

Bernardina Rosa Lopes Martins

2º Ciclo de Estudos em  
Tradução e Serviços Linguísticos

O Jogador: três traduções, três representações?

2014

Orientador: Professor Doutor Thomas Hüsgen  
Dissertação de Mestrado

[T]he meaning of a sign consists of all the effects that may conceivably have practical bearings on a particular interpretant, and which will vary in accordance with the interpretant.

Pierce

Translation has never been an isolated activity. There is always a context in which translation takes place, a history from which a text emerges and another one into which a text is transposed. Translation has always served a special purpose or many purposes at the same time, and each time it has been shaped by a certain force, power, or reason.

Berry Aksoy

## AGRADECIMENTOS

Ao corpo docente do Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pelo entusiasmo e empenho com que transmitiram os seus conhecimentos.

Ao meu orientador, Professor Doutor Thomas Hüsgen, por todas as sugestões que me levaram a investigar e a desfrutar da descoberta, e pela amabilidade e conhecimento com que sempre me presenteou.

Ao Edgar Branco, pela sua persistência, e por me fazer avançar quando o mais fácil é desistir.

À Dr.<sup>a</sup> Elena Galvão por ter apoiado o nascimento desta tese e pelos contactos que me facultou para levar este projeto avante.

À Dr.<sup>a</sup> Olenka Nesterenko, pelo esclarecimento de dúvidas quanto ao texto russo.

À Ana Rita Loureiro, Elisabete Martins e ao Saul Marques, pelos momentos de discussão do tema e pela revisão do texto.

Ao Alfonso Balado, pelo apoio incondicional e pelas buscas conjuntas nos alfarrabistas.

À Sandra Vaz Correia, pelo seu incentivo.

À Guimarães Editores, pela informação acerca da tradução editada por eles em 1939.

Aos tradutores Nina e Filipe Guerra, pelo e-mail.

## RESUMO

Este trabalho de investigação analisa comparativamente três traduções para o português, editadas em 1939, 1970 e 2012, de *O Jogador* de Fiódor Dostoievski. Partindo da noção de *sistema* dos formalistas russos, dos preceitos estabelecidos pelas Teorias Descritivas, do conceito de *polissistema*, de Even-Zohar, e da definição de tradução enquanto reescrita, desenvolvida por Lefevere, pretende-se apurar se as traduções sob análise espelham o contexto social, histórico e literário da sua origem, e portanto, manifestam diferentes representações da obra original.

Neste sentido, organiza-se o conteúdo em quatro capítulos, onde no primeiro se apresentam os fundamentos teóricos que presidem a este estudo. No capítulo seguinte, avança-se para a contextualização da obra original, assim como para a influência de Dostoievski no sistema literário português. Para melhor compreender a época na qual surgem as traduções, no terceiro capítulo, elabora-se uma biografia global de cada tradução, tendo em conta o seu contexto histórico-social e literário. Findas as fundamentações e contextualizações, quer do texto original, quer das respetivas traduções, no quarto capítulo, é feita a análise comparativa das traduções, em função da língua de partida, dos pressupostos culturais, estrangeirismos e das formas de tratamento entre as personagens.

**Palavras-chave:** sistema, polissistema, reescrita, representação, contexto, manipulação.

## ABSTRACT

The present study examines comparatively three translations of *The Gambler*, by Fyodor Dostoyevsky, into Portuguese published in 1939, 1970 and 2012. Following the theoretical framework developed by the Descriptive Theories and the definition of translation as rewriting advanced by Lefevere, the present study intends to assess whether the examined translations show signs of their social, historical and literary context and therefore provide different representations of the original.

This study is divided in four chapters. Chapter I presents the theoretical framework. Chapter II gives a contextualization of the original and of Dostoyevsky's influence on the Portuguese literary system. Chapter III presents a biography, the social-historical and literary conditions of each of the translations, required for a better understanding of the times when the translations were published. Finally, Chapter IV offers a comparative examination of the translations attending to their source language and to the strategies employed to deal with cultural presuppositions, foreign words and ways of addressing.

**Key-words:** system, polysystem, rewriting, representation, context, manipulation.

## Índice

AGRADECIMENTOS .....	iii
RESUMO .....	iv
ABSTRACT .....	iv
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO I: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	3
PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	4
1. O FORMALISMO RUSSO .....	5
2. TEORIAS DESCRIPTIVAS .....	5
2.1 TEORIA DOS POLISSISTEMAS .....	6
2.1.1 SISTEMAS LITERÁRIOS .....	8
2.1.1.1 LITERATURA TRADUZIDA.....	9
2.2 O CONCEITO DE MANIPULAÇÃO .....	10
CAPÍTULO II: CONTEXTUALIZAÇÃO DE <i>O JOGADOR</i> & INFLUÊNCIA DE DOSTOIEVSKI NO SISTEMA LITERÁRIO PORTUGUÊS .....	12
CONTEXTUALIZAÇÃO DE <i>O JOGADOR</i> .....	13
1. ELEMENTOS PRELIMINARES .....	13
1.1 ESTRUTURA E VETORES TEMÁTICOS DA OBRA ORIGINAL .....	14
1.1.1 RESUMO DA OBRA ORIGINAL .....	16
2. A INFLUÊNCIA DE DOSTOIEVSKI NA LITERATURA PORTUGUESA .....	18
CAPÍTULO III: BIOGRAFIA DAS TRADUÇÕES .....	24
1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA TRADUÇÃO DE CÉSAR DE FRIAS .....	25
1.1 BIOGRAFIA DE CÉSAR DE FRIAS .....	25
1.2 CARTOGRAFIA HISTÓRICO-SOCIAL .....	26
1.2.1 SISTEMA LITERÁRIO VIGENTE .....	27
1.3 MOTIVOS PARA A TRADUÇÃO.....	29
2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA TRADUÇÃO DE ARMANDO LUÍS .....	31
2.1 BIOGRAFIA DE ARMANDO LUÍS .....	31
2.2 CARTOGRAFIA HISTÓRICO-SOCIAL .....	31
2.2.1 SISTEMA LITERÁRIO VIGENTE .....	32

2.3 MOTIVOS PARA A TRADUÇÃO .....	33
3. CONTEXTUALIZAÇÃO DA TRADUÇÃO DE NINA E FILIPE GUERRA .....	35
3.1 BIOGRAFIA .....	35
3.2 CARTOGRAFIA HISTÓRICO-SOCIAL .....	36
3.2.1 SISTEMA LITERÁRIO VIGENTE .....	37
3.3 MOTIVOS PARA A TRADUÇÃO .....	37
 CAPÍTULO IV: ANÁLISE TEXTUAL .....	39
1. ANÁLISE TEXTUAL .....	40
1.1 TEXTO DE PARTIDA .....	40
1.1.1 MARCAS DO TEXTO DE PARTIDA NO TEXTO DE CHEGADA .....	42
1.1.1.1 EXEMPLOS DA INTERVENÇÃO DO TRADUTOR NO TEXTO DE CÉSAR DE FRIAS POR TÓPICOS TEMÁTICOS .....	47
1.1.1.1.1 O JOGO .....	47
1.1.1.1.2 CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM "O GENERAL" .....	54
1.1.1.1.3 PREOCUPAÇÕES MORAIS .....	62
1.1.1.1.4 OUTROS .....	65
1.1.1.1.5 PRESSUPOSTOS CULTURAIS .....	68
1.1.1.1.6 ESTRANGEIRISMOS .....	72
1.1.1.1.7 FORMAS DE TRATAMENTO .....	79
2. SÍNTESE DOS RESULTADOS .....	85
 CONCLUSÃO .....	86
 BIBLIOGRAFIA .....	90
WEBBLIOGRAFIA .....	95
ÍNDICE REMISSIVO .....	99

# INTRODUÇÃO

---

Muito embora o cidadão comum continue a definir a tradução como um simples verter de informação de um determinado código linguístico para outro, a verdade é que a investigação feita nas últimas décadas, na área da Tradução, afasta-se desta definição. Na realidade, a tradução começa por ser fruto de um processo hermenêutico, ou seja, fruto da leitura e interpretação de um texto de partida, que culmina na elaboração de um texto de chegada. Assim sendo, os signos inscritos num determinado texto de partida serão interpretados sob o ponto de vista específico de quem o lê. Daí que, se possa dizer que o ato tradutivo não é alheio aos condicionamentos, que determinam o paradigma dentro do qual ele surge. Neste sentido, o presente estudo, visa estabelecer se os diferentes paradigmas sociais, históricos e culturais condicionam as reescritas dos textos originais, ou seja, se as traduções representam<sup>1</sup> o original, ou se as épocas e os contextos nas quais são elaboradas condicionam essa representação.

Para tal estudo, elegeram-se três traduções para o português de *O Jogador: dos apontamentos de um jovem*, obra de Fiódor Dostoievski. As traduções selecionadas são da responsabilidade de César de Frias, Armando Luís, Nina e Filipe Guerra e foram publicadas em 1939, 1970 e 2012, respetivamente. A escolha destas três datas específicas deve-se ao facto de marcarem três paradigmas da história nacional portuguesa: o regime Salazarista, a primavera Marcelista, e a atualidade.

Para melhor explanar este estudo, distribui-se a informação ao longo de quatro grandes capítulos. O primeiro é dedicado à fundamentação teórica necessária para guiar a análise prática. Neste sentido, a estrutura teórica parte da noção de *sistema*, proposta pelos formalistas russos, que mais tarde veio a ser desenvolvida pelas Teorias Descritivas. Esta corrente centra a sua preocupação em tentar compreender *como* se traduz, chamando a atenção para a importância dos momentos históricos, culturais e literários subjacentes à receção de determinada tradução. Dentro desta corrente, destaca-se o contributo de Even-Zohar com o conceito de *polissistema*. Este autor defende que os sistemas literários, e dentro destes, a literatura traduzida, devem ser entendidos enquanto partes do polissistema cultural de cada país. Quer os sistemas, quer os

---

<sup>1</sup> Representação: vocábulo de origem medieval que indica imagem ou ideia ou ambas as coisas (Abbagnano, 2007:583). Neste estudo representação refere-se à ideia ou imagem mental criada pelo leitor através da qual ele conhece a obra.

polissistemas, são suscetíveis a influências internas e externas. A nível interno, essa relação dá-se através da luta entre o centro e a periferia, sendo que o centro de cada sistema determina qual o cânone vigente e quais as obras a preservar; a nível externo, através das várias influências, que possa causar e/ou sofrer. Dado que estabelecem intra/interrelações, os sistemas e os polissistema são unidades dinâmicas. Posto isto, o ato tradutivo ocorre sob condicionantes sistémicas específicas. Uma vez que as condicionantes afetam o tradutor, e consequentemente a interpretação que faz do texto, a tradução é passível de ser definida enquanto reescrita de um texto original, tal como propõe Lefevere. Para além desta definição de tradução como reescrita de um texto, este autor sugere que qualquer análise a uma tradução deve ser capaz de responder a quatro perguntas: quem traduziu?, por que o fez?, sob que circunstâncias? e para quem?

Para melhor responder a estas perguntas é necessário conhecer a obra original. Daí que, o segundo capítulo, seja dedicado a esclarecer as circunstâncias que levaram à criação de *O Jogador*, editado em 1866, cujos vetores temáticos são: o amor e o jogo. Sendo que, a literatura traduzida desempenha um papel no sistema literário, acrescenta-se à contextualização da obra o papel de Dostoievski no sistema literário nacional, cuja influência se fez sentir, desde os finais do século XIX até aos dias de hoje.

Conhecidos os contornos que envolveram a criação da obra, quais os vetores temáticos, e de que modo Dostoievski influenciou o sistema literário nacional, o terceiro capítulo vem dar resposta às questões sugeridas por Lefevere. Para tal, elabora-se a biografia de cada um dos tradutores, caracterizam-se os contextos histórico-sociais e literários, e os motivos que levaram às traduções em análise.

O quarto capítulo, dedica-se à análise comparativa das traduções, com o intuito de encontrar exemplos que confirmem ou refutem a hipótese colocada ao início, a saber: se existem ou não três representações do original. As traduções são analisadas quanto às suas línguas de partida, e quanto às estratégias adotadas para lidar com determinados aspectos textuais, tais como: termos ou menções culturais, estrangeirismos, e como gerem as formas de tratamento entre as personagens.

Por fim, apresenta-se uma síntese dos resultados e a conclusão alcançada com este estudo de caso comparativo.

O propósito final deste trabalho de investigação, para além de ser um requisito para obter o Grau de Mestre em Tradução e Serviços Linguísticos, é contribuir para a maximização de informação e conhecimento no seio da Tradução em Portugal.

# **CAPÍTULO I:**

# **PRESSUPOSTOS TEÓRICOS**

# PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

---

A Tradução tem sido objeto de estudo desde, pelo menos, a antiga Roma, normalmente integrada na aprendizagem de línguas ou sob a alçada dos Estudos Literários. Só no século XX se constitui enquanto disciplina académica autónoma, e vê proliferar várias correntes que originam diferentes paradigmas. Alguns desses paradigmas, desenvolvidos sobretudo a partir da segunda metade do século XX, centram-se em conceitos como: equivalência/adequação, finalidade, descrição, sistema, manipulação e reescrita.

Interessa aqui mencionar, apenas as linhas gerais das diferentes teorias, que servem de fundamentação teórica para a análise prática que se lhe segue. Far-se-á uma breve contextualização do formalismo russo, por ter servido de base para as Teorias Descritivas, e posteriormente, para a Teoria dos Polissistemas. Posto isto, atender-se-á a alguns conceitos e formulações desenvolvidas na Teoria dos Polissistemas, para depois chegar ao conceito de reescrita e de manipulação expostos por Lefevere. Daqui se depreende que a base teórica deste trabalho é um hibridismo entre os princípios básicos das Teorias Descritivas, alguns conceitos polissistémicos, e a Teoria da Manipulação de Lefevere, numa tentativa de estabelecer uma biografia dos textos traduzidos de forma a comprovar, ou não, a influência das situações históricas, pessoais e culturais no produto final. Contudo, convém salientar, que os critérios aferidores não são, nem pretendem ser, definitivos e absolutos. Eles encontram-se ao serviço de um objetivo concreto: a análise comparativa de três traduções com diferentes datas de publicação, de forma a compreender se um mesmo texto de partida pode originar na cultura de chegada três representações distintas que, de alguma forma, resultem de situações de receção também elas distintas.

## 1. O FORMALISMO RUSSO

Na década de 20, do século passado, os formalistas russos, como Tynjanow, Jacobson ou Ejkenbaum, pretendiam descrever cientificamente os produtos de sistemas culturais, nomeadamente os produtos literários. Assim sendo, tentaram desenvolver modelos, definir termos e utilizar observações que lhes permitissem validar ou descartar hipóteses ou leis subjacentes à linguagem artística, independentemente de fatores de ordem psicológica dos autores, das emoções produzidas nos leitores, ou da suposta representação da sociedade (Pym, 2012:68-9). O seu objetivo era enunciar as estruturas subjacentes a uma obra que faziam dela uma obra literária.

Os seus estudos levaram a concluir que as obras literárias faziam parte de um sistema, o sistema literário. Sistema este, que era parte constituinte de um sistema mais lato que engloba o social, o cultural, a literatura e todas as demais facetas da sociedade. O termo *sistema* é aqui empregue para significar um conjunto dinâmico e em constante tensão de pontos de vista que lutam entre si para ocupar a posição de primazia (Munday, 2006:109).

Esta corrente de pensamento acabaria por influenciar as Teorias Descritivas, quanto ao método, e a Teoria Polissistémica, quanto ao conceito de *sistema*.

## 2. TEORIAS DESCRIPTIVAS

As Teorias Descritivas formam parte do ramo da tradutologia pura, e embora se tenham desenvolvido a partir da década de 60, devem a sua designação a Gideon Toury, o qual publicou em 1980 *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Pym, 2012:68). Tal como o nome indica, as Teorias Descritivas têm por objetivo descrever os processos e fatores que caracterizam uma dada tradução, e surgiram em oposição a uma vertente prescritiva da Tradução, que visa formular regras para a avaliação de traduções e elaborar didáticas para formação de tradutores. Ao invés de gerar regras para aplicação prática, as Teorias Descritivas, procuram dar conta dos diferentes aspectos (sociais, culturais, tradutológicos, etc.) subjacentes a uma determinada tradução. Assim sendo, focam-se nos dados observáveis ou empíricos da tradução em análise, para compreender

o processo, ou a estratégia seguida pelo tradutor. Ao centrarem-se nos aspectos que ocasionaram determinada tradução, pode afirmar-se que são teorias centradas na cultura de chegada (target-oriented) (Hermans, 1999:7), ou seja, são teorias que se centram no texto de chegada. Fazem-no não para explicar como bem traduzir, mas sim para compreender *como* se traduz (Pym, 2012:68) e *como* se traduziu numa determinada altura adotando, assim, uma perspetiva histórica da receção das traduções literárias.

O foco primordial de atenção será dado aos textos traduzidos, para através deles se analisar, descrever, e comparar, algumas das estratégias seguidas pelos diferentes tradutores. No entanto, não basta descrever os processos tradutivos, importa saber o que lhes está subjacente. Daí a importância dos conceitos de *polissistema*, *cânone*, e *repertório* elaborados por Even-Zohar em *Polysystem Studies*.

## 2.1 TEORIA DOS POLISSISTEMAS

Esta teoria deve a sua designação a Itamar Even-Zohar, o qual na década de 70, do século XX, procurava dar resposta a questões específicas da literatura israelita. Even-Zohar parte da noção de sistema<sup>2</sup> do formalismo russo para desenvolver a sua teoria dos polissistemas. “[T]he term ‘polysystem’ is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous” (Even-Zohar, 1990:13). A utilização do termo *polissistema* visa, por um lado, enfatizar a variedade de interseções entre os diferentes sistemas e a complexidade das suas estruturas, e por outro, estabelecer que a uniformidade não é condição necessária para o funcionamento de um sistema (Even-Zohar, 1990:13). Cabe ainda dizer que dentro de cada polissistema (e o mesmo é válido para o funcionamento de cada um dos sistemas) existe um centro e uma periferia, sendo que os diferentes sistemas de um polissistema não se encontram em pé de igualdade, mas sim numa relação hierárquica, e por isso, vão competindo pela ocupação e manutenção de uma posição central. É através desta noção de luta constante entre sistemas, que o termo polissistema adquire o seu caráter dinâmico. Para além da luta interna, existe também uma luta entre os diferentes polissistemas, ou seja, os polissistemas que formam as

---

<sup>2</sup> Este conceito foi cunhado por Tynjanow, considerado por Even-Zohar como o verdadeiro pai da teoria dos sistemas, e denota um conjunto dinâmico de elementos que lutam pela permanência ou passagem da periferia para o centro.

diferentes sociedades e culturas lutam entre si, e influenciam-se tanto unilateral como bilateralmente. Hoje em dia, por exemplo, no mundo ocidental assiste-se à primazia do polissistema anglo-americano, o qual influencia outros polissistemas de forma unilateral como é o caso do polissistema português. À luz do conceito de *polissistema*, a organização de uma sociedade e a constituição da sua cultura surgem como uma estrutura complexa de intra/interrelações.

Ao estudar literatura comparada, este autor, apercebe-se de que a literatura traduzida desempenha um papel relevante e sistémico dentro do sistema literário, por outras palavras, comprehende que a literatura traduzida é, por assim dizer, um subsistema do sistema literário. As normas que presidem ao sistema da literatura traduzida são, por um lado, o modo como as diferentes culturas selecionam as obras a serem traduzidas, por outro, os princípios, comportamentos e as políticas que geram normas tradutivas são influenciados por outros cossistemas (Even-Zohar, 1990:45). Isto é, os processos tradutórios, e as escolhas de estratégias, não dependem exclusivamente de fatores linguísticos, dependem também de fatores extralingüísticos, como o são os valores sociais vigentes, os princípios defendidos por aqueles que nesse determinado momento definem o que é, ou não, aceitável dentro daquela comunidade. “[T]hose interested [...] in the ‘actual’ constitution of products (e.g. lingual utterances, literary texts), cannot avoid taking into account the state of the particular polysystem with whose products they happen to deal” (Even-Zohar, 1990:15). Por conseguinte, é fundamental atender aos contextos subjacentes à importação de obras literárias, pois estes expressam momentos históricos, culturais e sociais específicos, ao mesmo tempo que determinam o seguimento de estratégias tradutivas particulares. Dar-se-á conta destes contextos aquando da apreciação do aparecimento das traduções sob análise.

### 2.1.1 SISTEMAS LITERÁRIOS

Importa agora saber como funciona o sistema literário e como origina os seus produtos. Tal como mencionado anteriormente, cada corrente de um sistema vive uma luta constante entre o centro e a periferia. De acordo com Even-Zohar, dentro do sistema literário, existem modelos e textos canonizados e outros não-canonicalizados, ou seja, dentro da literatura existem determinadas correntes, que numa dada altura ocupam o centro e determinam quais os textos e modelos a serem seguidos e preservados pela comunidade, ao passo que outras ocupam um lugar periférico, e vêm os seus textos e modelos serem rejeitados (Even-Zohar, 1990:15). É a luta, entre o centro e a periferia, que permite a evolução do sistema literário e que impede a sua estagnação.

Os produtos oriundos do sistema literário advêm do repertório, aqui entendido como o aglomerado de leis e elementos que presidem à produção de textos (Even-Zohar, 1990:17). Estas leis e elementos são determinados consoante o cânone<sup>3</sup> vigente. Para que uma obra possa ser consumida, no sentido de ser lida, referenciada, investigada, etc., é necessário que exista um repertório aceite pelo círculo de intervenientes que a origine e produza. Por outro lado, e como não poderia deixar de ser, é indispensável que exista um mercado disposto a receber e consumir esse produto. Para além do mercado, do consumidor e do repertório, existem ainda o produtor, o produto e a instituição. Quer isto dizer, que cada sistema literário é composto por seis macro fatores: o produtor, o consumidor, a instituição, o mercado, o repertório e o produto (Even-Zohar, 1990: 31).

(1) O produtor, de forma individual ou em grupo, mais do que um simples escritor ou produtor de textos, é aqui entendido enquanto força condicionadora, e ao mesmo tempo condicionada, que dependendo da situação histórica, serve o poder através da produção ou remodelação do repertório legitimado e situa-se em linha direta com o consumidor. Estes dois termos *produtor* e *consumidor* equivalem ao que Jakobson designou por *remetente*, aquele que enuncia, e o *destinatário*, aquele que recebe a mensagem; (2) o consumidor, de forma individual ou em grupo, enquanto público, não está confinado à mera leitura de textos, o seu papel inclui também a participação em atividades literárias de vários géneros; (3) a instituição designa o conjunto de factores, que asseguram a manutenção da literatura enquanto atividade

---

<sup>3</sup> Teresa Seruya defende que a formação de um cânone engloba três fatores: a seletividade, continuidade e formatividade (Seruya, 2007:32).

sociocultural (Even-Zohar, 1990:37), ela é responsável pelo estabelecimento das normas e determina que produtores e que produtos permanecerão na comunidade através de recompensas ou censuras, fazem parte da instituição alguns produtores, alguns grupos de escritores, críticos literários, instituições governamentais, editores, revistas e os *mass media* em geral, os quais coexistem mas não de forma unificada ou homogénea, já que cada um pretende situar-se no centro da instituição de modo a determinar quais os produtos a serem canonizados, regulando a relação entre produtor e consumidor; (4) o mercado diz respeito aos fatores inerentes quer à compra e venda de produtos literários (livrarias, feiras do livro), quer à promoção de certas formas de consumo de literatura (tertúlias, salões literários ou através de críticos literários, professores, etc.); (5) o repertório<sup>4</sup> designa um conjunto de regras e materiais, que presidem à produção e ao uso de qualquer produto literário (Even-Zohar, 1990: 39), as regras e os materiais têm de ser conhecidos e reconhecidos, por produtores e consumidores, de forma a viabilizar a compreensão do texto; (6) o produto, isto é, qualquer conjunto de signos, enquanto texto ou apenas manifestação comportamental. Estes seis macro fatores são importantes na medida em que integram, também, a biografia de qualquer obra traduzida. Enquanto a interação entre os diferentes intervenientes se mantiver, está assegurada a evolução da literatura nacional desse país, caso contrário ela estagnará, abrindo caminho para que a literatura traduzida assuma o lugar central.

