*, no sistema Wade-Giles) é transscrito como *Yee*, por exemplo.

Na tradução inglesa, a tradutora adicionou uma nota inicial na qual justifica sua escolha. Segundo ela, o uso de um sistema mais antigo procura criar uma atmosfera de época (“*period mood*”) pelo fato de a novela se passar nos anos 1940, ao mesmo tempo em que os nomes de alguns lugares podem aparecer fora do padrão Wade-Giles para acompanhar outras formas de transliteração usadas na época, como *Tientsin* (*Tianjin*, em pinyin). A tradutora incluiu um guia de pronúncia desenvolvido por ela mesma — de forma bastante livre, diga-se — para tornar mais claras as pronúncias dos nomes dos personagens, no qual explica que *K'uang Yu-min* deve ser lido como “*Kwang You Mean*” e *Chou Fo-hai* deve ser lido como “*Joe Foe-hi*”. Quanto à transcrição fora de padrão do sobrenome do casal, ela explica que optou por *Yee* em vez de *I* (Wade-Giles) para não confundir o leitor anglófono que tenderia a ler a transcrição como o pronome pessoal de primeira pessoa em inglês. A transcrição adotada não está de acordo com nenhum sistema de romanização existente para o chinês.

A tradução portuguesa, a exemplo do que vimos até aqui, segue na esteira desta, adotando todas as mesmas escolhas quanto às transcrições. No entanto, algumas delas, fora do padrão, afastam o leitor lusófono da pronúncia chinesa, ao invés de aproximar. Este é o caso do uso de *Yee* no lugar de *Yi*, já que, enquanto um leitor anglófono tende a pronunciar *Yee* como um som de *i* prolongado, um falante do português tende a ler a mesma transcrição como um ditongo *iê*. Além disso, a edição portuguesa não contém nenhuma nota explicativa sobre as formas romanizadas adotadas. Temos então um exemplo de escolha tradutória que faz sentido ou se justifica de alguma maneira no projeto a que a tradução intermediária se propõe, mas que não contribui positivamente na tradução indireta ou até a prejudica, o que evidencia a forma como uma tradução indireta sempre enfrenta a questão de que sua abordagem em relação à obra original é definida por seu intermediário.

De forma geral, analisar os excertos selecionados e o tratamento reservado a determinados aspectos textuais nos permite enxergar prioridades distintas e também diferentes potencialidades a serem exploradas em cada um dos idiomas de chegada. Percebe-se que poucas linhas do texto original podem formar uma construção complexa, muito densa em informações, como é característico da língua chinesa, e que isto oferece aos tradutores uma tarefa especialmente desafiadora. Sem soluções óbvias para a reescrita de um texto por vezes intrincado, há maior amplitude de soluções entre as propostas analisadas. Vemos que em todas elas há uma certa medida de etnocentrismo, violência e tendências deformadoras, mas a existência de resultados tão discrepantes também evidencia certo controle que o tradutor possui sobre a violência aplicada e que, em uma tradução indireta, este controle é bastante limitado pelas escolhas feitas no texto intermediário.

Como vemos, uma breve análise destas duas edições da novela *Se, Jie* – a primeira obra de Eileen Chang publicada em português – é capaz de instigar uma série de questionamentos sobre as condutas tradutórias capazes de produzir um resultado no qual as tendências deformadoras descritas por Berman (2013) estejam tão presentes e encontrem continuidade nas traduções indiretas, quando não há cotejo com a língua original. No entanto, ao analisarmos o resultado obtido em português, fica claro que as duas tradutoras adotaram posturas muito diferentes em relação a seus textos de partida. Enquanto a tradução inglesa teve a propensão de manipular e interferir muito mais no texto de chegada, com grande uso de desvios e tendências deformadoras, acréscimos, omissões e enobrecimento, a tradução portuguesa tendeu a manter, em relação a seu texto de partida, uma postura muito menos interventora, no qual até o volume de texto, que para Berman (2013) é

o primeiro indicador de que as *tendências deformadoras* agem sobre ele, permanece quase que inalterado.