### 2.1.1.1 LITERATURA TRADUZIDA

Existem três situações nas quais a literatura traduzida pode assumir o papel central: (1) quando a literatura nacional ainda se encontra em fase embrionária e recorre a modelos e técnicas presentes na literatura traduzida; (2) quando a literatura nacional é medíocre ou inadequada; (3) quando a literatura nacional chega a um empasse, e a literatura traduzida lhe fornece novos modelos (Even-Zohar, 1990:47).

Sendo que, cada cultura é um polissistema, e que a literatura traduzida obedece a regras próprias quanto à seleção de obras a traduzir e quanto a estratégias tradutivas a seguir, e que ambas dependem do contexto vigente, a tradução segue um princípio

---

<sup>4</sup> Está estratificado a três níveis: o nível dos elementos individuais (morfemas ou lexemas), dos sintagmas (expressões idiomáticas, colocações), dos modelos (combinação de elementos, regras e de relações sintagmáticas), (Even-Zohar, 1990:41).

sistémico específico (“translation is conceived of as a specific systemic principle”) (Even-Zohar, 1990:77), ou como sugere Lefevere, a tradução é a reescrita de um texto e por isso está sujeita a manipulação.

## 2.2 O CONCEITO DE MANIPULAÇÃO

No prefácio a *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992) Lefevere propõe uma nova definição de tradução. Define-a como a reescrita de um texto original, que enquanto tal, reflete uma determinada ideologia e uma determinada poética. Assim sendo, manipula a literatura para que esta funcione de um determinado modo dentro de uma determinada sociedade. Lefevere utiliza o termo *poética* para designar o que Even-Zohar concebe como cânone e repertório, ou seja, para referir um conjunto de normas institucionalizadas num determinado momento por um determinado grupo, que ocupa nessa altura uma posição central. Lefevere vai ainda mais longe, ao afirmar que tendo em conta as ideologias, as lutas pelo poder e as mudanças dentro da literatura, e consequentemente, no seio de uma sociedade, a tradução desempenha uma função central enquanto força que contribui para moldar a comunidade que a rodeia.

De acordo com a sua noção de tradução, Lefevere, propõe que, ao estudar as traduções literárias, ou reescritas de obras literárias, se seja capaz de responder às seguintes perguntas: quem reescreve, por que reescreve, sob que circunstâncias e para quem o faz? Ao responder a estas questões pode chegar-se mais perto das respostas sobre as motivações, ideologias e barreiras que atuaram sobre um determinado tradutor num determinado momento, e que condicionaram o processo tradutológico, seja positiva ou negativamente. As barreiras, motivações e ideologias, são mais notórias dentro de regimes totalitários, como foi o caso de Portugal durante a Ditadura de Oliveira Salazar. Não obstante a sua maior ou menor visibilidade, a verdade é que elas formam parte de cada ser humano, e marcarão presença, em maior ou menor grau, na forma como os textos são reescritos.

Seguindo este conceito de tradução, altera-se também o conceito do tradutor. Deixa de ser aquele que transposta de uma língua para outra, para passar a ser aquele, que importando literatura a reescreve, inscrevendo-a no polissistema cultural vigente da

língua de chegada. Deste modo, o tradutor deixa de ser um mero veículo de transmissão e passa a ter voz ativa no processo tradutivo. Não quer isto dizer, que o tradutor deturpa intencionalmente o texto original, mas tão só se reconhece que, consciente ou inconscientemente, ele transpõe para o seu trabalho o contexto ideológico, social e cultural ao qual pertence, e deste modo, manipula o texto original. Cada texto original está constituído por um conjunto de signos linguísticos e culturais que serão interpretados à luz dos diferentes contextos históricos, sociais, culturais e pessoais aquando do processo de tradução, ou como sugere Lefevere em *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*, aquando da sua reescrita.

Como se pode verificar são vários os fatores a ter em conta para se fazer uma análise comparativa, na tentativa de reconstruir as seguintes biografias: do texto-original e das suas traduções, de forma a compreender que condicionalismos se impuseram aquando do processo tradutivo, e de que modo estes se refletem nas traduções publicadas. Neste sentido, compreende-se que quando ocorre uma tradução, ela opera sob princípios sistémicos específicos. Posto isto, é inevitável que a tradução esteja sujeita a manipulações, conscientes ou não, tanto a nível interno (do próprio tradutor), quanto a nível externo (mercado, a poética/ cânone-repertório vigente). Assim sendo, reformula-se o conceito de tradutor, o qual passa de mero veículo de intercâmbio linguístico, a agente (condicionador e condicionado, porque lhe é impossível neutralizar tudo aquilo que constitui o seu estar-no-mundo) no processo de reescrita de um determinado texto.

Esta investigação procurará dar resposta às perguntas sugeridas por Lefevere (quem traduz?, porquê?, para quê? e sob que circunstâncias?), tendo sempre presente o papel da literatura traduzida e de como esta funciona dentro do sistema literário e a sua relevância para o polissistema cultural português, de modo a compreender *como* se traduziu.

**CAPÍTULO II:**

**CONTEXTUALIZAÇÃO DE *O JOGADOR***

**&**

**INFLUÊNCIA DE DOSTOIEVSKI NO  
SISTEMA LITERÁRIO PORTUGUÊS**

# CONTEXTUALIZAÇÃO DE *O JOGADOR*

---

## 1. ELEMENTOS PRELIMINARES

Fiódor Dostoievski (1821-1881) iniciou a sua carreira literária com o romance epistolar *Pobre Gente*<sup>5</sup> (1846). Nas tramas de Dostoievski, os heróis deambulam por entre o sofrimento e a incompreensão, quase sempre no limiar de uma rutura psíquica (Tello, 2002:6). Enquanto escritor, destaca-se pela descrição psicológica das suas personagens, conseguida através de longos diálogos de caráter introspetivo dos seus protagonistas. Estas descrições, muitas vezes exaustivas, retiram o leitor da sua posição externa aos acontecimentos para o involucrar numa convivência com experiências do(s) protagonista(s).

*O Jogador* (*Игрок*: Igrok) foi escrito em menos de um mês<sup>6</sup> com a ajuda de uma estenógrafa, Anna G. Snitkina, que viria a ser a segunda esposa de Dostoievski. Ao contrário de outras obras, *O Jogador*, surgiu para cumprir um contrato com o editor F. T. Stellovski. Dostoievski havia-se comprometido a entregar a Stellovski um texto inédito, com pelo menos doze capítulos, até 1 de novembro de 1866, sob pena de perder todos os direitos de autor dos livros já publicados, e dos que viesse a publicar num período de nove anos subsequentes. Dostoievski intitulou esta novela *Roletemburgo* (a cidade da roleta), mas Stellovski pediu-lhe um título *mais russo*, e surge então *O Jogador*.

A ideia para tratar este tema havia surgido já em 1863, como consta numa carta escrita ao seu amigo N.N. Straxov. Durante a passagem de Dostoievski pela Europa e pelos casinos, onde jogou e contraiu um vício, levando-o a arruinar-se em diversas ocasiões; este vício só veio a ser superado em 1871. O jogo, como tema literário, não era novo, antes de Dostoievski já vários autores se haviam debruçado sobre ele, nomeadamente Púchkin, bem conhecido por Dostoievski, com o seu conto *A Dama de Espadas*.

---

<sup>5</sup> Antes ainda de ver publicado este romance, Dostoievski é aclamado pela crítica literária liderada por V. G. Belinski, como “o novo Gogol”. Belinski, até hoje considerado como um dos maiores críticos literários russos, era também líder do movimento de intelligentsia. Defendia que a literatura, tal como a crítica literária deviam estar ao serviço do povo, ou seja, “deviam contribuir para o progresso social” (Konovalov, 1972: vii).

<sup>6</sup> Isto porque na altura Dostoievski estava a escrever e a publicar *Crime e Castigo*.

Escrita em tão escasso tempo e por razões meramente contratuais, muitos são os que tratam *O Jogador* como obra menor, cingindo-a a uma novela sobre a ludopatia. No entanto, *O Jogador* apresenta especificidades inexistentes noutras obras. Por um lado, o local da ação, pois é a única que se desenrola fora da Rússia, e a única que descreve os russos no estrangeiro<sup>7</sup>. Por outro, só nesta novela interagem um amplo leque de nacionalidades: russos, ingleses (representados por Mr. Astley), franceses (o marquês De-Greee Mlle. Blanche), polacos e alemães. Por fim, é de todas a mais autobiográfica por retratar duas experiências vividas aquando das suas visitas à Europa entre 1862 e 1863: o princípio do seu vício ao jogo e o caso amoroso com Apollinaria Suslova<sup>8</sup>.

Esta pequena novela foi dramatizada por diversas vezes; em 1916 inspirou Prokofiev para a composição de uma ópera e em 1938 surge por primeira vez em filme na França. Na Rússia, o primeiro filme surge em 1966.

## 1.1 ESTRUTURA E VETORES TEMÁTICOS DA OBRA ORIGINAL

*O Jogador* é uma novela com dezassete capítulos narrada na primeira pessoa de forma linear por Alexei Ivanovitch<sup>9</sup>, também ele participante na ação que decorre numa estância balnear na Alemanha, em Roletemburgo. Ao ser narrada na primeira pessoa, o autor aproxima o leitor das vivências do protagonista, impulsionando uma relação afetiva entre Alexei e o leitor. A narrativa assenta em dois vetores temáticos: amor e dinheiro. Estes dois elementos são indissociáveis, já que o segundo é condição necessária para a existência do primeiro. Os dois temas são versados de forma geral e são transversais a todas as personagens principais. A forma encontrada para obter dinheiro rápido é o jogo, e é assim, que a ânsia pelo dinheiro conduz ao vício, e o vício conduz à ruína. As personagens só conseguem abandonar o casino quando estão totalmente falidas ou quando são expulsas pela polícia.

As personagens principais são russas, mas no decorrer da narrativa surgem outras nacionalidades. Sob o olhar de Alexei, os franceses são representados por um

<sup>7</sup> De acordo com o jornal *Русского Вестника* (Russkovo Vestnika) só em 1860 saíram da Rússia duzentas mil famílias.

<sup>8</sup> Jovem amante com quem viajou pela Europa. Ela parte mais cedo e quando Dostoievski chega a Paris, Suslova tinha um amante espanhol que a deixou pouco depois. Apollinaria Suslova aparece na novela na figura de Polina.

<sup>9</sup> Alexei Ivanovitch é o espelho de Dostoievski, um russo culto e pobre, em viagem pela Europa perseguindo amor e fortuna, escravo das suas fraquezas.

pequeno vigarista burguês (De-Grie), e por uma prostituta de classe alta, cujo nome Blanche (Branca) ironiza e contrasta com a sua conduta. Os ingleses são representados pela figura de Mr. Astley, um jovem rico e nobre que juntamente com De-Grie e Mlle. Blanche desempenham um papel secundário. Sem dúvida que, de todas as nacionalidades, os ingleses são os únicos a beneficiar de uma descrição positiva: ao longo da narrativa vários são os momentos em que Alexei procura o apoio e os conselhos de Mr. Astley. É de referir que Dostoievski crê que os franceses e os ingleses já têm o seu caráter definido, ao passo que os russos ainda estão no processo de definição, daí que Alexei e Polina, se apresentem como figuras amórficas e extremamente voláteis.

Como figuras menores surgem os alemães, aqui descritos como defensores de um caminho reto e paulatino face ao sucesso material<sup>10</sup> e sempre de olhos postos na honradez; e os polacos, retratados como ladrõeszitos, gravitam sempre à volta dos jogadores com maior somas, no intuito de receber umas migalhas ou de lhes roubar pequenas quantias.

Todas as personagens, bem como o ambiente que rodeia a ação, situam-se nos finais do século XIX, retratando a atualidade experienciada pelo autor, contendo menções a acontecimentos atuais à época. São retratados socialmente a aristocracia russa (General e a sua família) e tudo o que a rodeia, desde os servos aos preceitores, a aristocracia inglesa (Mr. Astley), a pequena burguesia francesa (De-Grie, Mlle. Blanche). Dada a proveniência social das personagens, as relações entre elas são formais, e a formalidade é rompida pontualmente, por exemplo: quando Alexei toma a liberdade de questionar Polina, ou quando De-Grie claramente se impõe ao General, demonstrando assim a dependência do último face ao primeiro.

A língua predominante desta novela é a russa, havendo também passagens em francês e alemão. O francês é utilizado quer pela nobreza russa, quer pelas personagens de origem francesa. O alemão é utilizado pontualmente para conferir maior realismo, já que a narrativa se situa geograficamente na Alemanha. O tipo de linguagem alterna entre a oralidade e a escrita, mas mantendo sempre um registo pouco formal.

---

<sup>10</sup> Esta característica opõe-se ao ideal russo que deseja o sucesso e o dinheiro já, daí a sua propensão para as mesas de jogo.

### 1.1.1 RESUMO DA OBRA ORIGINAL

Alexei é o preceptor dos filhos mais novos de um General russo. O General vive com a enteada, Polina, e os filhos num luxuoso hotel da cidade de Roletemburgo. Ainda na Rússia, o General conheceu um francês, não se sabe sob que circunstâncias, nem quem é de facto o Marquês De-Grie, uma vez que são levantadas suspeitas acerca da veracidade do seu título, bem como do seu nome. Facto é que De-Grie, ainda na Rússia, se tornou credor do General. O General há mais de meio ano que espera ansiosamente notícias de Moscovo, acerca da morte de uma tia, Antonida Vacilevna Taracevitscheva. A morte de Antonida Vacilevna permitirá ao General embolsar a herança, pagar as dívidas e casar com a jovem cortesã francesa Mlle. Blanche. Enquanto espera pelo telegrama o General passeia-se por Roletemburgo em boas carruagens, ostentando dinheiro e sempre sob o jugo quer de De-Grie, quer de Mlle. Blanche, a qual se faz acompanhar pela mãe, a Madame de Comingues.

Alexei vive uma paixão escravizante. Apaixonado por Polina, chega a declarar-se seu “escravo”. Embora se coloque nessa posição, Alexei anseia ganhar o respeito de Polina, e crê que o único modo de o conseguir é tornando-se rico. Polina serve-se do juramento de Alexei (que faria tudo o que ela lhe propusesse) para o obrigar a jogar por ela à roleta. Renitente, mas sem desejar quebrar com o prometido, Alexei joga, ganha e entrega-lhe o dinheiro. O protagonista desconhece a necessidade de Polina das avultadas somas. Só mais tarde, num encontro com Mr. Astley, um jovem inglês, nobre, rico e de bons modos, também ele apaixonado por Polina, conhece qual a verdadeira condição económica da família do General. Momentos mais tarde, Polina usa o seu escravo como joguete para picardias. Pede-lhe que insulte um casal, o barão e a baronesa, durante um passeio. Mais uma vez, renitentemente, Alexei executa o pedido que lhe é feito. O insulto ao casal em plena luz do dia resulta num escândalo, e Alexei acaba por ser despedido da sua função de preceptor. Eis senão quando, surge de forma totalmente inesperada a avó<sup>11</sup> que todos julgavam moribunda.

Antonida Vacilevna Taracevitscheva surge com dois servos, aluga um bom quarto e surpreende todos ao afirmar que está a par das dívidas do General e que dela ele não herdará coisa alguma. De-Grie e Mlle. Blanche ficam estarrecidos com o súbito e energético aparecimento da avó e com as notícias que ela traz. Depois de se instalar a avó pede a Alexei que lhe sirva de guia, e vai passeando pela cidade inquirindo sobre

---

<sup>11</sup> Forma carinhosa com que as personagens se referem a Antonida Vacilevna.

tudo e sobre todos. O seu propósito é chegar ao casino e jogar à roleta. Numa primeira ocasião, a avó ganha bastante dinheiro. Retorna ao hotel e depois volta ao casino. Rodeada por polacos que se contradizem e a confundem, a avó volta a jogar. Desta feita, a sorte não lhe sorri e começa a perder. Na ânsia de recuperar o perdido e ganhar algum dinheiro, a avó aposta todo o seu dinheiro e perde-o. Depois de ter perdido pede a Alexei que troque os títulos por dinheiro (negócio para ela ruinoso, porque lhe é dado muito menos do que eles valem) e volta para o casino, onde perde definitivamente tudo o que possui. Regressa ao hotel totalmente arruinada, para desconcerto de todos. Pede dinheiro emprestado a Mr. Astley para voltar a Moscovo e deixa Roletemburgo.

Após ter acompanhado a avó até à estação de comboios, Alexei regressa ao hotel e encontra Polina no seu quarto. Polina conta-lhe que De-Grie perdoou as dívidas ao General e deixou a cidade. Apesar do perdão da dívida, Polina deseja devolver o dinheiro a De-Grie. Alexei, movido pela oportunidade de proporcionar este capricho a Polina, e ao mesmo tempo conquistar o seu amor, sai do quarto e vai para o casino. No casino ganha à roleta e em várias outras mesas de jogo, regressando ao quarto com uma enorme soma. Polina e Alexei passam a noite juntos. No entanto, na manhã seguinte Polina diz que o odeia, que tal como os outros ele tentou comprá-la. Abandona-o, e refugia-se em casa de Mr. Astley.

Ao saber que o General não possui nada, nem virá a herdar coisa alguma Mlle. Blanche desembaraça-se dele. Quando fica a saber que Alexei possui cerca de dois mil rublos, ela convida-o para ir viver com ela para Paris. Em Paris, Mlle. Blanche desbarata o dinheiro de Alexei em festas, vestidos e boas carruagens. Num primeiro momento, Alexei desfruta de tudo aquilo, mas depressa se aborrece. Entretanto, o General aparece em Paris e Mlle. Blanche acaba por se casar com ele.

Ao cabo de um mês, Alexei deixa Paris sem dinheiro e regressa às mesas de jogo. Mais tarde é preso por dívidas. Um dia, alguém lhe paga a fiança e depois de libertado passeia-se por um parque onde encontra Mr. Astley. O jovem inglês conta-lhe que Polina vive com uma irmã dele na Suíça e que Alexei é o verdadeiro amor de Polina. Por fim, dá-lhe uma pequena soma de dinheiro e diz-lhe que tem pouca esperança de que ele não a use para voltar a jogar. Alexei deixa Mr. Astley sonhando com viajar até à Suíça e rever Polina. Vai pensando no passado e no que ganhou e perdeu ao jogo. A narrativa acaba de forma aberta, com o protagonista a pensar “[a]manhã tudo terminará”, cabendo ao leitor decidir que caminho seguirá o seu Alexei.

## 2. A INFLUÊNCIA DE DOSTOIEVSKI NA LITERATURA PORTUGUESA

Nos finais do século XIX, Portugal vivia cultural e literariamente segundo os ventos de Paris, e em 1886 *Le Roman Russe* do diplomata francês, em S. Petersburgo, Eugène-Melchior Vogüé fazia furor pelas ruas parisienses. Pouco tempo depois de os jornais franceses chegarem a Portugal dando conta da última moda, Jaime Magalhães Lima, pensador, poeta, crítico literário e ensaísta, escreve um artigo no qual urge os editores a publicarem em português as obras de autores russos (Edgerton, 1981:428). À época, os autores russos mais falados eram Tolstói<sup>12</sup> e Dostoievski. Em 1888, em Portugal é publicada, em francês, a primeira obra de Dostoievski, *Les Pauvres Gens (Pobre Gente)*; seguem-se-lhe, *Le Rêve de l 'Oncle (O Sonho do Tio)* em 1895 e *Le Jouer/ Les Nuits Blanches (O Jogador e Noites Brancas)* em 1900. A primeira obra de Dostoievski editada em português foi *Crime e Castigo* em 1901<sup>13</sup>.

As influências de Dostoievski na literatura portuguesa não tardaram muito em fazer-se sentir. Os diferentes críticos literários são unâimes e apontam a publicação de *Impressões e Paisagens* (1890) da autoria de Raul Brandão (1867-1930), como a primeira obra portuguesa sob influência de F. Dostoievski. Raul Brandão foi um escritor de transição entre o Romantismo da Geração de 70 e a elaboração do modernismo de *Orpheu*, sendo mais tarde recuperado enquanto crítico pelos escritores ligados à revista *Presença* (Machado, 1984a: 9). A sua influência na literatura portuguesa perdurará até aos finais do século XX (Machado, 1984a: 7), influenciando, entre outros, autores como José Régio, Miguel Torga, Agustina Bessa Luís, Vergílio Ferreira e Almeida Faria.

Em finais de junho de 1921, Augusto Casimiro recolhe as seguintes impressões de Raul Brandão acerca da literatura:

«Da literatura moderna pouco me interessa. É arte de exterioridades, estranha, ausente do que é essencial na vida... Folheie essas revistas... Coisas difusas, de superfície, habilidades, espuma. Só as páginas do capítulo inédito dos *Possessos* de Dostoievski, a Confissão de

<sup>12</sup> A título de curiosidade, em 1889, segundo os seus diários, Tolstoi lia Antero de Quental. Estes autores entraram em contacto através de um amigo comum, Jaime de Magalhães Lima, o qual visitou Tolstoi na Rússia a 16 de setembro de 1888 (Edgerton, 1981:434).

<sup>13</sup> Antes desta publicação, *Crime e Castigo* foi publicado em folhetim em 1889 no jornal diário *Repórter*, fundado em Lisboa, e publicado entre 1888 e 1890. Este jornal, ainda em 1889, publicou um importante artigo de Cândido Figueiredo, *A Poesia Niilista*, sobre a literatura russa (Machado, 1984a: 28). Esta proliferação de artigos e obras de Dostoievski evidencia o embevecimento da comunidade literária portuguesa para com o autor russo.

Stavroguine, marcam fundura no abismo, claridade de alturas, o verdadeiro drama, a vida... O resto...»  
(Machado, 1984a: 88)

Estas palavras demonstram quer a admiração por Dostoievski, quer o interesse de Raul Brandão em dar voz a questões essenciais ao homem. Após as leituras das traduções francesas das primeiras obras de Dostoievski, Raul Brandão, segundo Álvaro Machado, adotou Dostoievski como “modelo supremo de uma ideia anárquica e utópica de renovação simultaneamente do romance e da sociedade no seu todo” (Machado, 1984a: 8). Para além do autor russo, reconhece-se em Raul Brandão influências de Victor Hugo, Baudelaire, Verlaine, o que espelha a forte influência do sistema literário francês na literatura portuguesa.

W. B. Edgerton<sup>14</sup>, citando Natália Nunes, estabelece um paralelismo entre as primeiras obras de Dostoievski e a obra de Raul Brandão, no que diz respeito à construção de personagens, tendo sido plasmado em *A Morte de um Palhaço* (1926): Marmeladov, Catarina Ivanovna e Sónia, todas elas personagens de *Crime e Castigo*. Para além da similitude entre personagens, Raul Brandão revê-se em Dostoievski a nível temático na exploração de questões sociais, dando voz aos mais desfavorecidos e às suas condições de vida, e de questões religiosas, acerca do bem e do mal, e do demónio que cada um traz em si. O tema religioso é retomado na última obra *O Pobre de Pedir*, que apresenta similitudes quanto à simbologia com *Pobre Gente* e com *Crime e Castigo*, quanto à personagem feminina redentora (Machado, 1984a: 104).

A par com Raul Brandão surge o seu amigo Teixeira de Pascoaes (1877-1952). Juntos escrevem a peça *Jesus Cristo em Lisboa*, que se assemelha ao Grande Inquisidor dostoievskiano, onde são debatidos temas como existência de Deus, o destino do Homem, questões presentes na obra de Dostoievski (Edgerton, 1981: 430).

Além de Raul Brandão, a presença de Dostoievski na literatura portuguesa encontra-se entre os fundadores e doutrinadores da revista coimbrã *Presença*<sup>15</sup> João Gaspar Simões e José Régio. Gaspar Simões (1903-1987) interessa-se por Dostoievski enquanto criador de textos literários, reconhecendo a influência do autor russo na criação de *Eloi* (1926) (Edgerton, 1981: 436). Para além de integrar nas suas obras particularidades dostoievskianas, Gaspar Simões escreveu artigos para a revista

<sup>14</sup> Cf. Edgerton, 1981:429.

<sup>15</sup> Revista literária portuguesa publicada entre 1927 e 1940 de caráter modernista.

*Presença* acerca de Dostoievski; digno de menção entre eles está *Depois de Dostoievski*<sup>16</sup>. Neste artigo, Gaspar Simões defende que Dostoievski surge para renovar a literatura, retirá-la do seu enfoque na forma, porque a forma pela forma resulta em personagens ocas, em meras construções verbais sem “carne”; ao passo que as obras de Dostoievski são “uma quarta parte de literatura e três de vida”<sup>17</sup>. Mas mais importante na renovação do processo literário é a forma como Dostoievski apresenta as personagens. A “nudez” que elas demonstram ao leitor, através das suas autoanálises psicológicas, confere-lhes vida, dinâmica e realismo, sem necessidade de artefactos estilísticos.

Outro autor ligado à revista *Presença* é José Régio (1901-1969), o qual publicou no n.º 9 o artigo *Literatura Livresca e Literatura Viva*<sup>18</sup>, no qual analisa criticamente o sistema literário vigente. Neste artigo, o autor evidencia apreço por Raul Brandão, o qual, tal como Dostoievski, deixou de lado as questões estéticas da Arte para dar expressão a temas políticos, sociais, e religiosos. Régio vê os autores portugueses entorpecidos e exalta-os a levar mais além as suas possibilidades artísticas, dando como exemplo a seguir autores como Baudelaire, Strindberg, e acima de todos Dostoievski, o “Shakespeare do nosso século, Dante da nossa idade, pélago e sonda de todos os pélagos”<sup>19</sup>, e termina dizendo que à “entrada do nosso século, a sua [de Dostoievski] grandeza esmaga-nos! porque nos alumia todos os caminhos...”<sup>20</sup> Tal como Brandão, Régio leu Dostoievski em francês e chegou mesmo a ponderar encarregar-se da tradução de *Os Demónios* para o português. O autor português confessa que a maior influência ao escrever *O Jogo da Cabra Cega* foi a de Dostoievski. José Régio partilha com Dostoievski o interesse pelo misticismo, pela alma humana enquanto palco de luta entre o bem e o mal, e a introspeção psicológica (Edgerton, 1981: 432), muito embora esta última, em José Régio, tenha também bastantes traços freudianos. Edgerton em *Spanish and Portuguese Responses to Dostoevskij* devido ao debate entre o bem e mal no interior da alma humana aponta Jaime Franco, personagem de *O Jogo da Cabra Cega* como uma espécie de Stavroguine (personagem dos *Demónios*) (Edgerton, 1981: 433). Edgerton<sup>21</sup> chega a afirmar que as afinidades entre estes dois autores vão para além da exploração de determinados temas, as afinidades estão vincadas a nível pessoal

<sup>16</sup> Cf. João Gaspar Simões “Depois de Dostoievski”, *Presença* n.º 6, 18 de julho de 1927.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Cf. José Régio, “Literatura Livresca e literatura Viva”, *Presença* n.º9, 9 de Fevereiro de 1928.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Cf. “Spanish and Portuguese Responses to Dostoevskij”, *Revue de Littérature Comparée*, 1981.

e de convicções, nomeadamente nos dilemas metafísicos. Por conseguinte, estes dois autores partilharam em vida o tormento de deambularem entre a fé e a descrença, a interrogação acerca da existência de Deus, e os conflitos entre o corpo e a alma (Edgerton, 1981:434). Exemplos destas afinidades estão presentes na obra *Confissão dum Homem Religioso*, editada postumamente em 1971.

Já José Rodrigues Miguéis (1901-1980), escritor que integra a corrente neorrealista portuguesa, adquire contacto com Dostoievski de forma singular. Em 1929 recebe uma bolsa para estudar em Bruxelas, e aí trava conhecimento com a comunidade russa. As experiências desta estância e do contacto com esta comunidade serviram de mote para a escrita de *Nikalai! Nikalai!* (1971). Segundo relatos do próprio, começou a ler Dostoievski por volta dos vinte anos (Edgerton, 1981:437), e as marcas nele deixadas perdurariam. Encontra-se referenciada *Páscoa Feliz* (1932) como a obra de Rodrigues Miguéis, que melhor demonstra a influência do autor russo. Mário Dionísio chega mesmo a afirmar que:

[é] evidente que *Páscoa Feliz* oferece em abundância muitas das características, quase receitas, da literatura que vem em linha reta do autor de *Crime e Castigo*, com o seu próprio assunto central da história dum anormal contada por ele próprio.

(Namorado, 1980/1: 128)

O enredo de *Páscoa Feliz* trata de um funcionário, Renato Lima, que com o seu trabalho ascende na empresa e ganha a confiança do chefe. Renato decide enganar o patrão e é descoberto. Em vez de denunciar Renato, o patrão decide dar-lhe um ano para que corrija a sua conduta. Em vez de aceitar esta proposta, Renato pega num abre-cartas e mata o patrão. Para além das semelhanças com *Crime e Castigo*, referidas no artigo de Joaquim Namorado, Edgerton acrescenta que os diálogos internos de Renato Lima se assemelham aos diálogos e relatos do narrador protagonista de *Notas do Subterrâneo* (Edgerton, 1981:437).

*Crime e Castigo* parece ter sido a obra que, num primeiro momento, mais impacto teve no sistema literário português. O impacto deu-se a nível da criação de personagens e de modelos temáticos. No entanto, na década de 30, dadas as circunstâncias políticas nacionais e internacionais, com a ascensão de Hitler e Mussolini, os intelectuais portugueses viraram-se para a leitura de *Humilhados e Ofendidos* (Namorado, 1980/1:133).

Na contemporaneidade encontram-se Vergílio Ferreira e Agustina Bessa Luís. Vergílio Ferreira (28.02.1916 - 1.03.1996), professor, ensaísta, dá os primeiros passos enquanto escritor dentro da linha neorrealista. No entanto, haveria de consagrar-se enquanto escritor existencialista, por força de se interrogar acerca do absurdo da existência e condição humana. Discípulo de Raul Brandão e sob a influência de Proust, Malraux, Camus, Sartre e Heidegger, valoriza a interrogação como constante em Dostoievski, que atinge o seu expoente máximo ao personificarem-se as ideias. Assim, Vergílio Ferreira revê-se em Dostoievski, quando este afirma que “não é o romance que mais me importa, mas a ideia”(Sá, 2009:13). É o romance-problema e não o romance-espetáculo de Tolstoi, que o autor português admira em Dostoievski.

Agustina Bessa Luís (15.10.1922) escreve um artigo *Dostoievski e a peste emocional*, a 9 maio de 1981, onde chama a atenção para o papel das figuras femininas<sup>22</sup> na obra de Dostoievski, as quais espelham queixas e opressões, culminando *triunfantes enquanto vítimas*<sup>23</sup>. Além das personagens femininas, a autora é seduzida pela forma como Dostoievski trata questões tais como: a piedade, o medo, ou a impureza humana redimida através da expiação. Agustina Bessa Luís destaca *Os Irmãos Karamazov* como uma das obras-primas de Dostoievski, onde o autor ausculta as várias facetas do amor: paternal, fraternal, carnal, a Deus e ao próximo. Não obstante, a obra pela qual mais apreço tem, e que serviu de inspiração para *Antes do Degelo* (2004), é *Crime e Castigo*. Numa entrevista concedida à TSF a autora confessa-se devota de Dostoievski, enquanto escritor, personalidade e figura enigmática, acrescentando que compreendê-lo requer “um olhar perspicaz e uma leitura constante”<sup>24</sup>. De acordo com Viviane Vasconcelos<sup>25</sup> em *Antes do Degelo*, Agustina Bessa Luís convoca Raskolnikov, de *Crime e Castigo*, mas também “Príncipe Lev Nikaláevitch Míchkin, Aleksei Ivanóvitch, de Ivã, Aliéksiei e Dmítri Karamazov” (Vasconcelos, 2008) personagens de *O Idiota*, *O Jogador* e *Os Irmãos Karamazov*, respetivamente, a entender a questão da morte, mas também da vida.

Excetuando a informação acima mencionada retirada de artigos isolados, ou inseridos em histórias da literatura contemporânea, pouco ou nada se investigou em

---

<sup>22</sup> Cf. Agustina Bessa Luís, “Dostoievski e a peste emocional”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 61, maio 1981, p.13.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Transcrição da comunicação à TSF aquando do lançamento de *Antes do Degelo*; acedido a 18 de maio de 2014: [http://www.tsf.pt/paginainicial/interior.aspx?content\\_id=717572](http://www.tsf.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=717572).

<sup>25</sup> Vasconcelos, Viviane. “O alegórico em *Antes do Degelo*, de Agustina Bessa-Luís”, XI Congresso Internacional da ABRALIC, 13 a 17 de julho de 2008.

Portugal acerca da influência de Dostoievski no contexto literário nacional. Não obstante a parca investigação, as marcas de Dostoievski no sistema literário português apresentam-se desde os finais do século e estendem-se até aos dias de hoje.

Dentro do legado de Dostoievski, destaca-se com evidência *Crime e Castigo* como a obra mais explorada pelos autores portugueses quer a nível temático, quer como modelo de construção: literária, de personagens ou de diálogos introspetivos. Foram várias as facetas de Dostoievski, que cativaram os autores portugueses. Raul Brandão apreciou a voz dada aos desprotegidos e as questões prementes da alma humana, que se divide entre o bem e o mal; Gaspar Simões chamou a atenção para o modelo de construção literária despegada de formalismos e concentrada nas vivências; José Régio seguiu Dostoievski pelas suas análises psicológicas; José Rodrigues Miguéis utilizou-o enquanto recurso temático; Vergílio Ferreira admirou-o pelo constante questionar e debater de ideias; Agustina Bessa Luís pela forma como explora as personagens femininas, os sentimentos de piedade, de medo e de amor. Movidos por diferentes interesses, os autores portugueses aqui referenciados, espelharam na literatura nacional a sua visão dostoievskiana da cultura que os envolvia. Falta agora compilar as diferentes perspetivas para construir o quadro da cultura literária portuguesa à luz de Dostoievski.

## **CAPÍTULO III:**

### **BIOGRAFIA DAS TRADUÇÕES**

# BIOGRAFIA DAS TRADUÇÕES

---

## 1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA TRADUÇÃO DE CÉSAR DE FRIAS

Neste capítulo responder-se-á, para cada uma das traduções em análise, às questões levantadas por Lefevere, nomeadamente, quem era o tradutor, sob que circunstâncias traduziu (qual o cânone vigente aquando da publicação), a quem se destina a tradução e, por fim, o porquê da tradução.

### 1.1 BIOGRAFIA DE CÉSAR DE FRIAS

Pouco se sabe acerca de César Augusto Casqueiro de Frias. Uma pequena entrada na *Grande Encyclopédia Portuguesa e Brasileira* foi todo o material biográfico que se conseguiu recolher. De acordo com esta fonte, César de Frias foi jornalista e escritor, nascido em Lisboa a 1 de janeiro de 1894. Após o curso do liceu estagiou como bibliotecário-arquivista na Torre do Tombo. Em março de 1924, fundou e dirigiu a *Revista Literária* até agosto desse mesmo ano. Esta revista visava promover e expandir o livro português. Com ela alcançou prestígio nacional e internacional, servindo a *Revista Literária* de modelo para outras publicações do género em Portugal. Além desta revista, César de Frias participou em várias outras, das quais se destaca a *Magazine Bertrand*, a qual dirigiu nos dois últimos anos de publicação.

Enquanto jornalista, colaborou com o *Diário de Notícias*, e foi crítico literário do *Século*, jornal diário publicado em Lisboa entre 1880 e 1979<sup>26</sup>, e do *Jornal do Comércio e das Colónias*. Foi sócio do Sindicato Nacional dos Jornalistas, assim como do Sindicato dos Profissionais da Imprensa de Lisboa.

Fundador e sócio da Sociedade dos Escritores Portugueses, escreveu e publicou várias obras como, por exemplo, *A Afronta a António Nobre* (1920), o romance *As Grandes Núpcias* (1922), o *Pretinho de Angola* (1930) e contos para crianças, *Aventuras de um Burro Manhoso* (1942). César de Frias é responsável pela tradução e

---

<sup>26</sup> De acordo com os dados do Arquivo Nacional da Torre do Tombo; acedido a 4 de abril, 2014 <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1009215>.

introdução de autores como Dostoievski, com a primeira tradução para português da novela *Igrok (O Jogador)*, e Knut Hamsun, com a tradução de *Markens Grøde (Pão e Amor)*. Para além destes, traduziu, entre outros, *The Canterville Ghost (O Fantasma de Canterville)* de Oscar Wilde e *Budapesti Koland (A Aventura em Budapeste)* de Ferenc Kőmendi. É de salientar que quase todas as suas traduções são editadas com prefácios de sua autoria, no entanto, nelas não constam dados referentes à língua de partida para a tradução, nem qual o título original da obra. Este tipo de procedimento era, aliás, prática comum na época.

Daqui se depreende que César de Frias era um homem dedicado às letras e à literatura, contribuindo com obras de sua autoria e divulgando as letras nacionais internacionalmente, ao mesmo tempo que ampliou o reportório nacional traduzindo autores de relevo internacional.

## 1.2 CARTOGRAFIA HISTÓRICO-SOCIAL

Como foi referido, nos Pressupostos Teóricos deste estudo, Even-Zohar defende que a literatura é um sistema hierarquizado, funcional e dinâmico, que por sua vez se enquadra no polissistema que constitui determinada sociedade. Aquando da publicação da tradução de César Frias, o centro do sistema literário português, tal como os demais centros, culturais, económicos, sociais, etc. eram definidos pelo Regime Salazarista, que se havia institucionalizado poucos anos antes, com a aprovação da Constituição de 1933. À semelhança de outros regimes ditoriais, o Salazarismo procurava o controlo da cultura, economia, e todos os demais setores da sociedade. De modo a instaurar de forma eficaz os seus valores e assegurar a manutenção do regime foi publicado em 1933 o Decreto-Lei nº 22469, o qual regulamentava a censura prévia (Seruya, 2009:108). Numa primeira fase dirigia-se aos jornais, mas rapidamente se expandiu e passou a englobar os proprietários e gerentes de livrarias, postos de venda, a rádio, filmes e peças de teatro, músicas, telegramas, telefonemas, etc. (Seruya, 2009:119). A censura foi um mecanismo de importância vital para o regime de Salazar, pois assegurava-se de que a opinião pública não era “inquietada” ou “perturbada” com informação considerada nefasta pelos detentores do poder. Com parâmetros tão latos, eram censurados textos

sensacionalistas, referências “ofensivas da moral, dos bons costumes ou da religião”, informações sobre “suicídios, delinquência juvenil, [...], fome, pé descalço, consumo de drogas, alcoolismo” (Seruya, 2009:119), em suma, tudo quanto fosse considerado prejudicial para a imagem do país e do seu governo, tal como espelha o slogan da época “[n]ada contra a Nação, tudo pela Nação”. Há medida que se foi instalando na sociedade a censura deixou de ser exercida apenas de fora para dentro, ou seja, através dos mecanismos de repressão sobre os autores, livreiros, etc. e passou a coexistir com a autocensura. A autocensura exercida pelos próprios autores, livreiros, tradutores, cinematógrafos, etc., a par com a cripto-transmissão<sup>27</sup> (escrita com mensagem subentendida utilizada pelos autores) foram as formas encontradas para ultrapassar quer a mutilação de obras, quer a retirada de obras do mercado por parte dos órgãos de censura.

É sob este contexto de repressão e balizamento, que se encontra a literatura portuguesa e consequentemente a literatura traduzida em Portugal, aquando do lançamento em 1939 de *O Jogador*, traduzido por César de Frias.

### 1.2.1 SISTEMA LITERÁRIO VIGENTE

Com um controlo tão apertado, pergunta-se como funcionaria o sistema literário em Portugal na década de trinta. A sociedade ressentia-se do golpe militar de 1926, da crise económica de 1929 e começava a digerir a instauração do Estado Novo (1933) e o aperto da censura.

Ao modernismo português, vigente no início do século XX, onde surgem nomes como o de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros, que tentam romper com o *status quo* através das suas criações literárias e artísticas, segue-se entre a década de 20 e 40 duas correntes. A primeira, liderada pelos fundadores da revista *Presença*, defende uma literatura apolítica e desvinculada da religião, valoriza a imaginação psicológica e a consciência introspectiva das personagens, muito na esteira de Dostoevski, mas também sob influência de Raul Brandão, Freud e Proust. Esta corrente, representa o segundo modernismo português, muitas vezes designada por

---

<sup>27</sup> Cf. De Oliveira Marques, A. H., *Breve História de Portugal*, Lisboa, 2009, p. 650.

*presencista*. Em sintonia com Even-Zohar<sup>28</sup> está Álvaro Manuel Machado, em *A Novelística Portuguesa*, quando afirma que a falta de variedade de modelos na “novelística portuguesa da primeira metade do nosso século” (Machado, 1984b:28) conduziu os autores portugueses à procura de modelos de outros sistemas literários, recorrendo, maioritariamente, ao sistema literário francês. Pertencem à geração presencista nomes como José Régio, que se consagra em 1936 com a publicação de *Encruzilhadas de Deus*, Gaspar Simões, José Rodrigues Miguéis com a sua novela *Páscoa Feliz*, onde aborda o tema da adolescência como momento de “maior complexidade psíquica” (Machado, 1984b:57). Estes autores foram influenciados quer por Dostoievski, quer pelo sistema literário francês. Também ligado a geração presencista encontra-se Miguel Torga, embora com contribuições esporádicas, e Vitorino Nemésio (19.12.1901-20.02.1978), que em 1944 consegue sintetizar o clássico e o moderno em *Mau tempo no Canal* (Machado, 1984b:55).

A segunda corrente literária inicia-se já na década de 30, e embora colabore com a primeira, distancia-se dela na apreciação da função da literatura; esta corrente é designada por neorrealista. Segundo os neorrealistas, a literatura deve servir para dar testemunho e voz às classes mais desprotegidas. É de salientar que para além da vertente literária, esta corrente tinha também uma vertente política, afeta ao Partido Comunista recentemente extinguido. Assim, utilizavam a sua revista, *Vértice* fundada em 1942, para veicular os seus pontos de vista literários, conferindo especial relevo às questões sociais, mas também apelando, sub-repticiamente, “à dinamização das classes sociais mais amplas” (Saraiva, 2001:1032). Empenhados na transmissão ideológica marxista e no debate dos problemas que afetavam as classes mais desfavorecidas estavam António Alves Redol (1911-1993) e Manuel da Fonseca (1911-1993). *Gaibéus* (1940) de Alves Redol é considerada a obra inaugural do neorrealismo português, na qual o autor expõe os problemas dos jornaleiros, no que respeita, entre outras, às suas más condições de trabalho e exploração laboral. Dado o seu cunho político, os autores neorrealistas foram dos que mais sofreram com a censura, vendo trechos erradicados da obra ou inclusive vendo as suas obras serem apreendidas.

Não obstante a coexistência de correntes opostas, onde uns defendem uma literatura apolítica e introspetiva, e outros uma literatura social e ativista, reveladores de dinamismo intelectual, a sociedade portuguesa padecia de baixos índices de

---

<sup>28</sup> Cf. *Polysystem Theory*, 1997, p.47.

literariedade. Acresce ainda um reduzido poder de compra que contribuía para os baixos índices de leitura. Estes dois fatores (a iliteracia e o baixo poder de compra) a par com a falta de formação em tradução eram os principais entraves à atividade do tradutor em Portugal até bem recentemente (Seruya, 2009:99).

Nesta época, a maior parte das traduções tinham como língua de partida o francês, e não existiam, como hoje, cursos vinculados à formação em tradução. Por isso, grande parte dos tradutores seguia uma tradução livre, muitas vezes perto do ideal francês das *belles infidèles*, ou seja, com o centro da atenção em tornar a obra traduzida o mais apelativa possível ao leitor, ao mesmo tempo que se preocupava com a naturalização da obra traduzida. A escolha do modelo francês como estratégia tradutiva está diretamente ligado com o forte domínio do sistema cultural francês no contexto nacional. Este domínio fez-se sentir quer na tradução, quer na criação literária.

Em resumo, o paradigma vigente na década de 20 e 30 é bifaciado, ou seja, o centro do sistema literário é ocupado por duas façães. Por um lado, uma forte preponderância da geração *presencista*, influenciada por Dostoievski e o cânone francês de Proust e Baudelaire, que defende uma literatura alheia a determinismos políticos ou religiosos, onde se situa José Régio. Por outro, a geração neorrealista, que defende uma literatura ilustrativa da realidade social dos mais desfavorecidos. Esta corrente irá reavivar os preceitos defendidos por Raul Brandão, e juntamente com a defesa de uma ideologia marxista, opôr-se ao regime Salazarista, sofrendo um maior aperto dos órgãos de censura. Ressalta desta geração a figura de Alves Redol.

### 1.3 MOTIVOS PARA A TRADUÇÃO

Responder ao porquê desta tradução é sem dúvida difícil. Por um lado, por não ser possível contactar de forma direta o tradutor, por outro, por não existirem dados suficientes que fundamentem, de forma inequívoca, os argumentos propostos. Compete, portanto, apenas tirar ilações a partir do prefácio do tradutor à obra traduzida, assistidas por pequenos fragmentos de informação dispersos.

O prefácio do tradutor pouco informa acerca de quais os motivos por detrás da sua tradução. A bem da verdade, o prefácio funciona mais como ato publicitário à obra e ao autor através do uso de uma linguagem apelativa e da inserção de excertos de cartas

de Dostoievski dirigidas quer à esposa, quer a amigos, cujo teor pretende revelar o caráter pessoal, e portanto autobiográfico da obra.