4. As traduções de *Se, Jie* no contexto da interculturalidade

Voltamos, então, ao contexto que levou *Se, Jie*, uma novela que não estava entre as principais obras de Eileen Chang a se tornar a obra com mais edições e traduções da autora: sua adaptação para o cinema. Afinal, a primeira tradução da novela se deu após o sucesso do filme *Lust, Caution*. A adaptação foi conduzida pelo diretor Ang Lee, um taiwanês radicado nos Estados Unidos, em um estágio maduro de sua carreira na qual ele já contava com a relevância de ter produzido grandes sucessos de Hollywood como *Razão e Sensibilidade* (1995), *O Tigre e o Dragão* (2000) e *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005).

Apesar de a forma de narrar de Eileen ser extremamente visual e cinematográfica (ela chegou a escrever e traduzir roteiros para cinema), a autora fez uso de uma linguagem que Lee (2010) define como “lacônica”, de modo que a criação de um filme exigiu que várias lacunas fossem preenchidas. Sobre isso, o diretor Ang Lee diz que a história é conduzida de forma ao mesmo tempo “concisa” e “esparsa”, “a ponto de ser quase insuportável” (Peng & Dilley, 2014). O resultado foi uma adaptação para o cinema em que as falas dos personagens correspondem de forma bastante direta ao que vemos na novela, mas os silêncios narrativos são preenchidos por aquilo que Ang Lee interpretou das entrelinhas. Talvez por isso, o filme conte com cenas fortes de sexo que, na novela, ficam apenas subentendidas da maneira mais sutil possível.

Os projetos editoriais das duas edições da tradução para o inglês, publicadas no mesmo ano de lançamento do filme, parecem confirmar o fato de que a adaptação de *Se, Jie* para o cinema foi o estopim para a redescoberta da obra de Eileen. Uma delas, editada pela Penguin, é uma coletânea de contos que ganha o título *Lust, Caution*, com uma cena do filme na capa. A outra é uma edição especial da Anchor Books, com comentários sobre como o filme foi feito e um prefácio de Ang Lee, o diretor. O subtítulo usado na capa refere “*The story, the screenplay and the making of the film*”, que além de ser ilustrada por uma cena do filme, anuncia, além da autora, os roteiristas Wang Hui Ling e James Schamus, a produtora Focus Features e o diretor Ang Lee, que escreve o prefácio. A partir desta edição, temos a impressão de que Eileen perdeu espaço em sua própria obra. Enquanto a primeira edição, apesar da cena do filme na capa, oferece uma coletânea de contos da autora (da mesma forma como *Se, Jie* havia sido editado pela primeira vez em Taiwan), a segunda é uma edição produzida com foco total no público que a conheceu a autora da novela na qual o filme se baseou.

Enquanto na China o filme sofreu duras críticas por estar em descompasso com o tom adotado pela autora (Louie, 2012, p. 138), muitos leitores americanos externaram sua decepção com a novela em avaliações na Amazon, em geral por não encontrarem nela o que viram no cinema. Mesmo assim, não é difícil imaginar qual das duas edições americanas serviu de base para as traduções indiretas.

A edição portuguesa da Relógio D’Água não se trata de uma coletânea de histórias curtas, mas sim um livro com capa e contracapa fazendo referências ao filme, e que contém apenas a novela *Sedução, Conspiração*, acrescida de um prefácio pela tradutora da versão inglesa e um posfácio por Ang Lee, diretor do filme (ambos também presentes na edição americana). Para que o texto

relativamente curto pudesse servir de principal matéria-prima para o livro, uma tipografia maior que o normal foi utilizada, de forma que o volume alcançasse exatas cem páginas. Este modelo de projeto editorial foi empregado em praticamente todas as edições mundo afora, com exceção das edições lançadas em Taiwan e na China Continental (nenhuma delas possui qualquer referência ao filme), e das edições em alemão e francês, que optam por inserir a novela em coletâneas de histórias curtas da autora.