Dado que a receção de Dostoievski deu os primeiros passos com obras publicadas em francês, inglês e alemão, e demonstrava uma boa receção, os editores portugueses ocupavam-se com a tarefa de fazer chegar este autor a um público mais lato, daí a necessidade de o traduzir para o português. Portanto, havia um nicho de mercado que se pretendia alcançar, e ao contrário de *Crime e Castigo*, que já conhecia três traduções para o português, *O Jogador* estava ainda inédito. Acresce ainda o interesse de autores portugueses pela obra de Dostoievski, como era o caso da geração *presencista* que, por esta altura começava a desenvolver-se. Estes fatores levam à hipótese de que esta tradução tenha servido, por um lado, interesses de mercado e, por outro, para satisfazer necessidades do sistema literário vigente.

## 2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA TRADUÇÃO DE ARMANDO LUÍS

### 2.1 BIOGRAFIA DE ARMANDO LUÍS

Não foi possível encontrar dados biográficos do tradutor Armando Luís, responsável pela versão portuguesa de *O Jogador*, integrada na coleção RTP lançada em 1970. O pouco que se conseguiu saber a respeito deste tradutor relaciona-se com uma passageira colaboração enquanto tradutor com a editora Verbo entre 1960 e meados de 1980. Para além disso, sabe-se que editou *Tempo de Viagem* de sua autoria, na editora Cidadela.

### 2.2 CARTOGRAFIA HISTÓRICO-SOCIAL

Em 1968, Oliveira Salazar sofre um acidente vascular cerebral, o que o impossibilita de continuar a exercer funções; sucede-lhe o Professor Marcelo Caetano. Ao assumir o poder Marcelo Caetano depara-se com graves problemas quer a nível interno, quer externo. Um dos maiores problemas era a Guerra Colonial, iniciada em 1961, e que não parecia ter fim à vista, gerando altos níveis de descontentamento na população e nos militares. A estratégia para enfrentar os problemas internos passou pela liberalização e modernização do país, abrindo fronteiras a um maior investimento estrangeiro; pela aproximação à CEE (Comunidade Económica Europeia); diminuição do controlo da censura e da Polícia de Informação e Defesa do Estado (PIDE); e pela integração da chamada Ala Liberal nos cadernos eleitorais de 1969. Por isto, entre 1968 e 1970, Portugal viveu a “primavera marcelista”. Este afrouxar do controlo do Estado fez-se sentir também em Ultramar, no entanto, aquilo que todos esperavam, a paz, ainda estava por vir. Portugal experienciava uma “evolução na continuidade”, segundo o slogan marcelista.

A ténue abertura de fronteiras agudizou a consciência da distância que separava a sociedade e cultura portuguesas, que pairavam pelo marasmo da doutrinação política, social e cultural, da dinâmica internacional. No entanto, o abrandamento da censura, juntamente com maiores apoios do Estado à cultura fomentaram a proliferação de criações artistas, e a formação de grupos de artistas.

### 2.2.1 SISTEMA LITERÁRIO VIGENTE

O sistema literário português da segunda metade do século XX assiste ao aparecimento do existencialismo. No rescaldo da Segunda Guerra Mundial, filósofos, ensaístas e escritores refletiam sobre o absurdo da condição humana. O existencialismo aborda temas como “o senso de abandono” (Saraiva, 2001:1093), a angústia, a morte e critica a “esperança utópica baseada no compromisso ideológico” (Machado, 1984b:64). A literatura portuguesa continua a seguir os ventos vindos de França, agora orientada pelas mensagens de Sartre e Camus. Também por esta altura os autores portugueses revisitam Dostoievski, sob um novo enfoque, como foi o caso de Vergílio Ferreira.

O expoente máximo do existencialismo português surge com Urbano Tavares Rodrigues, o mais consagrado ficcionista existencialista português (Saraiva, 2001:1094). O tema da morte em Urbano Tavares Rodrigues vai para além do questionar metafísico de Vergílio Ferreira. Tavares Rodrigues explora a morte enquanto “situação-limite social oposta ao quotidiano pequeno-burguês morno, vazio” (Machado, 1984b:67). Encontra-se esta forma de pensar a morte em *As Máscaras Finais* (1963) e na coletânea de novelas *Imitação da Felicidade* (1966).

Para além destes autores, surge Agustina Bessa Luís, que inaugura um novo universo do romance, um romance alheio a influências quer estrangeiras (do existencialismo), quer nacionais (presencista ou neorrealista) com a publicação de *A Sibila* (1954) (Machado, 1984b:27). O facto de não sofrer influências do existencialismo não implica que Agustina Bessa Luís não tenha sofrido quaisquer influências externas. Os dados obtidos no Capítulo II, ponto 2 deste estudo demonstram que a autora portuguesa sofreu influências de Dostoievski. Ainda assim, esta autora desenvolveu uma escrita inovadora, que autora advém do concílio entre o regional e o metafísico (Machado, 1984b:76). A sua obra revela uma mistura entre elementos pagãos e católicos, o uso de uma linguagem analítica aproximam-na de Raul Brandão (Machado, 1984b:77).

Resumindo, o centro do sistema literário por volta de 1970 era ocupado pela corrente existencialista, de autores como Urbano Tavares Rodrigues e Vergílio Ferreira. Na periferia, movendo-se para o centro, estava com um cariz muito próprio, a autora Agustina Bessa Luís, que, tal como Vergílio Ferreira, sofreu a influência de Dostoievski.

## 2.3 MOTIVOS PARA A TRADUÇÃO

A segunda tradução em análise integra a Colecção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo, lançada a 6 de novembro de 1970. Tal como o título da coleção indica, as obras nela encontradas formam um leque básico para a cultura de qualquer cidadão português, havendo, portanto, “uma assunção de divulgação de um certo cânone literário representativo de vários momentos da literatura, tidos como clássicos, ‘universais’, oriundos de ‘mestres da Literatura’ correspondendo a vários géneros literários e dirigidos a diferentes sensibilidades estéticas (romances, obras de divulgação, ensaios, portugueses e estrangeiros)”<sup>29</sup>. Assim sendo, a coleção integra obras de literatura de autores clássicos, mas também contemporâneos à época, e encontra-se dividida em sete áreas: Ciências e Técnicas, Artes e Letras, Filosofia e Religiões, Povos e Civilizações, Biografias, Epopeias Humanas e Problemas do Nossa Tempo. A ideia para esta coleção surgiu em 1969, a pedido do Secretário de Estado da Informação e Turismo<sup>30</sup>, Dr. César Moreira Baptista, que inspirado pelo sucesso de uma coleção<sup>31</sup> do género lançada em Espanha, convocou para uma reunião o Diretor da Verbo, Fernando Guedes, a fim de lhe propor que elaborasse uma coleção *sui generis* em Portugal, em colaboração com a RTP<sup>32</sup>.

A parceria com a RTP foi decisiva por dois motivos: (1) porque envolveu estratégias de marketing à maior escala, produziram-se slogans, realizaram-se entrevistas ampliando a divulgação a um maior número de pessoas; (2) tal como hoje em dia, a informação vinculada pela televisão adquire junto da população um elevado grau de persuasão, assim sendo os livros desta coleção andavam na “boca do povo”, o que contribuiu para o seu êxito em termos de vendas.

Para além da utilização da televisão como meio para atingir mais camadas populacionais, os livros foram postos à venda em locais pouco habituais como: quiosques, gasolineiras, chegando mesmo a serem vendidos em drogarias e talhos, ou através de vendedores porta a porta. Apostou-se numa edição de bolso de boa qualidade,

---

<sup>29</sup>Cf. Ana Margarida Campos e Margarida Lima De Faria “Contextos Sociais de Edição e de Leitura da Colecção Livros RTP-VERBO – Uma abordagem preliminar” in *Estudos de Tradução em Portugal: Colecção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo – I*, 2007, p.19.

<sup>30</sup>O que demonstra uma intenção canonizante por parte do Estado na tentativa de controlo social através da planificação da cultura.

<sup>31</sup>Trata-se da Coleção RTV-Biblioteca Básica Salvat.

<sup>32</sup>Cf. Fernando Guedes, “A Colecção Livros RTP-Verbo vista pelo seu editor”, in *Estudos de Tradução em Portugal: Colecção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo – I*, 2007, p. 9.

de fácil manuseio e transporte, a um preço acessível (quinze escudos). Em dois anos foram vendidos cerca de 15 milhões de livros, e os excedentes foram doados ao Movimento Nacional Feminino, que os ofereceu a soldados que combatiam em Ultramar<sup>33</sup>.

Quanto aos hábitos de leitura nos finais da década de 70, de acordo com Jacinto Prado Coelho, existiam três grandes grupos: os universitários; os sócios do Círculo de Leitores; e os leitores de folhetins e fotonovelas<sup>34</sup>. Segundo Margarida Lima De Faria e Ana Margarida Campos, os maiores consumidores da Coleção Livros RTP – Biblioteca Básica Verbo encontram-se dentro do segundo grupo, leitores pouco exigentes com uma escolaridade mediana, fruto de uma geração com níveis de escolaridade ainda mais baixos.

Os autores que predominam nesta coleção são franceses (44 títulos), seguidos por estado unidenses (28 títulos). Os autores portugueses (17 títulos) encontram-se em quarto lugar, e os russos (8 títulos) em quinto. Estes números comprovam a forte influência da cultura literária portuguesa por culturas estrangeiras.

Como a coleção portuguesa se inspirou na coleção espanhola muitos dos títulos presentes na última foram mantidos na primeira. Foi o caso de *O Jogador*, *A Tia Tula*, de Unamuno, e *o Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, entre outros.

Os dados acima mencionados levam a concluir que esta tradução surge do interesse estatal de proporcionar um determinado cânone cultural, com o intuito de por um lado instruir, e por outro controlar.

---

<sup>33</sup> Cf. Fernando Guedes, “A Coleção Livros RTP-Verbo vista pelo seu editor”, in *Estudos de Tradução em Portugal: Coleção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo – I*, 2007, p. 11.

<sup>34</sup> Cf. Ana Margarida Campos e Margarida Lima de Faria, “Contextos Sociais de Edição e de Leitura da Coleção Livros RTP-VERBO – Uma abordagem preliminar” in *Estudos de Tradução em Portugal: Coleção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo – I*, 2007, p.24.

### 3. CONTEXTUALIZAÇÃO DA TRADUÇÃO DE NINA E FILIPE GUERRA

#### 3.1 BIOGRAFIA

Nina Guerra traduz, maioritariamente, obras literárias do português e do castelhano para o russo, e do russo para o português<sup>35</sup>. Este casal é responsável pela tradução direta do russo de autores como Dostoievski, Tolstoi, Púchkin, Tchékhov, Akhmátova, Búnin, entre outros; em colaboração com editoras como Assírio & Alvim, Relógio d'Água, Editorial Presença.

O seu trabalho foi reconhecido em 2002, quando venceram a 19<sup>a</sup> edição do Grande Prémio de Tradução do Pen Clube Português e da Associação Portuguesa de Tradutores<sup>36</sup>. Este prémio foi atribuído pelas obras publicadas em 2001, nomeadamente, as traduções de *O Idiota*, *Crime e Castigo*, *O Jogador* e *Noites Brancas*, todas elas obras de Dostoievski.

As suas traduções foram utilizadas por grupos de teatro para encenação de algumas obras, como aconteceu com *Noites Brancas* levada a palco pelo Teatro Tapa Furos<sup>37</sup>, ou *A Floresta* encenada pelo Teatro da Cornucópia<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup>Cf. Artistas Unidos. Acedido em maio, 30, 2014. <http://www.artistasunidos.pt/pessoas/os-outros/41-pessoas/os-outros/389-nina-guerra-e-filipe-guerra>.

<sup>36</sup>Cf. Editorial Presença. Acedido em maio, 30, 2014. <http://www.presenca.pt/editorial/premio-pen-para-nina-e-filipe-guerra/>.

<sup>37</sup>Cf. Fenprof. Acedido em maio, 30, 2014.

<http://www.fenprof.pt/?aba=57&mid=123&cat=185&doc=4346>.

<sup>38</sup>Cf. Teatro da Cornucópia. Acedido em maio, 30, 2014. <http://www.teatrocornucopia.pt/htmls/conteudos/EEAAuyFlyAqRidoMYm.shtml>.

### 3.2 CARTOGRAFIA HISTÓRICO-SOCIAL

Dado que o ano 2012 ainda se encontra na memória recente de todos, citar-se-á apenas alguns momentos que se destacaram a nível nacional e internacional.

Por volta de 2012, Portugal, à semelhança da Grécia e da Irlanda, vivia sob um programa de ajustamento financeiro. O país encontrava-se mergulhado em dívidas e assistia a contínuos protestos, despedimentos, cortes salariais e aumentos de impostos. O endividamento familiar atingia níveis recordes e as famílias não conseguiam dar resposta aos seus compromissos financeiros. O desemprego subia em flecha e o Primeiro-Ministro português aconselhava os cidadãos a emigrar. Em outubro, a crise instala-se na coligação, e Paulo Portas ameaça demitir-se e retirar o CDS-PP do Governo. Como em todas as desavenças uns ganham e outros perdem. Nesta desavença quem perdeu foi a população portuguesa, sobre quem recaiu o pagamento da subida dos juros, e Paulo Portas ganhou o cargo de Vice-Primeiro Ministro.

A nível internacional, destaca-se a mudança de governo em França, com a subida de François Hollande à Presidência, subida essa, conseguida com a promessa de alterar o rumo de austeridade financeira que flagelava a Europa, mas até aos dias de hoje, pouco ou nada fez nesse sentido. A nível desportivo, salienta-se os jogos Olímpicos em Londres. A nível literário, o prémio Nobel, foi atribuído ao chinês Mo Yan, pseudónimo literário de Guan Moye<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup>CF. SicNotícias. Acedido em maio, 30, 2014. <http://sicnoticias.sapo.pt/cultura/2012-10-11-chines-mo-yan-vence-premio-nobel-da-literatura-2012;jsessionid=7AAF8067CCA358AFBA447B42487EBB4E>.

### 3.2.1 SISTEMA LITERÁRIO VIGENTE

Não foi possível reunir dados suficientes para compreender, na sua totalidade, qual o sistema literário vigente em 2012, já que ainda não estão disponíveis dados compilados, devido à proximidade temporal. No entanto, sabe-se que a passagem do século XX para o século XXI ficou marcada pelo aparecimento, em Portugal, da literatura light, a qual atingiu grandes volumes de venda.

Apesar dos altos níveis de literacia, em 2012, os hábitos de leitura entre os portugueses ainda não são dos mais comuns. O Correio da Manhã<sup>40</sup> cita um estudo da empresa GFK, que tentava apurar qual o livro mais vendido em 2012 e o resultado indicado foi *As Cinquenta Sombras de Gray* da britânica E. L. James. Daqui se depreende que as preferências dos leitores portugueses se centram em literatura estrangeira.

### 3.3 MOTIVOS PARA A TRADUÇÃO

Como referido anteriormente, não foi possível recolher dados junto dos tradutores ou da editora. No entanto, o relatório de estágio de Sofia Espírito Santo<sup>41</sup> na Editorial Presença aporta alguma informação pertinente. De acordo com o relatório supra referido, a Editorial Presença tenta atingir um amplo público-alvo, para este efeito mantém uma vasta gama de oferta, dispersando as suas publicações em diferentes áreas como: a Literatura, Arte, Dicionários Temáticos, Saúde, Esotérica, Literatura Infantil<sup>42</sup>, entre outros.

O objetivo que presidiu à criação desta editora, difundir uma “literatura viva”<sup>43</sup>, mantém-se até a atualidade, dedicando-se à procura de nichos de mercado, autores promissores, ou de autores com uma capacidade de venda já reconhecida. No entanto, o poder de decisão quanto ao lançamento dos livros compete, naturalmente, ao editor. As propostas para a edição de livros estrangeiros é feita pelas correspondentes de língua estrangeira, através de um dossier, onde constam o “resumo da obra, informações de

<sup>40</sup> Cf. Correio da Manhã. Acedido em maio, 19, 2014. <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/ultima-hora/as-cinquenta-sombras-de-grey-e-o-livro-mais-vendido-de-2012>.

<sup>41</sup> Cf. Santo, Sofia Gonçalo Espírito, *Relatório de Estágio em Edição na Editorial Presença* (2010).

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.19.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.12.

vendas estrangeiras, frases promocionais traduzidas para o português”<sup>44</sup>, e também o parecer dado pelo leitor externo. Caso se decida pela publicação compete ao diretor editorial distribuir as traduções e os pareceres de leitura. Depois da assinatura do contrato, a editora dispõe de dezoito meses para proceder à tradução, produção e distribuição da obra, bem como ao desenvolvimento de ações de marketing. O controlo de qualidade da tradução pode ser feito a nível interno (no gabinete de revisão) ou externo, no entanto o tradutor é sempre responsável por fazer a primeira revisão do texto. O valor pago por página varia entre os oito e os doze euros (Santos, 2010:37).

Esta editora publicou a primeira edição de *O Jogador*, traduzida por Nina e Filipe Guerra, em 2001, e desconhecem-se as razões que levaram a novas edições, sendo que em 2012 lançaram a 7<sup>a</sup> edição, obra aqui em análise. Várias reedições são, normalmente, sinónimo de índice de vendas, de onde se conclui que a publicação de *O Jogador* em 2012 se deva a questões de lucro empresarial, ou seja, a questões de mercado.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 29.

# **CAPÍTULO IV:**

## **ANÁLISE TEXTUAL**

# ANÁLISE TEXTUAL

---

Depois do enquadramento teórico, da contextualização da obra e das respetivas traduções, pretende-se agora fazer uma análise comparativa das traduções de forma a obter dados que possam corroborar ou refutar a hipótese lançada no início, a saber, se existem ou não diferentes representações do original, devido aos contextos sociais, históricos e literários nos quais surgiram as traduções.

## 1. ANÁLISE TEXTUAL

### 1.1 TEXTO DE PARTIDA

Antes de qualquer outra análise é fundamental estabelecer qual o texto de partida de cada uma das traduções, já que foi esse texto que determinou as estratégias seguidas pelos diferentes tradutores.

Das três traduções sob análise, apenas na última, da responsabilidade do casal Guerra, consta qual a língua de partida, ao fazer referência a que se trata de uma tradução direta do russo; assim sendo, o texto de partida para esta tradução foi o texto fonte, o original de Fiódor Dostoievski.

Apesar de não haver referências diretas quanto ao texto de partida para a tradução de Armando Luís, Margarida L. de Faria e Ana M. Campos<sup>45</sup> apontam como texto de partida a tradução castelhana de José Laín Entralgo, publicada em 1969. Os motivos para indicar este texto prendem-se com o facto desta tradução castelhana constituir o número cinco da Coleção RTV- Biblioteca Básica Salvat, que, tal como referido anteriormente, no ponto 2.3 do terceiro capítulo<sup>46</sup>, serviu de base para a Colecção RTP- Biblioteca Básica da Verbo, na qual se insere a tradução de Armando Luís. A esta possibilidade acresce o facto de a tradução de Armando Luís revelar incorrecções, devido à proximidade linguística do par português - castelhano.

---

<sup>45</sup>Cf. “Contextos Sociais de Edição e leitura da Colecção Livros RTP-Verbo: Percursos de Livros e de Leitores, 1970-2005”, in *Estudos de Tradução em Portugal: Colecção Livros RTP- Biblioteca Básica Verbo- II*, (2007).

<sup>46</sup>Cf. Página 33.

Encontrar o texto de partida para a tradução de Armando Luís revelou-se relativamente fácil por se integrar numa coleção que marcou a cultura literária da década de setenta; já encontrar o texto de partida de César de Frias revelou-se uma tarefa mais árdua devido à falta de informação disponível e ao lapso de tempo que a separa da atualidade. Assim sendo, começou-se por pesquisar o catálogo online da Biblioteca Nacional, uma vez que na sua base de dados estão registados todos os livros publicados em território nacional. Os dados obtidos revelaram que foram publicadas, em Portugal, três versões de *O Jogador*, anteriores à tradução portuguesa de 1939. Duas delas são traduções diretas do russo para o francês de Ely Halpérine-Kaminsky, a primeira publicada em 1900 *Le Jouer, Les Nuits Blanches*, a segunda *Le Jouer* na década de vinte. A terceira tradução trata-se da versão inglesa *The Gambler and Other Stories*, traduzida por Constance Garnett e publicada em Portugal em 1917. Após a recolha destes dados, contactou-se o atual Diretor da Guimarães Editores, a fim de apurar se a editora responsável pela publicação detinha algum registo quanto ao texto de partida de César de Frias. Embora a editora não possua qualquer tipo de registo acerca deste assunto, a forte predominância da língua e cultura francesa na cultura portuguesa da época, levam o Diretor a crer que se trataria de um texto em francês. Seguindo esta sugestão encontrou-se disponível online *Le Jouer* de Ely Halpérine-Kaminsky, e submeteu-se este texto a uma análise comparativa com o texto do tradutor português. As semelhanças, a nível de omissões e reformulações presentes em ambos os textos, levam a que se possa afirmar com certa segurança que o texto de partida de César de Frias tenha sido a tradução do russo para o francês de Halpérine-Kaminsky.

Daqui se conclui que duas das traduções, a de César de Frias e a de Armando Luís, não utilizaram o texto fonte como texto de partida. Ambos os tradutores serviram-se de línguas pivot para traduzir do russo para o português. A utilização de línguas pivot, ou seja, de uma terceira língua que sirva de ponte entre a língua de partida e a língua de chegada, é um recurso frequentemente utilizado, quando não existe a possibilidade de traduzir diretamente da língua de partida. No caso de César de Frias, a língua pivot utilizada foi o francês, ao passo que Armando Luís utilizou o castelhano. Quanto à tradução do casal Guerra, ela é a única que se serve do texto original em russo.

### 1.1.1 MARCAS DO TEXTO DE PARTIDA NO TEXTO DE CHEGADA

Como foi referido anteriormente, o texto de partida determina as estratégias seguidas pelos tradutores e consequentemente a elaboração do texto de chegada. Daí que, por vezes, ao se comparar o texto de partida com o texto de chegada se possa identificar marcas, ou seja, determinadas características, do texto de partida que se encontram refletidas no texto de chegada. Dar-se-á conta das marcas do texto de partida encontradas no texto de chegada, começando pela última tradução a ser publicada até chegar à primeira.

Nina e Filipe Guerra são responsáveis por grande parte das traduções diretas do russo para português de autores clássicos russos. Ao traduzirem diretamente do original são capazes de sentir a língua russa e as suas nuances, dando conta das mesmas no texto português, colocando o texto de chegada mais próximo do original. Aliás, como mencionado aquando da contextualização desta tradução, segundo os próprios, a estratégia seguida é pautada pela procura da “fidelidade” ao original, não corrigindo erros ou incongruências que possam existir como, por exemplo, acontece quando Dostoievski passa a tratar De-Grie por marquês, quando ao início o tratava por conde.

A estratégia delineada denota coerência e o grau de intervenção do tradutor é mínimo. Nela não se encontram intervenções intencionais por parte dos tradutores que de alguma forma censurassem ou alterassem a representação do texto original. No entanto, encontra-se nela uma preocupação de atualização do léxico, motivado, talvez, pelo desejo de a transpor para um registo contemporâneo.

A atualização do léxico é visível na utilização de expressões como “como é da *praxe*”, a qual surge no capítulo X para referir o comportamento habitual dos jogadores.

Те, которые успевали протесниться к самому столу, **по обыкновению**, стояли крепко и не  
пускали своих мест до тех пор, пока не проигрывались [...].  
(Dostoievski, 2004:670)

Os que tinham conseguido furar e chegar à mesa mantinham-se firmes, **como é da praxe**, e não  
cediam os lugares antes de terem perdido tudo [...].  
(Guerra, 2012:83)

Apesar de ter utilizado o castelhano como língua pivot, a tradução de Armando Luís encontra-se mais perto do original, já que a expressão russa **по обыкновению** (po obyknoveniyu) é equivalente à expressão mais neutra “como de costume”.

Os que tinham conseguido abrir caminho até junto da mesa, mantinham-se firmes, **como de costume**, no seu lugar, que só abandonavam depois de terem perdido o último centavo [...].  
(Luís, 1970:96)

Na tradução de César de Frias não existem referências a esta expressão.

Os que atingiam as cadeiras dessa mesa sagrada quási que não deixavam o seu lugar antes de terem perdido todo o dinheiro que possuíam consigo.  
(de Frias, 1939:91)

Uma outra expressão comum na atualidade é “ficar fulo”, utilizada no final do quinto capítulo quando Polina incita Alexei a insultar o barão e a sua esposa.

Да разве я не понимаю сама, что это и глупо, и пошло, и что генерал **рассердится**? Я просто смеяться хочу. Ну, хочу да и только!  
(Dostoievski, 2004:638)

Acha que eu própria não vejo que é uma estupidez, uma ordinarice e que o general vai **ficar fulo**?  
Mas só quero rir-me. Quero, e pronto!  
(Guerra, 2012:43)

O verbo russo *рассердиться* (*rasserdit'sya*) equivale aos verbos portugueses *zangar-se*, *encolerizar-se*. Os outros tradutores optaram pela utilização de formas verbais como “aborrecer-se” ou “zangará”.

Será que eu própria não comprehendo que se trata de uma atitude estúpida e vil, e que o general **vai aborrecer-se**? A única coisa que pretendo é divertir-me. Desejo isso e nada mais.  
(Luís, 1970:49)

Supõe então que não comprehendo ser isto estúpido e que o general se **zangará**? Mas quero rir, em suma.  
(de Frias, 1939:53)

O russo é uma língua que consegue ser bastante mais precisa do que a língua portuguesa, sendo que essa precisão é muitas vezes conseguida através de sufixação. Para render o verbo português *perder* existem a princípio dois verbos possíveis em russo: (1) *потерять* (poteryat') utilizado para referir perdas de dinheiro, pessoas, etc.; (2) *проиграть* (proigrat'), formado a partir da prefixação do verbo *jogar* (*играть*: igrat'), utilizado para referir perdas que se prendam com qualquer tipo de jogo (cartas, futebol, xadrez, etc.). Contudo, o verbo para descrever a perda de quinze mil rublos na mesa de jogo pela avó não foi *проиграть* (proigrat'), Dostoievski preferiu o verbo **профершилил** (*profershilit*), o qual é utilizado coloquialmente para referir *perder em jogos de cartas*, por outro lado, este verbo também funciona como sinônimo de *промотать* (promotat': esbanjar). Assim sendo, depois de se arruinar no casino a avó regressa ao hotel, desolada, e comunica a Marfa, a criada, que acaba de perder quinze mil rublos.

Я пятнадцать тысяч целковых профершилила!  
(Dostoievski, 2004:689)

Ao utilizar o texto fonte com texto de partida para a tradução, o casal Guerra tentou reproduzir o segundo sentido do verbo **профершилил** (*profershilit*: *esbanjar*), já que a noção de perda é retirada do contexto, para isso utilizaram o verbo *derreter*, também ele utilizado coloquialmente em português para referir *esbanjar*. Uma vez que “derreter dinheiro” é uma expressão mais comum entre os jovens, e aqui trata-se da fala de uma pessoa de 75 anos, talvez fosse preferível encontrar uma solução mais neutra.

Em suma, esta tradução apresenta marcas do seu texto de partida naquelas passagens em que determinadas expressões linguísticas denunciam a contemporaneidade do texto de chegada, como se pode constatar pelos exemplos acima analisados.

Quanto às marcas do texto de partida em castelhano de José Laín Entralgo, no texto de Armando Luís, fazem-se sentir a nível de algumas interferências provocadas pela proximidade linguística do par de línguas castelhano-português.

O seguinte exemplo, demonstra uma tradução literal ou seja, a tradução à palavra, comum entre línguas da mesma família (Vinay e Darbelnet<sup>47</sup>), como é o caso entre o português e o castelhano.

---

<sup>47</sup>Cf. Munday, 2006:57.

Pude darme cuenta de que mademoiselle Blanche **se encontraba** con su mamá y **se mostraba muy amable con el príncipe**. El general había caído visiblemente en desgracia, **casi olvidado por completo**.

Blanche **no lo miraba siquiera, aunque él daba vueltas alrededor de ella** y se mostraba muy obsequioso. **¡Pobre general!** Palidecía, **se ponía rojo, temblaba y ni siquiera tenía ánimos para seguir el juego de la abuela**. Blanche y el príncipe acabaron por irse; el general corrió tras ellos.

(Entralgo, 1969:123)

[N]otei que Mademoiselle Blanche **se encontrava** com a mãe e **se mostrava muito amável para o príncipe**. O general caíra notoriamente em desgraça, **esquecido quase por completo**. Blanche **nem sequer para ele olhava, apesar de andar à sua volta** e mostrar-se muito atenciosa. **Pobre general!**

Ficava pálido, **punha-se vermelho, tremia e nem sequer tinha forças para seguir o jogo da avó**.

Blanche e o príncipe acabaram por afastar-se. O general correu atrás deles.

(Luís, 1970:122)

A proximidade entre o português e o castelhano é tal, que o tradutor A. Luís traduz de forma literal, existindo quase um calque<sup>48</sup> do texto de Entralgo, sem que disso resulte uma estranheza na leitura. Pode-se observar que na maior parte do trecho a tradução é feita à palavra, mantendo a estrutura sintática do castelhano. Embora, a proximidade linguística assim o permita, resulta menos comum, no português de Portugal, embora seja frequente no português do Brasil, a utilização do pronome reflexivo antes do verbo. Daí que *encontrava-se*, e *mostrava-se* resultassem mais naturais do que a tradução de *se encontraba* > *se encontrava* e a de *y se mostraba* > *e se mostrava*. O calque da interjeição castelhana *¡pobre general!* embora funcione em português, resulta menos comum do que *coitado do general*, solução seguida pelos Guerra.

Além do calque de expressões encontram-se vários episódios de interferência, como acontece com a expressão *se ponía rojo* traduzida como *punha-se vermelho*. Apesar de aqui não ter invertido a posição do pronome reflexivo, como havia feito anteriormente, a proximidade linguística originou a utilização de *punha-se vermelho*, em vez do verbo *corar*, mais frequente neste tipo de situações. Ainda que, como mencionado anteriormente, este procedimento não suscite entraves à leitura, ele denuncia a origem do texto de partida do tradutor Armando Luís. O mesmo género de interferência acontece no sexto capítulo. Neste capítulo Alexei, a mando de Polina, afronta o barão e a baronesa Wurmerhelm a plena luz do dia. O barão sente-se insultado

<sup>48</sup> De acordo com Vinay e Darbelnet existe um calque quando uma expressão ou estrutura da língua de partida é transferida literalmente para a língua de chegada (Munday, 2001:56).

e decide pedir explicações ao General acerca do comportamento do seu empregado. Constrangido e irritado por se ver envolvido num escândalo com uma pessoa tão eminente, o General exige explicações a Alexei. Alexei afirma que nas últimas semanas não se tem sentido bem, que por vezes perde o controlo sobre si próprio e que estas suas picardias “são sintomas de enfermidade” (Luís, 1970:55). A. Luís, induzido pela proximidade linguística, reverte para o português *enfermidade* quando poderia ter usado o termo *doença*, o mesmo tipo de incorreção acontece com o termo *cura*, presente no primeiro capítulo, que poderia ter sido traduzido pelo seu equivalente português *padre*. Ressalve-se, no entanto, que de acordo como dicionário online Priberam<sup>49</sup>, o termo *enfermidade* e *cura* formam parte do léxico português, embora a frequência do seu uso seja significativamente inferior, neste tipo de contexto, à dos termos *doença* e *padre*.

As marcas do texto de partida de Armando Luís fazem-se notar, maioritariamente, através de interferências devido à semelhança linguística do português-castelhano. A estas interferências somam-se alguns calques. Nenhuma destas marcas afeta a representação global da obra. No entanto, são indícios do contexto cultural que determinou a publicação desta tradução.

As principais marcas do texto de partida de César de Frias fazem-se sentir fundamentalmente a nível de omissões e reformulações de determinados trechos. As omissões são particularmente importantes pelo seu número de ocorrência e pela sua extensão, em alguns casos, chegam a atingir páginas inteiras. Ao detetar a ocorrência deste tipo de fenómeno procurou-se estabelecer se existia algum padrão entre elas que justificasse a sua existência. Pôde estabelecer-se três linhas temáticas que englobam grande parte, embora não todas, as omissões e reformulações. As três linhas temáticas prendem-se com: a figura do General, com o jogo e com questões morais. Entende-se por questões morais, aqueles trechos que de alguma forma são contrários aos preceitos morais vigentes, ou seja, que estão em desacordo com os valores então em vigor.

Em seguida apresentar-se-á a análise comparativa das omissões e reformulações que se prendem com o jogo, tema central da obra. Posteriormente, aquelas relacionadas com a figura do General. Depois os trechos que refletem preocupações morais. Por último, citar-se-ão alguns trechos que parecem não seguir nenhuma lógica temática.

---

<sup>49</sup> Cf. Priberam. Acedido em julho, 10, 2014. <http://www.priberam.pt/dlpo/enfermidade> e <http://www.priberam.pt/dlpo/cura>.

### 1.1.1.1 EXEMPLOS DA INTERVENÇÃO DO TRADUTOR NO TEXTO DE CÉSAR DE FRIAS POR TÓPICOS TEMÁTICOS

#### 1.1.1.1.1 O JOGO

Tal como foi referido no capítulo II deste trabalho<sup>50</sup>, aquando da contextualização da obra original, o jogo é um dos temas centrais desta novela. Dadas as ricas descrições acerca dos sistemas de jogo, as experiências vividas pelos jogadores enquanto jogam e o ambiente que os envolvia, esta obra serviu a muitos daqueles que se dedicam a estudar a ludopatia enquanto patologia. Antes de prosseguir com a análise dos trechos referentes a esta temática, convém contextualizar sumariamente o jogo no século XIX.

Na Rússia do século XIX, o jogo atingiu proporções epidémicas entre as diferentes classes sociais. Existia uma variedade de jogos, nomeadamente os jogos de cartas, como o *trente et quarante*<sup>51</sup> e a roleta<sup>52</sup>, descritos por Dostoievski em *O Jogador*. Embora o jogo fosse uma prática transversal, as diferentes classes sociais raramente se misturavam e jogavam em diferentes estabelecimentos. Entre a nobreza as consequências da ludopatia levava à perda de propriedades ou ao suicídio. A atração pelo jogo não se confinou às fronteiras russas, havendo expressões um pouco por todo o mundo: Reino Unido, Estados Unidos (sobretudo nas cidades ao longo do rio Mississípi) e Singapura. Em Singapura os problemas relacionados com o vício ao jogo atingiram proporções de tal forma graves que, ainda durante o século XIX, as casas de jogo chegaram a ser proibidas.

Em Portugal, no século XIX o jogo estava proibido, e o Código Penal de 1886 punia os jogadores, hoje designados profissionais: “ todo o jogador que se sustentar do jogo, fazendo dele a sua principal agência, será julgado e punido como vadio” (de Deus, 2001:18). Apesar de proibido o jogo fazia parte da vida de alguns clubes das zonas balneares da Póvoa de Varzim, Espinho e da Figueira da Foz, onde se jogava, maioritariamente, à roleta. Entre 1914 e 1919, de norte a sul do país, “jogava-se

---

<sup>50</sup> Cf. Página 14.

<sup>51</sup> Jogo de cartas, também designado por *Rouge et Noir*, deve o seu nome ao facto de a aposta vencedora se situar entre os trinta e quarenta pontos. Usam-se seis baralhos de cinquenta e duas cartas, que depois de baralhadas e partido em dois o baralho são dispotas em duas colunas. As cartas são colocadas viradas para cima e distribuídas pelas duas colunas. Ganhá a coluna que atingir ou exceder os 31 pontos primeiros. Os azes valem um ponto, as figuras dez pontos, e as outras cartas valem o número nelas indicado.

<sup>52</sup> A roleta (*roulette*) foi inventada na França e o seu nome em francês significa roda *pequena*. Neste jogo as apostas podem ser feitas numa cor (*rouge* ou *noir*), num número, no *pair* ou *impair*, em *passe* ou *manque*.

fortemente, com paixão, sem conta nem medida” (de Deus, 2001:27). O jogo ilegal atingiu tais proporções que o Estado viria a regulamentá-lo a 3 de dezembro de 1927, através do decreto nº14 643 (de Deus, 2001:27). Determinava-se o jogo como tarefa exclusivamente masculina, a qual devia ser praticada em locais próprios para o efeito, entre as 14 e as 4 horas (de Deus, 2001:33). As instalações que acolhessem o jogo deviam possuir luz eléctrica, frigorífico, telefone e aquecimento, requisitos de luxo para a época (de Deus, 2001:34). Em 1958, decreta-se o jogo como “mal social” e tenta-se confiná-lo a determinadas zonas geográficas.

Na Europa, os casinos mais populares situavam-se na atual Alemanha, com especial destaque entre eles para o casino de Baden-Baden. Após o fecho dos casinos alemães na década de setenta do século XIX, as mesas de jogo e os “seus” jogadores moveram-se para sul e instalaram-se, até aos dias de hoje, em Monte Carlo.

Ainda com os casinos alemães em funcionamento, Dostoievski reúne em Roletemburgo russos, franceses, ingleses, alemães e polacos. No entanto, nem todas as traduções aqui em análise, relatam as experiências dos jogadores aí vividas de acordo com o original. As divergências do original serão assinaladas a negrito de modo a facilitar a sua identificação.

As omissões que se prendem com a temática do jogo, no texto de César de Frias, fazem-se sentir logo no quarto capítulo. Neste momento da narrativa, Polina precisa de dinheiro e incita Alexei a ir ao casino e a jogar por ela. Alexei sente-se constrangido com esta situação de ter de jogar por outrem, mas acaba por aceder, e dirige-se para o casino. Sendo que é a primeira vez que está num casino, Alexei descreve o ambiente que aí se vive, relatando o comportamento dos jogadores e as supostas leis de probabilidade. O texto original dá conta do seguinte:

Они сидят с разграфленными бумажками, замечают удары, считают, выводят шансы, рассчитывают, наконец ставят и – проигрывают точно так же, как и мы, простые смертные, играющие без расчету. **Но зато я вывел одно заключение, которое, кажется, верно: действительно, в течении случайных шансов бывает хоть и не система, но как будто какой-то порядок, что, конечно, очень странно. Например, бывает, что после двенадцати средних цифр наступают двенадцать последних; два раза, положим, удар ложится на эти двенадцать последних и переходит на двенадцать первых. Упав на двенадцать первых, переходит опять на двенадцать средних, ударяет сряду три, четыре раза по средним и опять переходит на двенадцать последних, где, опять после двух раз, переходит к первым, на первых опять бьет один раз и опять переходит на три удара средних, и таким образом продолжается в течение**

полутора или двух часов. Один, три и два, один, три и два. Это очень забавно. Иной день или иное утро идет, например, так, что красная сменяется черною и обратно почти без всякого порядка, поминутно, так что больше двух-трех ударов сряду на красную или на черную не ложится. На другой же день или на другой вечер бывает сряду одна красная; доходит, например, больше чем до двадцати двух раз сряду и так идет непременно в продолжение некоторого времени, например в продолжение целого дня. Мне много в этом объяснил мистер Астлей, который целое утро простоял у игральных столов, но сам не поставил ни разу.

(Dostoievski, 2004:626/7)

A tradução direta do russo desta passagem é a seguinte:

Esses [alguns jogadores] estão sentados, com folhas de tabelas à frente, apontam as jogadas, contam, deduzem probabilidades, calculam, por fim apostam e... perdem do mesmo modo que nós, que jogamos sem calcular. **Apesar disso, cheguei a uma conclusão que me parece certa: de facto, na sequência de probabilidades ocasionais, existe se não um sistema, pelo menos uma certa ordem – o que é sem dúvida muito estranho.** Acontece, por exemplo, que depois dos doze números do meio saem os doze últimos; estes batem duas vezes, digamos, e depois passam a calhar os doze primeiros.

Depois dos doze primeiros a roleta para nos doze intermédios, três ou quatro vezes seguidas, passando depois para os doze finais, dos quais passa, depois de duas vezes, como antes, para os doze primeiros que voltam a sair uma vez, a seguir a bola para três vezes nos números do meio, e assim por diante durante uma hora e meia ou duas. Uma, três e duas; uma, três e duas. É muito divertido. Durante um dia ou durante uma manhã acontece, por exemplo, que o vermelho alterna com o preto e vice-versa quase sem qualquer ordem, sem que o vermelho nem o preto saiam mais de duas ou três vezes seguidas. Mas no dia seguinte ou na noite seguinte acontece o vermelho calhar mais de vinte e duas vezes seguidas e continuar assim durante algum tempo, por exemplo o dia todo. Muitas destas coisas explicou-mas *mister* Astley, que passou a manhã inteira junto às mesas de jogo sem apostar uma única vez.

(Guerra, 2012:28/9)

Embora tenha traduzido do espanhol a versão deste trecho de A. Luís é:

Alguns têm à sua frente umas folhas de papel quadriculado, observam as jogadas, fazem contas, deduzem as probabilidades, calculam e, por fim, apostam e perdem exactamente como nós, simples mortais que jogamos sem fazer cálculos. **Mas, em compensação, cheguei a uma conclusão que me parece justa: efectivamente, ao longo das jogadas furtuitas, se não há um sistema, há pelo menos certa ordem, o que sem dúvida parece muito estranho.** Por exemplo, sucede frequentemente que, depois dos doze números centrais, saem os doze últimos: duas vezes, por hipótese, e volta-se logo aos doze primeiros. Dos doze primeiros passa-se novamente aos doze do centro. Saem estes três vezes seguidas, quatro, e novamente se passa aos doze últimos, dos quais, também depois de duas vezes se volta aos primeiros. A bola cai uma vez nestes e volta aos meios por três vezes, repetindo-se

**esta sucessão hora e meia a duas horas. O que é divertidíssimo. Uma tarde ou uma manhã acontece, por exemplo, que o vermelho e o negro se sucedem desordenadamente, de tal forma que não saem mais que duas ou três vezes seguidas. Mas, na manhã ou na tarde seguintes, dá para sair apenas o vermelho, por exemplo, até umas vinte vezes seguidas, e assim se mantém certo tempo, digamos toda uma manhã.** Mister Astley, que passou a manhã perto das mesas de jogo, mas sem fazer uma única jogada, explicou-me muitas coisas deste mecanismo.

(Luís, 1970:33)

Ao passo que a tradução portuguesa de Frias dá conta apenas do seguinte:

Pelo menos, o cálculo não tem aqui a importância que lhe atribuem os jogadores de profissão, os quais não desistem nunca de anotar os números saídos num papelinho, de proceder a intermináveis cálculos de probabilidades e de perder como os simples mortais que jogam ao acaso.

Mr. Astley tem-me dado muitas explicações sobre as espécies de ritmos que afectam o azar, obstinando-se em preferir agora o «encarnado» ao «negro», logo o «negro» ao «encarnado», durante séries inacreditáveis de lances. Tôdas as manhãs Mr. Astley se senta a uma mesa de jôgo, mas sem nunca arriscar nada.

(de Frias, 1939:39/40)

Ao confrontar-se o original com a tradução de César de Frias saltam à vista três aspetos: (1) tem que ver, obviamente, com o enorme trecho omitido, (2) com a reescrita da penúltima frase; (3) com a assiduidade de Mr. Astley no casino. César de Frias omite as considerações de Alexei acerca da possibilidade da existência de um sistema, que dita a forma como as cores saem, para condensar parte dessa informação numa frase cujo sujeito é Mr. Astley, alterando assim, a perspetiva do observador, que deixa de ser Alexei e passa a ser Mr. Astley. De acordo com o original e a tradução de Armando Luís, o jovem inglês “explicou-me muitas coisas deste mecanismo” (Luís, 1970:33), sugerindo que Mr. Astley acrescenta informação às observações de Alexei, e não que o jovem inglês tenha sido a origem das mesmas. Quanto à frequência com que Mr. Astley vai ao casino, César de Frias diz que ele o faz “tôdas as manhãs”, no entanto o original refere que ele passou toda a manhã (*целое утро*: tseloye utro) no casino.

O seguinte exemplo é retirado do capítulo XIV, já quase no final da novela. Neste momento, a avó acabava de regressar à Rússia depois de se ter arruinado no casino. Após ter acompanhado a avó até ao comboio, Alexei regressa ao quarto de hotel. Para seu espanto, nada mais entrar no quarto, vê um vulto, é Polina, que o espera na escuridão. A enteada do General procura Alexei para lhe mostrar uma carta de De-Grie. O francês escreve que se viu obrigado a vender os bens penhorados ao General para

recuperar parte do dinheiro que lhe tinha emprestado. No entanto, decidiu perdoar o General em cento e cinquenta mil francos, quantia que seria a herança de Polina, caso o padrasto não se tivesse arruinado. Polina sente-se insultada e crê que se tivesse essa quantia, e a atira-se à cara de De-Grie, poderia sanar esse insulto. É então que Alexei pensa em ir ao casino para conseguir o dinheiro. Já dentro do casino Alexei relata:

[п]рямо предо мной, на зеленом сукне, начерчено было слово: "Пasse". "*Passe*" – это ряд цифр от девятнадцати включительно до тридцати шести. Первый же ряд, от первого до восемнадцати включительно, называется "*Manque*": но какое мне было до этого дело? Я не рассчитывал, я даже не слыхал, на какую цифру лег последний удар, и об этом не справился, начиная игру, как бы сделал всякий чуть-чуть рассчитывающий игрок. Я вытащил все мои двадцать фридрихсдоров и бросил на бывший предо мною "*passe*".

(Dostoievski, 2004: 706)

Precisamente na minha frente, no pano verde, estava escrita a palavra *maior*. Tiro da algibeira os vinte ‘luízes’ que possuía e arremesso-os para cima dessa palavra *maior*.