Temos então postas algumas hipóteses para as condições sob as quais a tradução inglesa foi concebida: em primeiro lugar, com um limite de tempo que levasse em consideração o lançamento do filme. O livro foi lançado pela Anchor Books em agosto de 2007, no mês em que teve início a 64^a edição do Festival Internacional de Cinema de Veneza que agraciou a obra de Ang Lee com um Leão de Ouro. Ainda no mesmo ano foram lançadas as edições em português, japonês, lituano e italiano, o que confirma que a redescoberta da obra de Eileen está relacionada de forma inequívoca ao lançamento de sua adaptação para o cinema.

O projeto gráfico e editorial da *Anchor Books*, replicado pelas traduções indiretas, deixa claro que seu livro tem como objetivo o apelo comercial de atrair o público do filme, e de fato dá mais espaço para o diretor e sua produção que para a autora e sua obra. Não se pode determinar exatamente até que ponto a forma como a concepção do projeto editorial impulsionou as escolhas tradutórias que encontramos na tradução inglesa, mas é possível que ela tenha sido influenciada por eles e a tradutora tenha enfrentado a pressão de preencher as lacunas do texto “lacônico” de Eileen assim como Ang Lee o fez em seu filme. Assim, o *alongamento, enobrecimento e racionalização* que encontramos na edição inglesa e, por consequência, na portuguesa, agem de maneira a reduzir os níveis de significância e, em diversas passagens, eliminam a polissemia presente na obra original. Seus acréscimos, na realidade, empobrecem o texto, como explica Berman (2013, p. 77): “a tradução gera um texto ao mesmo tempo mais pobre e mais longo”.

Outra explicação para o resultado obtido em inglês está na própria tradição domesticante das traduções para a língua inglesa, à qual Venuti (2008) dedica um capítulo inteiro de seu livro. De acordo com o autor, “a domesticação dominou a teoria e a prática da tradução em língua inglesa. Ela se aliou a diferentes tendências sociais e foi feita de modo a apoiar várias funções políticas e culturais” (Venuti, 2008, p. 53, tradução nossa).

Para Berman (2013, p. 64), a potencialização do etnocentrismo é clara nas traduções para línguas ditas “de cultura”: “As línguas ‘cultas’ são as únicas que traduzem, mas também são as que mais resistem à comoção da tradução”. Sobre esta resistência (domesticante) das traduções, vemos em Bassnett e Lefevere (1998, p. 13, tradução nossa) que “culturas que veem a si mesmas como centrais no mundo em que habitam não são propensas a lidar com os Outros, a menos que sejam forçadas a tal”.

5. Considerações finais

Mais que um resultado das relações interculturais, o que vemos nas traduções são os verdadeiros meios pelos quais estas relações operam. Para Venuti (2008, p. 14, tradução nossa), esta *violência etnocêntrica* presente no ato tradutório “exerce um enorme poder na construção de

identidades de culturas estrangeiras, e portanto está potencialmente manifesta na discriminação étnica, confrontos geopolíticos, colonialismo, terrorismo, guerra”.

Segundo Tymoczko e Gentzler (2002), os teóricos dedicados aos aspectos interculturais da tradução têm demonstrado que este é um campo central na construção e manipulação de identidades nacionais:

As traduções, em vez de secundárias ou derivativas, foram, em vez disso, uma das ferramentas literárias primárias que instituições maiores – sistemas educacionais, conselhos de artes, editoras e até mesmo governos tiveram à sua disposição para “manipular” uma determinada sociedade de modo a “construir” o tipo de “cultura” desejada (Tymoczko & Gentzler, 2002, p.xiii, tradução nossa).

O que vemos acontecer na edição portuguesa de *Se, Jie é*, senão, uma repetição desta *violência etnocêntrica* presente na tradução inglesa. A manipulação textual que vemos na obra de Eileen traduzida é potencializada por relações interculturais que a pretendem tornar mais apelativa e comercial, para além de, ao explicar este *Outro* cultural, poder defini-lo em seus próprios termos.

As relações de poder se estabelecem não apenas por esta força que incide e define a natureza do ato tradutório, mas também pelo poder de chancela que uma cultura dominante impõe às outras. Conhecemos, afinal, o papel de dependência desempenhado por culturas que não terão acesso à obra chinesa a não ser que esta tenha sido traduzida para o inglês e que estas, ao traduzir a obra para seus próprios idiomas, não terão outro discurso a reproduzir senão aquele determinado por seus intermediários. Não importando qual seja sua ética de trabalho, o tradutor de uma obra traduzida indiretamente não terá a mesma amplitude de escolha sobre a direção ou o grau de *violência etnocêntrica* empregada em sua tradução.