(de Frias, 1939:129)

Como se pode constatar na tradução publicada em 1939, apenas consta a primeira e última frase deste trecho. Entre estas duas frases traduzidas por de Frias, no texto original de Dostoievski, Alexei explica ao leitor o significado da palavra *passe* e da palavra *manque*<sup>53</sup> e conta que naquele momento jogou impulsivamente, sem fazer qualquer cálculo de probabilidade e sem saber qual tinha sido o último número a sair. Para além de omitir a explicação de Alexei e o modo como jogou, de Frias traduz para o português a palavra *passe*, substituindo-a pelo termo *maior*, reduzindo ao mínimo o número de estrangeirismos presentes no seu texto. No entanto, Dostoievski utiliza muitos termos em francês quando aborda questões de jogo, porque no século XIX o francês era a língua franca dos casinos europeus. Através destes estrangeirismos Dostoievski confere um maior realismo ao texto. Apesar de Halpérine-Kaminsky ter tido o cuidado de colocar *passe* em itálico<sup>54</sup>, o tradutor português optou pela tradução

<sup>53</sup> *Passe* e *manque* são dois dos possíveis tipos de aposta do jogo da roleta. *Passe* diz respeito à sequência de números do dezanove ao trinta e seis, e *manque* à sequência de números do dezanove ao trinta e seis. Para além de *passe* e *manque* os jogadores podem apostar num número em concreto, numa cor (*rouge* ou *noir*), ou no *pair* ou *impair*.

<sup>54</sup>Cf. Halpérine-Kaminsky, p.195. Na edição do texto de Halpérine-Kaminsky utilizado neste trabalho não consta data de edição, pelo que, doravante, as referências bibliográficas terão o seguinte formato: nome do autor, sem data: página.

dos termos *passe* e *manque*. Esta opção pode ter sido baseada no facto de o tradutor/leitor português desconhecer a utilização do francês nos casinos, ou por serem estes, na altura, os equivalentes ao termos franceses, e porventura os mais utilizados nos casinos portugueses, ou então apenas espelha uma menor permeabilidade da língua portuguesa ao uso de estrangeirismos. Aproveita-se para acrescentar quanto a este aspeto que o texto de César de Frias revela coerência, posto que todo o léxico de jogo foi traduzido para português na íntegra, à exceção do termo *croupier*, que se mantém em francês e com uma nota de rodapé, indicando que em português se utiliza o termo francês para designar a pessoa que dirige a mesa de jogo. Um outro aspeto que diferencia este trecho do texto fonte é mudança de unidade monetária utilizada por Alexei para efetuar a aposta, no original, ele usa *fredericos* (moeda austríaca), e no texto de Frias *luízes* (moeda francesa). A utilização de diferentes moedas poderá estar relacionada com a naturalização do texto por parte de Halpérine-Kaminsky, que optando por “luízes” aproxima o texto ao contexto cultural do seu leitor. As diferenças entre o original e o texto de chegada de César de Frias são evidentes, para aqueles que não leem o russo, se confrontarem o texto de Frias com, por exemplo, a tradução de Armando Luís. O trecho omitido encontra-se assinalado a negrito na versão de Armando Luís.

Dante de mim, no pano verde, estava escrita a palavra *passe*. **Passe é uma sequência de números, desde o dezanove ao trinta e seis. A primeira série, do um até ao dezoito, chama-se manque. Mas que me interessava isso? Não fiz cálculos e nem sequer anotei o último número que saíra; nem sequer perguntei qual fora, ao começar a jogar, como teria feito qualquer jogador, até mesmo dos menos cautelosos.** Tirei do bolso os meus únicos vinte *fredericos* e coloquei-os no *passe*.

(Luís, 1970:148)

As omissões presentes nos dois trechos analisados anteriormente envolvem explicitações acerca de tipos de apostas e formas de jogar, o seguinte exemplo prende-se com o comportamento menos apropriado da avó.

Mal chega a Roletemburgo, a avó pede que Alexei a acompanhe até ao casino. No casino a avó passeia-se pelas diferentes salas de jogo, até encontrar o jogo que mais lhe chama a atenção. É então que começa a jogar à roleta. Umas vezes jogando impulsivamente, outras vezes seguindo os conselhos de Alexei a avó sai do casino inebriada com o jogo e com um avultado ganho. Pouco tempo depois de ter regressado ao hotel, a avó está inquieta e agitada e decide voltar ao casino. Desta feita a sorte não lhe sorri e a avó começa a perder. Apesar dos conselhos e súplicas para que abandone o

jogo, a avó persiste na sua teimosia e anuncia-se um final trágico. Não querendo ser testemunha da ruína da avó, Alexei deixa o casino. Por volta das quatro da tarde, Alexei encontra Mr. Astley e confidencia-lhe a sua preocupação para com a avó.

— Она всё проигрывает, — заметил я.

— О да, — отвечал он, — **ведь она пошла играть еще давеча, когда я уезжал, а потому я наверно и знал, что она проиграется.** Если будет время, я зайду в вокзал посмотреть, потому что это любопытно...

(Dostoievski, 2004:CP13)

— Há-de acabar por se arruinar, observei.

— Evidentemente, respondeu o Inglês. Se tivesse tempo, iria vê-la jogar... É muito curioso...

(de Frias, 1939:119)

Aqui o texto de de Frias não faz referência a que, de manhã, quando Mr. Astley ia apanhar o comboio, viu a avó a caminho do casino. A omissão da referência temporal “logo pela manhã” retira um pouco do caráter quase compulsivo do comportamento da avó, como demonstra a tradução de César de Frias.

As outras traduções dão conta do seguinte:

— Vai perder tudo — disse eu.

— Oh, sim — respondeu. — Esta **manhã, quando fui apanhar o comboio e a vi disposta a jogar, calculei que ia perder.** Se tiver tempo, irei ao casino para assistir a isso. É uma coisa muito interessante.

(Luís, 1970:136)

— A avó vai perder tudo — observei.

— Oh, sim — respondeu —, **porque foi jogar logo de manhã, à hora em que eu partia, e aí tive a certeza de que ela ia perder tudo.** Se tiver tempo passo pelo casino para ver, porque é curioso...

(Guerra, 2012:117)

Ainda dentro desta linha temática, foram omissos os trechos que mencionam o comportamento dos polacos. Ao longo das diversas incursões pelo casino, o narrador, pontualmente, faz referência a certos polacos que se colocavam junto das mesas de jogo e que ou tentavam agir como conselheiros, ou tentavam apoderar-se das pequenas apostas de outrem. O trecho mais evidente que se prende com os polacos tem lugar no décimo terceiro capítulo quando a avó revisita o casino pela segunda vez. A omissão é demasiado longa, cerca de duas páginas, para ser para aqui transcrita. Citar-se-á um trecho mais curto, que ocorre quando, na parte final da obra, Alexei volta ao casino para

conseguir angariar cento e cinquenta fredericos para os dar a Polina. Faz a primeira aposta à sorte e, a partir daí, Alexei joga impulsivamente, inebriado pelo jogo. A meio do jogo Alexei descreve que:

[в]иски мои были смочены потом и руки дрожали. **Подсакивали было и полячки с услугами, но я никого не слушал.** Счастье не прерывалось!  
(Dostoievski, 2004:708)

As minhas temporas estavam molhadas de suor e as mãos tremiam-me. **Apareciam os polaquitos a proporem os seus serviços, mas eu não prestava atenção a ningum.** A sorte não parava!

(Guerra, 2012:129)

A tradução de Frias:

[s]entia as fontes úmidas, tremiam-me as mãos. A sorte não se cansava de bafejar-me.  
(de Frias, 1939:131)

#### 1.1.1.1.2 CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM “O GENERAL”

O General é uma das personagens centrais da obra. Em seu torno giram o narrador, Alexei Ivanovitch (preceptor dos filhos do General), a amada do narrador, Polina (enteada do General), De-Grie (credor do General, e rival de Alexei), Antonida Vasilievna (a avó) tia do General, e Mlle. Blanche a cortesã francesa por quem o General está apaixonado. Desde o início da narrativa que Alexei Ivanovitch vai dando a conhecer as duas vertentes do General: por um lado, a imagem que cria para o exterior, e por outro, a imagem que a comitiva que o rodeia tem dele dentro de portas. Por exemplo, mal se abre a narrativa, o leitor fica a saber, que apesar de não ter muito dinheiro o General passeava-se pelas ruas de Roletemburgo em boas carruagens, aparentando um folgo financeiro que não possuía, pois todos os seus bens estavam hipotecados a De-Grie.

“Dois coches excelentes, cavalos maravilhosos! *Mademoiselle* Blanche, juntamente com Mária Filíppovna e Polina num coche; o francesito, o inglês e o nosso general a cavalo. Os passantes paravam para ver, o efeito fora conseguido. Mas isto vai acabar mal para o general. Pelas minhas contas, os quatro

mil francos que lhes trouxe mais o que, pelos vistos, tinham desencantado perfazem uns sete ou oito mil francos; é pouco para Mlle Blanche.”  
(Guerra, 2012:8)

Além de pretender aparentar financeiramente um estatuto que não possui, o General também é dado à eloquência, muito embora não consiga manter um discurso coerente de princípio a fim. Em termos de carácter, o General é pouco dado a confrontos, sejam eles com quem forem. Neste sentido existem algumas referências a situações em que o General se acobardava. “Aconteceu o que eu pressentia. O General, ao ouvir esta nova parvoíce, acobardou-se horrivelmente” (Guerra, 2012:50). No plano amoroso, esta personagem nutre uma paixão louca pela jovem cortesã francesa, o que o torna um velho embevecido, facilmente manietado por Mlle. Blanche.

“Apaixonar-se aos cinquenta e cinco anos e com tamanha força de paixão, é decerto uma desgraça. Tenha-se em conta a viuvez do homem, os filhos, a propriedade completamente arruinada, as dívidas e, por fim, a mulher por quem calhou apaixonar-se.”  
(Guerra, 2012:26)

À medida que a narrativa vai avançando, os comentários negativos acerca do General vão-se acentuando. Após o clímax da narrativa atingido com a chegada da avó e a sua ruína ao jogo, a figura do General entra numa espiral negativa. Primeiro é acometido por uma doença provocada pelo abandono de Blanche, depois segue-a até Paris acabando por se casar com ela, e vive com ela e com o seu amante em Paris, onde morre vítima de apoplexia.

Como se poderá constatar esta imagem do General não coincide com a imagem dada ao leitor pela tradução de César de Frias.

No final do quarto capítulo, durante o jantar Alexei, num longo monólogo, argumenta que é melhor tentar enriquecer jogando (comportamento mais típico num russo) do que sacrificar-se a si e aos seus filhos para que os netos possam ser ricos (comportamento mais típico entre os alemães). O General discorda e tenta repreender Alexei.

По обыкновению своему, он не договорил. **Если наш генерал начинал о чем-нибудь говорить, хотя капельку познательнее обычного обыденного разговора, то никогда не договаривал.**  
(Dostoievski, 2004:630)

Fiel ao seu costume, não conclui a frase. **Quando o nosso general entrava a falar de qualquer coisa que fugisse um pouco ao nível de uma conversa vulgar, deixava sempre a frase em suspenso.**

O francês ouvira desdenhosamente, [...].

(Luís, 1970:38)

Como de costume, não acabou a frase. **Se o nosso general começava a falar de alguma coisa que fosse um bocadinho mais significativa do que a cavaqueira quotidiana, nunca formulava a ideia até ao fim.** O francês ouvia com desdém, abrindo um pouco os olhos.

(Guerra, 2012:33)

A tradução de César de Frias refere apenas o seguinte:

Como de costume, não terminou a frase. O Francês ouvira tudo negligentemente; [...].

(de Frias, 1939:44)

Ao ler-se a tradução de César de Frias não se percebe o porquê de o General não ter terminado a frase. Terá sido porque pensou noutra coisa? Ou porque deixou de dar importância ao que ia dizer? Fica por esclarecer. Sabe-se apenas que por algum motivo não terminou o que ia a dizer. No entanto, o narrador explicita o porquê do General não acabar esta e outras frases, e o porquê prende-se com a sua incapacidade argumentativa. Este aspeto é importante para a imagem mental do General que começa a ser criada pelo leitor. A frase explicativa torna a figura do General menos firme e resoluta, conferindo-lhe certa debilidade. Contudo, esta omissão, e consequente descaracterização da figura do General, não se deve a uma escolha pessoal do tradutor português, mas sim ao seu texto de partida, a versão francesa de Halpérine-Kaminsky, que refere apenas:

Comme d'ordinaire, il n'acheva pas. Le Français l'écoutait négligemment.

(Halpérine-Kaminsky, sem data:48)

Esta ideia de um General fragilizado volta a aparecer, já depois do clímax da obra, no capítulo treze. Após a avó se ter arruinado no casino, o General entra quase em colapso porque sabe que sem dinheiro, Mlle. Blanche deixá-lo-á. Numa tentativa desesperada de não perder a amada, implora a Alexei que intervenha junto dela. Ao que Alexei responde que isso está para além das suas possibilidades, uma vez que Mlle. Blanche nem sequer reparou que ele existe. E prossegue dizendo:

Но напрасно было и возражать: он не понимал, что ему говорят. **Пускался он говорить и о бабушке, но только ужасно бессвязно; он всё еще стоял на мысли послать за полициею.**

— У нас, у нас, — начинал он, вдруг вскипая негодованием, — одним словом, у нас, в благоустроенном государстве, где есть начальство, над такими старухами тотчас бы опеку устроили! Да-с, милостивый государь, да-с, — продолжал он, вдруг впадая в распекательный тон, вскочив с места и расхаживая по комнате; — вы еще не знали этого, милостивый государь, — обратился он к какому-то воображаемому милостивому государю в угол, — так вот и узнаете... да-с... у нас эдаких старух в дугу гнут, в дугу, в дугу-с, да-с... о, черт возьми!

И он бросался опять на диван, а через минуту, чуть не всхлипывая, задыхаясь, спешил рассказать мне, что mademoiselle Blanche оттого ведь за него не выходит, [...].

(Dostoievski, 2004:700/1)

Mas era inútil objectar; não comprehendia o que lhe dizia. **Começou também a falar da avó, mas com uma incoerência terrível; insistia apenas na ideia de chamar a polícia.**

— No nosso país, no nosso país... — começou de súbito, dando largas à indignação —, no nosso país, numa palavra, numa nação bem organizada, onde existiam autoridades, as velhas como estas seriam imediatamente postas sob tutela. Sim, cavalheiro — prosseguiu, caindo repentinamente num tom de reprovação, levantando-se do divã e começando a dar voltas à sala; — o senhor não sabia, cavalheiro — acrescentou, dirigindo-se a um cavalheiro imaginário, colocado num dos cantos do aposento; — mas fique a saber... sim... no nosso país, a uma velha assim dobra-se pela cintura, pela cintura, pela cintura, sim... Que o diabo me carregue!

**E deixou-se cair novamente no divã. Mas, ao cabo de um momento, quase a soluçar, sem forças,** começou a contar-me que Mademoiselle Blanche não se casava com ele [...].

(Luís, 1970:140)

Mais uma vez o texto de Halpérine-Kaminsky apenas refere:

En pleurant presque, il me conta que mademoiselle Blanche refusait de l'épouser [...].

(Halpérine-Kaminsky, sem data: 183)

Dando origem à seguinte tradução de de Frias:

Mas era tudo inútil. Ele nem sequer me escutava.

Quasi a chorar, contou-me que M.elle Branca recusava desposá-lo [...].

(de Frias, 1939:122)

Para além de não dar conta do discurso patético do General, seguindo a estratégia traçada ao início, Halpérine-Kaminsky traduz o verbo russo *понимать* (*ponimat*: compreender, entender) pelo verbo francês *entendre*, cujo significado é “perceber pelo ouvido”<sup>55</sup>, ou seja, “ouvir”, dando origem à tradução de de Frias de que o General já “nem sequer escutava” (de Frias, 1939:122). Não havendo justificação para a alteração do campo semântico, uma vez que o verbo francês *comprendre* é o equivalente semântico de *понимать* (*ponimat*), esta alteração reforça a intencionalidade do tradutor francês de reescrever a personagem do General. Remodelando e omitindo anula a caracterização negativa, tornando a personagem totalmente díspar daquela desenhada por Dostoievski.

A confirmação das tendências fanfarronas desta personagem, descritas no início deste ponto, aparece no seguinte comentário da avó:

Я всегда считала, что от него этостанется, и всегда считала его самым пустейшим и легкомысленным человеком. Наташил на себя форсус, что генерал (**из полковников, по отставке получил**), да и важничает.  
(Dostoievski, 2004:690)

[S]empre o considerei o homem mais vazio e o mais frívolo do mundo. Meteu-se-lhe em cabeça que é general (**apesar de ser apenas coronel ao reformar-se**) e dá-se ares de importante.  
(Luís, 1970:125)

Omitindo, que o cargo que desempenhou durante a sua carreira militar era inferior ao que agora se fazia chamar, a tradução de Halpérine-Kaminsky e posteriormente a de de Frias serve dois objetivos: (1) não põe em causa as capacidades profissionais e intelectuais do General, (2) remete a crítica da avó apenas para questões de personalidade.

Isso foi sempre o mais fútil, o mais ôco dos homens. Vangloria-se da sua posição; e eu sei, sim, da história dos telegramas [...].  
(de Frias, 1939:112)

Até este ponto, segundo o texto editado em 1939, o General não se apoderou de um título indevido, características negativas são amenizadas, não tem problemas

<sup>55</sup> *Entendre*: percevoir par l'ouïe: *Je n'entends pas les sons très graves*, in Dictionnaires de français LAROUSSE. Acedido em maio, 28, 2014. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/entendre/29878>.

maiores de eloquência verbal, e, como se verá a seguir, tão pouco se desespera com contrariedades afetivas. De forma a consolidar esta imagem criada pela sua tradução, Halpérine-Kaminsky reformula, e César de Frias assim traduz, algumas passagens menos abonatórias como, por exemplo, o desespero do General face ao abandono de Mlle. Blanche.

Nada havia a fazer com êle. Dei a saber à ama em que estado o seu patrão se encontrava; adverti do mesmo o criado, a fim de que o vigiassem; e saí.

(de Frias, 1939:123)

Segundo esta passagem, o General encontra-se transtornado e Alexei dá a conhecer esse estado aos criados do General e do hotel. No entanto, este “transtorno” do General acarreta a possibilidade de um eventual suicídio, daí que a necessidade de avisar os funcionários não seja fruto de mera cortesia, mas sim de um imperativo.

Нечего было делать с таким человеком; **оставить его одного тоже было опасно; пожалуй, могло с ним что-нибудь приключиться.** Я, впрочем, от него кое-как избавился, но дал знать нянюшке, чтоб та наведывалась почаще, да, кроме того, поговорил с коридорным лакеем, **очень толковым малым;** тот обещался мне тоже с своей стороны присматривать.

(Dostoievski, 2004:701)

Não havia nada a fazer com semelhante homem; **mas deixá-lo sózinho, também era perigoso, podia acontecer-lhe qualquer coisa.** Livrei-me dele como pude, mas disse à criada que o vigiasse de vez em quando, e falei com o criado do andar, **homem muito expedito** que me prometeu também vigiá-lo.

(Luís, 1970:140/1)

Era impossível fazer alguma coisa com um homem neste estado; **deixá-lo assim também era perigoso, podia acontecer-lhe alguma.** Conseguí livrar-me dele, mas pedi à ama que fossevê-lo mais vezes e falei também com o criado de andar, **rapaz bastante esperto;** prometeu-me estar de olho nêle.

(Guerra, 2012:121)

Apesar da utilização do adjetivo “sozinho”, por parte de A. Luís, conferir mais ênfase do que o advérbio “assim” utilizado pelos Guerra, ambos referem que “podia acontecer-lhe alguma coisa”. Esta passagem deixa subentendido um possível suicídio do General, revelando um estado de ânimo mais débil do que o de um simples transtorno.

O suposto “transtorno” do General nesta passagem agudiza-se e torna-se enfermiço quando este deixa Roletemburgo para ir para Paris atrás de Blanche e Alexei. Já em casa de Blanche, o General é acometido por alguns desvarios momentâneos, nos quais:

[e]scapavam-lhe frases em que aflorava o nome da esposa.

(de Frias, 1939:153)

Já o original contém mais detalhes:

В эти минуты он сам пускался раза два со мною заговаривать, но никогда толком не мог объясниться, вспоминал про службу, про покойницу жену, про хозяйство, про имение. Нападет на какое-нибудь слово и обрадуется ему, и повторяет его сто раз на дню, хотя оно вовсе не выражает ни его чувств, ни его мыслей.

(Dostoievski, 2004:725)

Em dois desses momentos tomou-me por seu confidente, mas não conseguiu explicar-se cordadamente: recordou a sua carreira militar, a falecida esposa, as suas propriedades, a sua fortuna. Se acertava numa palavra que lhe agradasse, ficava a repeti-la cem vezes ao dia, embora não exprimisse os seus sentimentos ou pensamentos.

(Luís, 1970.175/6)

Em momentos desses, ele próprio, por duas vezes, meteu conversa comigo, sem nunca se explicar claramente, recordando o serviço militar, a sua falecida mulher, a propriedade, a casa. Caía-lhe no gato uma palavra — agarrava-se a ela, todo contente, repetia-se cem vezes por dia, embora de modo nenhum essa palavra exprimisse os seus sentimentos ou pensamentos.

(Guerra, 2012:151)

Segundo estas traduções, o General toma por confidente o seu ex-funcionário e atual amante de Blanche; divaga sobre o seu passado; apesar de ser incapaz de discorrer sobre qualquer assunto, gosta de dar-se ares de pompa, através da utilização de vocabulário que nem sequer se adequa ao que pretende descrever. A tradução de César de Frias dá conta do segundo aspeto através de “escapavam-lhe frases”, omitindo a falta de coerência na escolha do léxico e o recurso a Alexei como confidente.

Há, no entanto, um momento excepcional em que é César de Frias quem reescreve o texto francês. No capítulo XII, Halpérine-Kaminsky dá conta desta passagem:

[...] mademoiselle Blanche, à l'écart avec sa mère, faisait la cour au petit prince.

**Il était clair que le général était en disgrâce; Blanche ne le regardait même pas. Il pâlissait, rougissait, tremblait, ne suivait même plus le jeu de la babouschka. Enfin, Blanche et le petit prince sortirent. Le général les suivit.**  
(Halpérine-Kaminsky, sem data: 162)

Por que terá o tradutor francês mantido este episódio? Por julgar que esta passagem não afetava significativamente a imagem do *seu* General? Não havendo mais referências negativas no texto acerca da fragilidade do General, César de Frias omite o desprezo de Blanche, e o embaraço do General, e refere apenas:

(...) reparei em que M.*elle* Branca, afastada um pouco ela e a māi, fazia a cōrte ao príncipezinho.  
O general foi-lhes no encalço.  
(de Frias, 1939: 110)

Com a tradução de César de Frias, por um lado, perde-se todo um pintar caricato da insignificância do General enquanto pessoa; por outro, sem a passagem anterior, onde é descrita a redundância do General perante o galanteio de Mademoiselle Blanche para com o príncipe, a expressão “foi-lhes no encalço” parece demonstrar uma determinação que o General não tem, como se pode conferir pela tradução desta passagem de Nina e Filipe Guerra.

[...] я заметил, что mademoiselle Blanche стояла с маменькой в стороне и любезничала с князьком. **Генерал был в явной немилости, почти в загоне. Blanche даже и смотреть на него не хотела, хоть он и юлил подле нее всеми силами. Бедный генерал! Он бледнел, краснел, трепетал и даже уж не следил за игрою бабушки. Blanche и князек наконец вышли;** генерал побежал за ними.  
(Dostoievski, 2004: 688)

[R]eparei que Mlle Blanche estava a um lado com a maezinha e galanteava com o príncipezinho. O general perdera, visivelmente, as suas boas graças, achava-se quase posto de lado. Mlle Blanche nem sequer queria olhá-lo, embora ele a bajulasse como podia. Coitado do general! Empalidecia, corava, tremia e já não seguia o jogo da avó. Por fim, Mlle Blanche e o príncipezinho saíram, o general correu atrás deles.  
(Guerra, 2012:105)

Ambos os tradutores, Halpérine-Kaminsky e César de Frias conferem ao General a imagem mais adequada ao seu tempo e ao seu leitor: uma figura forte e segura. Dados

estes exemplos, é inevitável que se reconheça que a figura do General foi reescrita de forma consciente e intencional pelos tradutores, sendo que na maioria dos casos a responsabilidade recai sobre o tradutor francês. Não obstante, os exemplos dados do texto português sugerem que a linha traçada Halpérine-Kaminsky se adequava ao enquadramento pretendido pelo tradutor. Desconhece-se se esta intencionalidade se prende com fatores culturais, na medida em que a figura descrita por Dostoievski se desenquadra das expectativas do público francês para com a imagem social de um General; ou com fatores de ordem pessoal. Sejam eles quais tenham sido, através da tradução da versão francesa obtém-se uma representação díspar daquela criada por Dostoievski e referida pelas outras duas traduções aqui em análise.

#### 1.1.1.1.3 PREOCUPAÇÕES MORAIS

Sob esta categoria agruparam-se aquelas passagens que parecem estar estritamente vinculadas com censura moral. Em alguns casos o “retocar” moralista fez-se através de omissões, noutras através da introdução de informação.

Embora existam outras omissões relacionadas com preceitos morais, selecionaram-se dois exemplos que envolvem Mlle. Blanche por serem os mais expressivos. O primeiro exemplo, encontra-se num relato de Mr. Astley. O jovem inglês revela a Alexei que Mlle. Blanche já estivera em Roletemburgo; nessa época, Mlle. Blanche fazia-se chamar Mlle. Zelma, e andava na companhia de um príncipe que a abandonou, deixando-a com uma enorme dívida no hotel. Como era seu costume encontrou consolo junto a um conde polaco, e foi com ele ao casino; abrindo caminho para chegar até à mesa de jogo.

Вы их, конечно, заметили?

— О, да.

— Не стоит и замечать. К досаде порядочной публики, они здесь не переводятся, по крайней мере те из них, которые меняют каждый день у стола тысячефранковые билеты.

Впрочем, как только они перестают менять билеты, их тотчас просят удалиться.

Mademoiselle Зельма еще продолжала менять билеты, но игра ее шла еще несчастливее. Заметьте себе, что эти дамы весьма часто играют счастливо; у них удивительное владение собою.

(Dostoievski, 2004: 655)

— O senhor, decerto, já reparou nelas?

— Oh, sim.

— Não vale a pena preocupar-nos com elas. Para desgosto do público decente, não há falta delas, pelo menos das que todos os dias trocam à mesa de jogo notas de banco de mil francos. Aliás, logo que deixam de trocar notas, pedem-lhes que saiam imediatamente. Mlle Zelma ainda continuava a trocar notas, mas tinha cada vez mais azar ao jogo. Repare que essas damas têm muitas vezes sorte ao jogo; e são muito senhoras do seu nariz.

(Guerra, 2012:64)

— É a habilidade particular destas damas; você já notou, certamente.

— Oh! Sim.

— Ela jogou e perdeu muito mais do que na véspera. Todavia, estas damas são, em geral, afortunadas ao jôgo, como o senhor sabe. Ela teve um sangue-frio extraordinário.

(de Frias, 1939: 73)

O segundo exemplo envolvendo Mlle. Blanche diz respeito ao facto de a mãe de Blanche não ser realmente a sua mãe biológica.

У генерала в кабинете я нашел, кроме самого генерала, Де-Грие и mademoiselle Blanche, одну, без матери. Мать была решительно подставная особа, употреблявшаяся **только для парада; но когда доходило до настоящего дела, то mademoiselle Blanche орудовала одна. Да и вряд ли та что-нибудь знала про дела своей названной дочки.**

(Dostoievski, 2004:681)

No escritório do general encontrei, além dele, De Grillet, Mademoiselle Blanche, sózinha, sem a mãe. Esta era, decididamente, uma simples figura decorativa **para encobrir as aparências; mas, quando se trata de um «assunto» importante, Mademoiselle Blanche actuava por conta própria. E era até muito provável que a mãe fictícia nada soubesse dos assuntos da suposta filha.**

(Luís, 1970:112)

Nos aposentos do general encontrei, além dele, o Grillet e Melle Branca, essa sem a mäizinha. Decididamente, aquela mäi não passava de personagem decorativa. Discutiam os três acaloradamente.

(de Frias, 1939:102/3)

Outra estratégia empregue por Halpérine-Kaminsky para tornar o texto mais congruente com a sua época é a introdução de informação. Assim, no IV capítulo, quando Alexei refere que os alemães preferem deixar as filhas solteiras, de modo a pouparem o dinheiro do dote, de modo a engrossarem o capital familiar, o tradutor

francês, para além de dizer que as filhas ficam sem dote, acrescenta que elas “vivem sempre virgens”.

[I]l ne donne pas de dot à sa fille, à sa pauvre fille qui **vieillit vierge**.

(Halpérine-Kaminsky, sem data:46)

Além da inserção do termo “virgem” no texto francês, o tradutor português insere o advérbio de tempo “sempre”.

[N]ão dá dote à filha, à sua pobre filha que, **sempre virgem**, vai envelhecendo.

(de Frias, 1939:42)

Já o texto original apenas refere:

[Д]ля этого дочери приданого не дают, и она остается в девках.

(Dostoievski, 2004:629)

Para isso, não dá qualquer dote à filha e esta fica para tia.

(Luís, 1970:36/7)

[N]ão dá dote à filha, que fica para tia.

(Guerra, 2012:32)

Deste modo reforça o preceito moral vigente, o qual determinava que uma rapariga/mulher solteira deveria ser e permanecer virgem.

No II capítulo, Alexei discerne quanto aos modos como se pode encarar o jogo: como mero divertimento, forma de encarar mais comum junto da aristocracia; ou como meio para alcançar riqueza, visão característica da plebe. Diz Alexei que é costume, dentro da aristocracia, que as mães ensinem as filhas a jogar. O termo *дочек* (dochek: filhas) empregue por Dostoievski, deu origem ao termo *filles*, equivalente semântico francês. Acontece que em português existem dois termos para a tradução de *filles*, termos esses que expressam diferentes sentidos. Se for traduzido por *filhas* denota uma relação de parentesco, ao passo que o termo *raparigas* denota apenas uma mulher jovem. Ao optar pelo termo *raparigas* César de Frias pode estar a ser complacente com os ideais da sociedade portuguesa, os quais seriam, certamente, avessos a que as próprias mães envolvessem, ou iniciassem, as suas filhas no jogo.

Я видел, как многие маменьки выдвигали вперед невинных и изящных, пятнадцати - и шестнадцатилетних мисс, своих **дочек**, и, давши им несколько золотых монет, учили их, как играть.  
(Dostoievski, 2004:619)

Observei que certas mamãs davam moedas de oiro a graciosas **rapariguinhas** de quinze ou dezasseis anos e lhes ensinavam a jogar.  
(de Frias, 1939:30)

Vi como muitas mamãs empurravam as **filhas**, ingénugas e elegantes jovens de quinze ou dezasseis anos, e lhes passavam para as mãos umas quantas moedas de ouro, incitando-as a jogar.  
(Luís, 1970:22)

Vi muitas mãezinhas empurrarem para a frente as **filhas**, inocentes e esbeltazinhas *misses* de quinze ou dezasseis anos, darem-lhes umas quantas moedas de ouro e ensinarem-nas a jogar.  
(Guerra, 2012:19)

#### 1.1.1.1.4 OUTROS

Para além das alterações unidas por um vetor temático, existem outras que não revelam um fio condutor. Citar-se-ão apenas três trechos a título de exemplo. A primeira trata-se da redução de informação, que tem lugar quando Alexei comenta com o General que deseja pedir desculpas à baronesa pela picardia, alegando motivos de saúde mental:

Я полагаю, не примет, тем более что, сколько известно мне, этим обстоятельством начали в последнее время злоупотреблять в юридическом мире: адвокаты при уголовных процессах стали весьма часто оправдывать своих клиентов, преступников, тем, что они в момент преступления ничего не помнили и что это будто бы такая болезнь. "Прибил, дескать, и ничего не помнит", И представьте себе, генерал, медицина им поддакивает – действительно подтверждает, что бывает такая болезнь, такое временное помешательство, когда человек почти ничего не помнит, или полупомнит, или четверть помнит.  
(Dostoievski, 2004:642)

Suponho que não, tanto mais que, pelo que sei, começou-se ultimamente a abusar de tal circunstância no mundo das leis; os advogados, nos processos criminais, **procuram frequentemente a absolvição dos seus clientes, os assassinos, alegando que no momento do crime não tinham consciência**

**disso, e que este facto é revelador de uma doença. 'Matou – acabam por dizer – mas não tinha consciência do que fazia.' E imagine o senhor, general: a medicina vem ajudá-los. Confirma positivamente que existe essa enfermidade, uma loucura temporal em que o sujeito não se dá conta de quase nada, ou tem apenas consciência de metade ou de um quarto da ação.**

(Luís, 1970:55)

Com a última frase César de Frias resume o que se encontra a negrito na citação anterior.

Aqui para nós, nem penso sequer que ela aceite, tanto mais que, nos últimos tempos, tem-se abusado muito, sob o ponto de vista criminal, da doença como circunstância atenuante. **O advogado e o médico entendem-se entre si, a fim de descobrirem um louco debaixo da máscara dum assassino.**

(de Frias, 1939:58)

A segunda passagem é retirada de uma conversa entre a avó e Polina, aquando da chegada da primeira a Roletemburgo. A avó questiona Polina acerca dos locais turísticos da cidade, ao que Polina responde que para além de umas ruínas existe o Schlangenberg. Não sabendo do que se trata a avó pergunta:

— Что это Шлангенберг? Роща, что ли?  
— Нет, не роща, это гора; там пущант...  
— Какой такой пущант?  
— Самая высшая точка на горе, огороженное место. Оттуда вид бесподобный.  
— Это на гору-то кресла тащить? Встащат аль нет?  
— О, носильщиков сыскать можно, — отвечал я.

(Dostoievski, 2004:663/4)

— Que é isso de Schlangenberg? Um bosque?  
— Não, não é um bosque. É uma montanha. Há um miradouro...  
— O que é isso?  
— O ponto mais alto da montanha, um lugar resguardado. A vista é magnífica.  
— E a minha cadeira poderá ir ao cimo? Serão capazes de levar-me?  
— Talvez se encontre carregadores — expliquei.

(Luís, 1970:87)

A referência a um miradouro enquanto lugar turístico não entra em choque com nenhum aspeto da vida social, política ou cultural que justifique a sua omissão.

O terceiro, e último exemplo, trata-se de um comentário de Alexei na manhã seguinte a ter enriquecido. Alexei acorda e vê Polina com o olhar fixado na mesa e no dinheiro, tenta aproximar-se dela mas ela afasta-o, ao que se segue a seguinte frase:

Начинавшийся день был пасмурный; пред рассветом шел дождь.

(Dostoievski, 2004:723)

O dia anunciaava-se sombrio; chovera antes do amanhecer.

(Luís, 1970:158)

Nenhum destes trechos contém informação essencial à trama, ou à interpretação da obra. Talvez por se tratar de aspectos menos relevantes, o tradutor tenha decidido omiti-las para, por exemplo, embaratecer a edição, prática comum, pelo menos em Portugal, de acordo com Joaquim Namorado<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> “Algumas Notas sobre a Presença de Dostoievski na Literatura Portuguesa Moderna”, in *O Instituto: revista científica e literária*, separata dos vol. CXL – CXLI, Coimbra 1981, p.127.

#### 1.1.1.1.5 PRESSUPOSTOS CULTURAIS

Em *A Textbook of Translation*, Peter Newmark distingue palavras que reportam a universais de palavras que referem vivências culturais (Newmark, 1988:94). São consideradas palavras de teor universal, aquelas que referem realidades transversais a indivíduos e culturas, como *mãe*, *vida*, *correr*; ao passo que as palavras que referem uma realidade particular a uma determinada cultura são designadas por palavras culturais, como é o caso do verbo *desenrascar* no português. Este tipo de palavras só suscita problemas de tradução quando existe uma distância ou um fosso cultural entre a língua de partida (LP) e a língua de chegada (LC). São várias as sugestões para ultrapassar este tipo de problema, no entanto, qualquer uma delas depende sempre de três fatores: (1) do tipo de texto; (2) das necessidades do leitor ou dos requisitos feitos pelo cliente; (3) da importância dessa palavra ou conceito no texto (Newmark, 1988:119).

Ao longo dos textos em análise são várias as menções a eventos, pessoas, lugares, unidades monetárias e objetos presentes na época aquando da publicação do texto original. Separado pela cultura e, neste caso, também pelo tempo, o leitor da cultura de chegada é incapaz de ativar o conteúdo cultural, através apenas do termo empregue pelo autor (Nord, 1997:87). Perante esta situação, o tradutor encontra-se perante duas soluções tradutivas: ou aproxima o autor ao leitor, ou faz o inverso e aproxima o leitor ao autor (Schleiermacher<sup>57</sup>). Quer isto dizer que o tradutor ou procede a uma tradução literal do texto original, o que resultará numa leitura estranha, ou naturaliza o texto e substitui a “estranheza” cultural por algo que se lhe assemelhe na cultura do leitor.

Os três tradutores optaram por não naturalizar o texto, ou seja, mantiveram na tradução as menções culturais tal como ocorrem no texto original. Contudo, César de Frias é o único que fornece ao leitor, através de notas de rodapé, alguma informação adicional, de forma a facilitar e enriquecer a leitura, aproximando assim o leitor português do autor e da sua cultura.

Logo na primeira página, César de Frias explica ao leitor que o título *General* era atribuído tanto a militares como a altos funcionários da administração civil. Este é o único tradutor a fazê-lo. Fá-lo porque o texto francês, como se viu anteriormente, omitiu a passagem em que o General pensa na sua carreira militar. Assim, Halpérine-Kaminsky

---

<sup>57</sup> Cf. Munday, 2006:27.

induz o tradutor português em erro, fazendo-o partir de um pressuposto errado. Dado isto, a nota do tradutor português, embora correta quanto à informação que contém e congruente com o texto que traduziu, é irrelevante e desajustada caso a obra original tivesse sido traduzida integralmente por Halpérine-Kaminsky ou caso o texto de partida de de Frias tivesse sido o texto fonte.

Ao longo do texto vão surgindo nomes de moedas alheias à cultura portuguesa, como por exemplo táleres<sup>58</sup> ou copeques<sup>59</sup>, os quais são explicitados por César de Frias em notas de rodapé. O mesmo acontece com medidas de distância, como é o caso das verstas<sup>60</sup>. Muito embora a não explicitação da terminologia numismática, bem como de medidas itinerárias não afete a leitura e interpretação do texto, a informação adicional, por um lado, instrui e, por outro, possibilita ao leitor uma interpretação mais exata e rigorosa.

Ainda no primeiro capítulo, Alexei relata que conheceu o jovem inglês Mr. Astley no comboio e que este em conversa lhe disse que tinha visitado o Cabo Norte e que “desejava assistir à feira de Nijni-Novgorod” (de Frias, 1939:20). Para o desenrolar da trama saber o que se vendia nessa feira é irrelevante, porém, o valor cultural desta feira é importante, pois tratava-se de uma grande feira de peles, coiros e chás na Rússia, onde afluíam, segundo a nota de César de Frias, mais de 300 000 pessoas, e por isso provavelmente conhecida pelo público russo.

O próximo exemplo prende-se com uma data histórica. Numa conversa ao jantar Alexei relata o seguinte:

[Ч]то года два тому назад видел человека, в которого французский егерь в **двенадцатом году** выстрелил – единственно только для того, чтобы разрядить ружье. Этот человек был тогда еще десятилетним ребенком, и семейство его не успело выехать из Москвы.

(Dostoievski, 2004:613)

[H]avia uns dois anos eu conhecera um homem contra quem um caçador francês disparara, no **ano doze**, unicamente para descarregar a espingarda. Esse homem, na altura, tinha dez anos, e a família dele não tivera tempo de ser evacuada de Moscovo.

(Guerra, 2012:12)

<sup>58</sup> Tálere - antiga moeda de prata alemã; esta palavra advém do substantivo alemão para designar *vale* (*Tal*), pois a prata usada era retirada de um vale agora na República Checa. A título de curiosidade *Tal* passou para o inglês como Thaler e crê-se que o nome da moeda americana Dólar advém da tradução para o inglês desta moeda alemã.

<sup>59</sup> Unidade monetária russa que vale 1/100 do rublo.

<sup>60</sup> Medida itinerária russa que equivale a 1067 metros.

A este comentário seguiu-se a indignação de De-Grie, pois para ele era impossível que um francês disparasse contra uma criança, ao qual Alexei responde que lhe recomenda que:

[Я] рекомендовал ему прочесть хоть, например, отрывки из "Записок" генерала Перовского, бывшего в **двенадцатом году** в плену у французов.  
(Dostoievski, 2004:613)

[L]esse, por exemplo, algumas passagens dos *Apontamentos* do general Peróvski, que, no **ano doze**, era prisioneiro de guerra dos franceses.  
(Guerra, 2012:12)

O “ano doze” a que se refere Dostoievski no original é 1812. A estratégia de fidelidade defendida por Nina e Filipe Guerra levam-nos a traduzir este trecho literalmente. Contudo, neste trecho essa estratégia acarreta uma descontextualização temporal, uma vez que, não havendo menções anteriores a 1812, ou 1800, num primeiro momento o leitor reconduz a sua memória a 2012, depois a 1912 e só num terceiro momento a 1812, ou seja, o lapso temporal e a distância cultural fazem com que a informação original (“ano doze”) não seja ativada pelo referente (Munday,2006: 98). Claro que se pode argumentar que, um leitor instruído, sabendo que Dostoievski viveu no século XIX, e que estes eventos se referem às Guerras Napoleónicas, o “ano doze” apenas se pode referir a 1812. Porém, o público-alvo da obra é a população em geral, por isso, é necessário adequar o texto aos supostos conhecimentos dos seus leitores, de forma a tornar a sua leitura o mais fluída possível. César de Frias e Armando Luís, que traduziram via francês e castelhano, respetivamente, encontraram nos seus textos de partida este trecho como “1812” e assim a mantiveram na sua tradução.

Encontram-se notas de rodapé para explicitar quem era Mlle. Blanchard<sup>61</sup>, a quem Alexei se refere quando descreve as suas emoções depois de ter apostado impulsivamente todo o dinheiro que tinha no bolso, referindo que se sentia como Mlle. Blanchard “ quando caiu do seu aeróstato” (de Frias,1939: 129). No capítulo XVII, Mlle Blanche comenta a Alexei que ele nunca será rico, que será sempre “[u]n vrai russe, un calmouk” (de Frias, 1939:152). Na tradução de 1939, este trecho encontra-se

<sup>61</sup> Sophie Armant Blanchard era esposa do inventor do paraquedas, François Blanchard, e morreu vítima da queda de um balão quando lançava fogo-de-artifício.

traduzido, tal como os demais trechos em francês, havendo uma nota que dá conta que um *Kalmuto* é oriundo da Mongólia, qual a sua crença religiosa, e que se encontra integrado na população russa. As traduções de Armando Luís e de Nina e Filipe Guerra limitam-se a traduzir do francês para o português.

Estas pequenas notas de rodapé, embora não sejam determinantes para a interpretação da trama, denotam a tentativa de aproximação do leitor da tradução publicada em 1939 à realidade referenciada pelo autor. Quando se folheia o texto em francês, que serviu de texto de partida para César de Frias, não se encontram quaisquer notas de rodapé, o que demonstra uma preocupação pessoal do tradutor português face ao seu leitor. Sendo que o hábito de leitura na década de trinta era apenas de alguns, poder-se-á especular que o tradutor visava satisfazer os requisitos de um leitor mais exigente, ou então, almejando a leitura por um público mais amplo e conhecendo as suas lacunas quanto ao conhecimento da cultura russa, tentou minimizar as distâncias. Tenham sido estas, ou outras, as razões para a contextualização do leitor face à realidade russa do século XIX, ou apenas mera preocupação profissional, a verdade é que aquele que leia a tradução de César de Frias encontra-se culturalmente mais informado, e portanto, mais próximo do contexto cultural que subjaz à obra original.

Reconhece-se, portanto, uma estratégia coerente de aproximação do autor ao leitor, segundo Schleiermacher, onde César de Frias demonstra uma maior preocupação para com o seu público, ou então, apenas reconhece a sua ignorância face aos dados culturais que lhe são apresentados ao longo do texto. A estratégia seguida pelos outros tradutores, A. Luís e o casal Guerra, não fazendo qualquer referência, deixam ao leitor o papel de pesquisa, caso este creia conveniente, sendo mais provável que o público em geral saia destas leituras tal e como nelas entrou.

#### 1.1.1.1.6 ESTRANGEIRISMOS

*O Jogador* contém pontualmente referências e expressões em duas outras línguas: em francês e alemão. Estas línguas surgem quer em termos isolados, quer em frases e expressões. No século XIX, a aristocracia russa recorria ao francês para comunicar entre si; assim o francês marca e confere *status*. Além disso, o francês servia de língua franca nos casinos europeus, daí que algumas menções a práticas de jogo apareçam em francês. O alemão é usado para proporcionar mais realismo ao texto, uma vez que o local da narrativa é uma estância de férias alemã.

Os estrangeirismos em francês na tradução de César de Frias, publicada em 1939, foram traduzidos na íntegra. Ao ter como única referência a tradução francesa de Halpérine-Kaminsky, os estrangeirismos em francês presentes no texto russo confundem-se e esvaem-se, tornando-se irreconhecíveis no texto de chegada. Assim sendo, o tradutor português não tem como aperceber-se da sua utilização e procede à sua tradução. A única exceção ocorre já no final da obra<sup>62</sup>, onde aparece na tradução portuguesa uma fala em francês. Tal acontece, porque o texto francês contém uma nota explicativa de que o trecho em questão se encontrava em francês no original; não se comprehende o porquê de Halpérine-Kaminsky assinalar este estrangeirismo quando não o fez em todos os anteriores.

No que respeita aos estrangeirismos frásicos em alemão César de Frias optou por mantê-los em itálico e procedeu imediatamente à sua tradução entre parêntesis. Esta estratégia, aliás, havia seguido Halpérine-Kaminsky. Para demonstrar esta estratégia apresenta-se o seguinte exemplo:

— **Jawohl**, — протянул я, продолжая смотреть ему прямо в глаза.  
— **Sind Sie rasend?** — крикнул он, махнув своей палкой и, кажется, немножко начиная  
трусить.  
(Dostoievski, 2004:640)

— **Ja wohl!** (sim, sem dúvida!), disse eu arrastadamente, mantendo-me a fitá-lo  
mesmo na menina dos olhos.

— **Sind sie rasend?** (o senhor é doido?) gritou êle, já a brandir a sua bengala.  
(de Frias, 1939:56)

---

<sup>62</sup>Cf. De Frias, 1939:142.