Referências

- Baker, M. (2006). *Translation and Conflict: A Narrative Account*. Routledge.
- Baker, M., & Saldanha, G. (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters.
- Berman, A. (2013). *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2. ed., M.-H. C. Torres, M. Furlan, & A. Guerini, Trads.). Copiart/PGET-UFSC.
- Chang, E. (2007a). *Geismas, atsargumas* (A. Pometko, Trad.). Obuolys.
- Chang, E. (2007b). *Lussuria e altri racconti* (M. Gottardo & M. Morzenti, Trads.). BUR.
- Chang, E. (2007c). *Sedução, Conspiração* (M. Periquito, Trad.). Relógio D’Água Editores.
- Chang, E. (2008a). *Gefahr und Begierde: Erzählungen* (S. Hornfeck, W. Jue & B. Wolf, Trads.). List Taschenbuch.
- Chang, E. (2008b). *Lust, Caution: amour, luxure, trahison* (E. Péchenart, Trad.). Éditions Robert Laffont.
- Fenby, J. (2008). *Modern China: The Fall and Rise of a Great Power, 1850 to the Present*. Harper Collins.
- Lee, H. (2010). *Enemy under My Skin: Eileen Chang's Lust, Caution and the Politics of Transcendence*. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 125(3), 640–656. <https://doi.org/10.1632/pmla.2010.125.3.640>

- Louie, K. (Org.). (2012). *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*. Hong Kong University Press.
- Lovell, J. (Org.), Chang, E., Schamus, J., & Lee, A. (2007). *Lust, Caution*. Anchor Books.
- Peng, H.-Y., & Dilley, W. C. (2014). *From Eileen Chang to Ang Lee: Lust/Caution*. Routledge.
- Pym, A. (2017). *Explorando as teorias da tradução* (R. B. Faveri, C. B. Faveri & J. Steil, Trads.). Perspectiva.
- Ruan, Z. (2009). *Xiandai Hanyu da Cidian*. Shanghai Cishu Chubanshe.
- Scott, D. (2008). *China and the International System*. State University of New York Press.
- Tymoczko, M. (2014a). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Routledge.
- Tymoczko, M. (2014b). *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Routledge.
- Tymoczko, M., & Gentzler, E. (Orgs.). (2002). *Translation and Power*. University of Massachusetts Press.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2nd. ed.). Routledge.
- Wang, N. (2004). *Globalization and Cultural Translation: A Chinese Perspective*. Marshall Cavendish Academic.
- Yu, B. (2013). *Zhang Ailing Zhuang*. Renmin Wenzue Chubanshe youxian gongsi.
- Zhang, A. (2012). *Se, Jie. Hao du shu gui*.

Notas editoriais

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: C. Matiutto, S. Jubran
Coleta de dados: C. Matiutto
Análise de dados: C. Matiutto, S. Jubran
Discussão dos resultados: C. Matiutto, S. Jubran
Revisão e aprovação: C. Matiutto, S. Jubran

Conjunto de dados de pesquisa

Os dados utilizados fazem parte da tese de doutorado em desenvolvimento no PPG Letras Estrangeiras e Tradução (LETRA) na Universidade de São Paulo.

Financiamento

A referida pesquisa de doutorado em andamento recebe financiamento CAPES, processo número 88887.801748/2023-00, sem financiamento específico para a elaboração deste artigo.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Declaração de disponibilidade dos dados da pesquisa

Os dados desta pesquisa, que não estão expressos neste trabalho, poderão ser disponibilizados pelo(s) autor(es) mediante solicitação.



Licença de uso

Os autores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

Editores do número especial

Xiang Zhang – Li Ye

Editores de seção

Andréia Guerini – Willian Moura

Normalização

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Histórico

Recebido em: 30-04-2025

Aprovado em: 21-07-2025

Revisado em: 04-08-2025

Publicado em: 09-2025