Já os tradutores dos textos publicados em 1970 e 2012 optaram por manter o estrangeirismo no corpo do texto e remeter a tradução para uma nota de rodapé, onde também consta qual a língua original.

— *Ja wohl!* <sup>(3)</sup> — disse eu, alongando as palavras, sem deixar de fixar-lhe os olhos.

— *Sind sie rasend?* <sup>(4)</sup> — gritou, levantando o bastão como se começasse a sentir medo.

<sup>(3)</sup>Em alemão: «Sim, pois claro!»

<sup>(4)</sup> Em alemão: «Está louco?»

(Luís, 1970:52)

— *Ja wohl* <sup>(8)</sup> — disse eu esticando as sílabas e olhando-o a direito nos olhos.

— *Sind sie rasend?* <sup>(9)</sup> — gritou ele brandindo a bengala e, ao que parecia, começando a amedrontar-se.

<sup>(8)</sup> Sim (al.). (NT)

<sup>(9)</sup> Está doido? (al.) (NT)

(Guerra, 2012:46)

É curioso observar, que nenhum dos tradutores escreveu corretamente o pronome pessoal alemão equivalente ao pronome português você (**Sie**); **sie**, grafado com minúscula, designa ou a terceira pessoal do singular para indicar o feminino (ela) ou a terceira do pessoal designando ambos os sexos, eles ou elas, conforme o contexto. No entanto, o texto em russo utilizado para este trabalho cita o alemão corretamente.

Para além dos exemplos referidos acima, existem mais dois termos em alemão, são eles *Oberkellner* e *Fraulein*. Depois de Alexei ter enriquecido e ter passado a noite com Polina, Polina desaparece do hotel, o que gerou certo burburinho no hotel.

А между тем вышла целая история, которая уже ходила по отелю. В швейцарской и у **ober-кельнера** перешептывались, что **фрейлейн** утром, в шесть часов, выбежала из отеля [...].

(Dostoievski, 2004:714)

Entretanto, rebentou o escândalo, que se espalhava já por todo o hotel. Nas instalações do porteiro e do *maître d'hôtel* murmurava-se que a *fraulein* saíra a correr do hotel [...].

(Guerra, 2012:137/8)

Entretanto surgira um boato, que circulava já pelo hotel. Na recepção e no gabinete do *Oberkellner* murmurava-se que a *Fraulein* saíra [...].

(Luís, 1970:159)

Entretanto, não se falava em todo o hotel senão de Paulina. Bichanava-se no escritório da gerência que a *fraulein* saíra [...].  
(de Frias, 1939:139)

Em nota de rodapé *Oberkellner* foi traduzido por Armando Luís por “chefe de mesa”. De Frias encontra no seu texto de partida *maître d'hôtel* e traduz por gerente. Os Guerra optaram por substituir *Oberkellner* por *maître d'hôtel*, o estrangeirismo em alemão dá lugar a um estrangeirismo em francês. Esta tática permite manter o efeito e prescindir da nota de rodapé, dada a proximidade linguística entre o português e o francês. Quanto ao termo *Fraulein*, os três optaram por mantê-lo em alemão, sendo que dois tradutores substituíram a grafia alemã, que requer maiúsculas para os substantivos, ao passo que Armando Luís manteve a grafia alemã.

Quanto aos estrangeirismos oriundos do francês, a estratégia mantém-se, e os termos são traduzidos em notas de rodapé, mas prescindindo de alusão quanto à língua de partida. Apesar de haver várias menções a que o diálogo ocorria em francês a única ocasião em que o francês surge numa fala de Alexei é no primeiro capítulo quando relata um episódio que lhe sucedera em Roma, quando tentava renovar o visto junto de um clérigo que se demorava em atendê-lo.

Тогда я ответил ему, что я еретик и варвар, "que je suis hérétique et barbare", и что мне все эти архиепископы, кардиналы, монсеньоры и проч., и проч. - всё равно.  
(Dostoievski, 2004:613)

Então, repliquei-lhe que era um herético e um bárbaro, *que je suis hérétique et barbare*, e que não ligava nenhuma a todos esses arcebispos, cardeais e monsenhores.  
(Luís, 1970:12)

Excetuando o exemplo acima exposto, o francês é usado recorrentemente nas falas de De-Grie e de Mlle. Blanche, ambas personagens de origem francesa. A título de exemplo, citar-se-á apenas uma passagem; ela ocorre quando a avó regressa ao hotel e comenta que vai descansar um pouco, para depois voltar ao casino, e De-Grie comenta:

— Mais, madame, — приблизился Де-Грие, — les chances peuvent tourner, une seule mauvaise chance et vous perdrez tout... surtout avec votre jeu... c'était terrible!  
(Dostoievski, 2004:678)

— *Mais, madame* — disse De Grillet, aproximando-se —, *les chances peuvent tourner, une seule mauvaise chance et vous perdrez tout... surtout avec votre jeu... c'était terrible!* <sup>(3)</sup>

(<sup>3</sup>) «Mas, minha senhora, a sorte pode mudar e basta uma jogada de azar para poder perder tudo...  
Especialmente pela sua maneira de jogar... seria terrível!»

(Luís, 1970:108)

— *Mais, madame* — aproximou-se dela Des Grieux —, *les chances peuvent tourner, une seule mauvaise chance et vous perdrez tout... surtout avec votre jeu... c'était terrible!* <sup>33</sup>

<sup>33</sup> Mas, minha senhora [...] as oportunidades podem mudar, uma única má oportunidade e perderá tudo...  
sobretudo com o seu jogo... era terrível! (NT)  
(Guerra, 2012:92)

Como se pode constatar, o texto na tradução de de Frias encontra-se todo em português.

— Mas, minha senhora, disse o Grillet, a sorte pode mudar. Arrisca-se a perder tudo de um momento para o outro. Sobretudo com o jôgo que faz... É terrível!...  
(de Frias, 1939:100)

Quanto aos estrangeirismos enquanto termos isolados, quer Armando Luís, quer Nina e Filipe Guerra optaram por seguir a mesma estratégia que usaram com as frases. Mantêm o estrangeirismo no corpo do texto e traduzem-no em rodapé.

Mademoiselle Blanche стоит тоже в нашем отеле, вместе с матерью; где-то тут же и наш французик. Лакеи называют его "**monsieur le comte**", мать mademoiselle Blanche называется "**madame la comtesse**"; что ж, может быть, и в самом деле они **comte et comtesse**.

(Dostoievski, 2004: 610)

Mademoiselle Blanche, que está também no nosso hotel, na companhia da mãe; nas proximidades hospeda-se o nosso francês. Os criados tratam-no por *monsieur le comte* e a mãe de Mademoiselle Blanche faz-se chamar *madame la comtesse*. Bom, apesar de tudo, talvez sejam realmente *comte e comtesse*.  
(Luís, 1970:9)

A tradução de Nina e Filipe Guerra segue o mesmo modelo aplicado por Armando Luís. Ao passo que o texto de César de Frias surge da seguinte forma:

Ela também reside no nosso hotel, com a mäi. Em qualquer sítio, no mesmo edifício, aloja-se o Francesinho, a quem os criados tratam por «Senhor Conde». A mäi de M.elle Branca é «Senhora Condessa». E, no entanto, porque não hão-de eles ser, de verdade, Conde e Condessa?  
(de Frias, 1939:19)

Aqui o francês torna os títulos mais irónicos, porque lhes dá uma pompa que é criticada em seguida. Em de Frias, a estratégia de colocar os títulos entre aspas ajuda a esse “clima” mas não é tão forte.

Em francês surge também a terminologia do jogo, como *croupier, trente et quarente, passe, manque*. O termo *croupier* é mantido no original em todas as traduções, contudo, César de Frias acrescenta uma nota explicativa da função de um *croupier*, acrescentando que em Portugal, tal como na Europa, utiliza-se a designação francesa (de Frias, 1939:32). *Trente et quarante*, também designado por *rouge et noir*<sup>63</sup>, é uma espécie de roleta mas com cartas. A primeira menção a *trente et quarente* ocorre quando o narrador discorre sobre o jogo, dizendo que existem duas formas de jogar, a dos *gentleman* (de Frias)/ *cavalheiros* (Luís)/ *homem digno* (Guerra) e dos plebeus. Os primeiros jogam por lazer, os segundos pelo ganho.

Êle não deve ver no salão de **jôgo** mais do que um divertimento.  
(de Frias, 1939:30)

Одним словом, на все эти игорные столы, рулетки и **trente et quarante** он должен смотреть не иначе, как на забаву, устроенную единственно для его удовольствия.  
(Dostoievski, 2004: 619)

Em suma, deve considerar-se estas mesas, tanto a roleta como o **trente et quarante**, um entretenimento de que apenas se obtém prazer.  
(Luís, 1970: 21)

Numa palavra, encara todas essas mesas de jogo, roletas e **trente et quarante** apenas como passatempo organizado para lhe dar prazer.  
(Guerra, 2012:19)

César de Frias não faz referência a quais os jogos em questão, limitando-se a englobá-los no hiperônimo “jogo”. Mais uma vez, o tradutor português, é traído pelo

<sup>63</sup> Cf. Encyclopaedia Britannica. Acedido em maio, 24, 2014.  
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/604297/Trente-et-Quarante>.

seu texto de partida, onde a única referência que existe é “le salon de jeu” (Halpérine-Kaminsky:25). Este termo volta a surgir quando é descrita a anterior passagem de Mlle. Blanche por Roletemburgo, o narrador comenta que:

Mademoiselle Blanche играла в **trente et quarante** [...].  
(Dostoievski, 2004 :654)

M.elle Branca jogava ao trinta e quarenta [...].  
(de Frias, 1939:73)

Mademoiselle Blanche jogava ao *trente et quarante*.  
(Luís, 1970:74)

Mlle Blanche jogava ao *trente et quarante*, [...].  
(Guerra, 2012:63)

No entanto, pouco depois, o termo volta a ser omitido por de Frias, quando se refere que a avó não prestou muita atenção a este jogo.

O que lhe agradou, principalmente, foi a **roleta**.  
(de Frias, 1939:91)

**Trente et quarante** мало возбудило ее любопытство; ей больше понравилась ruletka и что катается шарик.  
(Dostoievski, 2004:671)

O *trente et quarante* não despertou praticamente a sua curiosidade; interessou-se mais pela roleta e pelo rodar da bolinha.  
(Luís, 1970:97)

O *trente et quarante* não lhe despertou grande curiosidade; gostou mais da roleta e da bolinha a rodar.  
(Guerra, 2012:84)

Conclui-se, portanto, que este estrangeirismo foi numas vezes traduzido por “trinta e quarenta” por César de Frias e noutras omitido. A tradução de A. Luís e a do casal Guerra mantiveram o termo em francês sem tradução.

Os restantes termos relacionados com o jogo são mencionados numa só frase, no capítulo X, aquando do clímax da narrativa, quando Alexei acompanha pela primeira vez a avó ao casino e lhe explica que jogos existem e como se joga.

Я по возможности растолковал бабушке, что значат эти многочисленные комбинации ставок, **rouge et noir, pair et impair, manque et passe** и, наконец, разные оттенки в системе чисел.

(Dostoievski, 2004:672)

Dei-lhe as explicações mais claras e possíveis sobre as numerosas combinações do *encarnado e do preto, par e ímpar, menos e maior*, e sobre as diversas sortes dos sistemas de algarismos.

(de Frias, 1939:93)

Procurei fazer-lhe compreender o que significavam essas numerosas combinações de apostas, *rouge et noir, paire et impair, manque et passe* e, finalmente, os diversos cambiantes no sistema de números.

(Luís, 1970:100)

Expliquei à avó, como podia, o que significavam as numerosas combinações de apostas, *rouge et noir, paire et impair, manque et passe* e, por fim, os pormenores do sistema dos números.

(Guerra,2012:86)

A estratégia mantém-se e Armando Luís, mais uma vez, introduz uma nota de rodapé com a tradução dos termos, mas, ao contrário de César de Frias que traduz *manque et passe* por *menos e maior*, Armando Luís traduz por *deixa e passa*.

#### 1.1.1.1.7 FORMAS DE TRATAMENTO

O russo, tal como o português, é rico em diminutivos, que são construídos, como em português, através de sufixação. Um dos muitos sufixo utilizado por Dostoievski é o sufixo *-ик* (- ik) utilizado à semelhança do sufixo português *-inho*. Logo na primeira página encontra-se o gentílico *французик* (frantsuzik), equiparável a *francesinho*. No entanto, em russo, os diminutivos não se aplicam a gentílicos, daí que a sufixação desta classe de palavras esteja sempre associada a uma conotação pejorativa. Ao fazerem a tradução direta, Nina e Filipe Guerra deram conta desta nuance e transpuseram-na para o português através do sufixo *-ito*, também ele depreciativo. César de Frias optou por usar o sufixo *-inho*, ao passo que Armando Luís não utilizou qualquer sufixo.

Mademoiselle Blanche в одной коляске с Марьей Филипповной и Полиной; **французик**,  
англичанин и наш генерал верхами.  
(Dostoievski, 2004:610)

*Mademoiselle Blanche*, juntamente com Mária Filíppovna e Polina num coche, o **francesito**, o inglês e o  
nosso general a cavalo.  
(Guerra, 2012:8)

[...] M.elle Branca, numa bela carruagem, acompanhada de Maria Felipovna e Paulina; o **Francesinho**, o  
Inglês e o nosso general a cavalo.  
(de Frias, 1939:19)

Mademoiselle Blanche ocupava um coche, com Maria Fillipovna e Polina; o **francês**, o inglês e o nosso  
general seguiam a cavalo.  
(Luís, 1970:9)

As opções seguidas por de Frias e Armando Luís estão vinculadas ao seu texto de partida. A versão francesa refere “le petit Français” (Halpérine- Kamisnky, sem data: 8), e a castelhana “el francés” (Entralgo, 1969:12), daí o sufixo *-inho* na tradução de de Frias e o facto de Armando Luís não ter usado qualquer sufixo, pois o seu texto de partida tampouco o usou ou aludia à necessidade de o fazer. Nas demais passagens onde ocorre o sufixo *-ик*, os três mantiveram a estratégia.

A partir do capítulo VII, quando a animosidade de Alexei Ivanovich para com De-Grie aumenta, aumenta também o tom pejorativo com que a ele se refere e o sufixo

—ик dá lugar ao sufixo —иик (-ischk), *французишка* (frantsuzischka). Quando utilizado com substantivos, ao contrário do sufixo anterior, —иик (-ischk) tanto pode ser utilizado de forma carinhosa como depreciativa. O português não tem um sufixo que faça uma graduação positiva mais carinhosa do que —inho, mas pejorativamente essa graduação é possível através de sufixação, passa-se de *francesito* para *francezeco*. Contudo esta não foi a solução seguida por nenhum dos tradutores. As soluções presentes são:

— Мы с тобой еще сочтемся, **французишка**, померимся! — бормотал я, сходя с лестницы.  
(Dostoievski, 2004:650)

— Ajustaremos um dia as nossas contas, **meu Francesinho das dúzias**,  
rosnei enquanto descia a escada.  
(de Frias, 1939:67)

«Voltaremos ainda a encontrar-nos, **francesote!**», grunhi enquanto descia as escadas.  
(Luís, 1970:67)

— Ainda hei de ajustar contas contigo, **francesito**, ainda havemos de medir forças! — murmurava eu  
enquanto descia as escadas.  
(Guerra, 2012:58)

Como indicam os exemplos, o casal Guerra optou por não fazer a distinção e manteve *francesito* em todas as restantes passagens. César de Frias consegue, neste exemplo, dar mais ênfase do que as demais soluções tradutivas, no entanto ao invés de utilizar um sufixo optou pelo auxílio da expressão idiomática “das dúzias”. Exetuando esta passagem, de Frias utilizou *francesinho* para significar os diferentes sufixos. Armando Luís fez um calque e transpôs *francesote*, no entanto não manteve este termo nas demais passagens, nas quais utilizou apenas o gentílico *francês*. Apesar de esta alternância demonstrar incoerência tática, ela não é atribuível a Armando Luís, mas sim a Entralgo, tradutor do texto castelhano.

A inexistência de diminutivos em antropónimos, frequente em russo, poder-se-á explicar pela inexistência de relações de proximidade, daí o uso exclusivo de nome e patronímico nos discursos diretos.

Para além do uso de diminutivos, Dostoievski utiliza dois termos, normalmente, utilizados pelos camponeses para se dirigirem com respeito e carinho aos patrões, são eles os termos *батюшка* (batiuchka) e *матушка* (matuschka). Neste contexto

traduzidos literalmente significam *paizinho* e *mãezinha*, respectivamente. Uma vez que a tradução literal não é possível porque o seu uso em português não se emprega no mesmo contexto social, estes termos são geralmente traduzidos por *senhor* ou *senhora*. Existe, porém, uma outra alternativa que funciona de igual modo mas apenas em relações empregado-patrão, que é justamente o termo *patrão* ou *patroa*. Contudo, nenhum dos termos *senhor/patrão* expressa a afinidade afetiva contida nos termos russos.

O termo *батюшка* (batiuchka) é empregue apenas pela avó quando se dirige quer ao General, quer a Alexei. Já *матушка* (matuschka) é empregue apenas por Marfa, a criada da avó.

Todos os tradutores mantiveram a estranheza cultural ao optar pela tradução literal, e *матушка* (matiuschka) é rendido como *mãezinha*; Armando Luís insere uma nota de rodapé onde coloca o termo russo, acrescentando “tratamento carinhoso” (Luís, 1970:106). O seguinte exemplo é retirado da conversa entre Marfa e avó, depois de esta ter ganho oito mil rublos.

— **Матушка**, да как это вы? Восемь тысяч рублей, — восклицала, извиваясь, Марфа.  
(Dostoievski, 2004:676)

— Minha **mãezinha**! como é que conseguiu isso? exclamava Marfa. Oito mil rublos!  
(Frias, 1939:98)

— **Mãezinha** [...] como conseguiu? Oito mil rublos! — exclamou Marfa, obsequiosa.  
(Luís, 1970:106)

— Como é que fez isso, **mãezinha**? Oito mil rublos! — exclamava Marfa torcendo-se toda.  
(Guerra, 2012:91)

Quanto ao do termo *батюшка* (batiuchka) empregue pela avó para se dirigir de forma amigável, mas formal, a Alexei ou ao General. Quando a avó chega ao hotel e se depara com Alexei, este reage com surpresa.

— Ну что ж ты, **батюшка**, стал предо мною, глаза выпучил! — продолжала кричать на меня бабушка[...].  
(Dostoievski, 2004:658)

— Então, **excelentíssimo senhor**, porque **estás** especado à minha frente com os olhos arregalados?!

— continuava a gritar-me a avó.

(Guerra, 2012:69)

— Que fazes aí, **filhinho**, parado com os olhos quererem saltar-te da cara! — prosseguiu a avó,  
gritando na minha direção.

(Luís, 1970:80)

— Olha lá, **ó paizinho**, porque te conservas assim na minha frente, de olhos arregalados? Bradou-me  
a *vèlhinha*.

(Frias, 1939:78)

Nesta situação, dado que a Alexei é empregado do General, e a idade da avó, a solução mais adequada é a de Luís, porque expressa essa familiaridade, ao passo que a solução do casal Guerra não expressa o tom amigável. A solução de Frias é inadequada porque pressupõe que a avó estivesse numa posição inferior à de Alexei.

O seguinte exemplo é retirado de uma fala da avó quando se encontra no casino pela primeira vez e pergunta a Alexei se não gostaria de jogar, ao que este responde que apenas tem vinte fredericos. E a avó comenta:

— Немного. Пятьдесят фридрихсдоров я тебе дам взаймы, если хочешь. Вот этот самый сверток и бери, а ты, **батюшка**, все-таки не жди, тебе не дам! — вдруг обратилась она к генералу.

(Dostoievski, 2004:677)

— Não é muito. Se quiseres, empresto-te cinquenta fredericos. Toma, é quanto está neste envelope, e tu, **caro senhor**, nem pense, não te dou nada! — dirigiu-se de repente ao general.

(Guerra, 2012:92)

— Não é muito. Se quiseres, empresto-te cinquenta fredericos. Aqui os tens neste embrulho. Toma-o. Mas tu, **meu caro**, não esperes nada, porque a ti não darei absolutamente nada! — virou-se, de súbito,  
para o general.

(Luís, 1970:107)

— Não chega a nada. Emprestar-te-ei cinquenta, se quiseres. Pega naquele rôlo além. Quanto à tua pessoa, **meu paizinho**, disse ela subitamente ao general, não contes com coisa alguma; é inútil, não  
apanharás nada.

(Frias, 1939:99)

Nesta situação, dirigindo-se ao General, o termo *filhinho* ou *paizinho* não são os mais adequados. O primeiro, porque a diferença de idade é menor; o segundo porque pertencem à mesma classe social, o mais adequado seria manter a neutralidade e usar *senhor*.

Antes de abordar os nomes das personagens, uma menção ao termo *бабушка* (babuschka). Este termo pode ser empregue para designar avó, no seu sentido literal, mas também para referir de forma carinhosa uma pessoa idosa. Armando Luís e o casal Guerra optaram por traduzir o termo por *avó*, já de Frias optou por *vèlhinha*, sempre grafada em itálico e com uma nota de tradução aquando da sua primeira utilização. Esta estratégia, embora não seja a mais próxima, funcionaria bem, não fossem as falas de Polina. É altamente improvável quer em português, quer em russo, que o familiar de uma pessoa idosa a trate por *vèlhinha*.

— Здравствуйте, **бабушка**, — сказала Полина, приближаясь к ней, [...].  
(Dostoievski, 2004:663)

— Bom-dia, *vèlhinha*, disse Paulina indo ao seu encontro.  
(Frias, 1939:84)

Antes de terminar, uma breve nota acerca das estratégias seguidas quanto aos antropónimos. De Frias foi o único a traduzir os antropónimos que têm correspondente em português. Para o português foram traduzidos os antropónimos de Blanche > Branca, Polina > Paulina, e de Alexei > Alexis; ao passo que Mr. Astley, Marfa, Potapich, Antonida Vacilevna, etc. foram mantidos no original. A escolha de Blanche para a dar nome a esta personagem não foi casual, já que o antropónimo contrasta com o seu comportamento, tornando o seu nome irónico. A tradução para o português torna essa ironia evidente para todo o tipo de leitor. Ao traduzir os antropónimos César de Frias dá continuidade à estratégia exposta no ponto anterior (Pressupostos Culturais) do presente capítulo, ou seja, aproxima o leitor ao autor.

Por último, apenas uma referência acerca da transliteração do antropónimo do arquinimigo de Alexei: *Де-Грюе* (De-Grie). O antropónimo é transposto para o francês e para o castelhano como *De Grillet*. O duplo *l* e o *t* final são mudos em francês, então a transliteração funciona. Já no castelhano o duplo *l* funciona como um *ye* e o *t* final em algumas zonas é mudo, e em outras não. Isto para dizer que, os tradutores que se

socorreram da versão francesa e castelhana mantiveram o antropônimo do seu texto de partida, o qual em português não corresponde à transliteração do antropônimo original.

## 2. SÍNTESE DOS RESULTADOS

A análise textual revelou, em primeiro lugar, que as duas primeiras traduções utilizaram uma língua pivot e apenas a última utilizou o original como texto fonte. As línguas pivot utilizadas foram o francês, por César de Frias e o castelhano por Armando Luís.

A tradução que advém do francês revela omissões e reformulações, bem como a manipulação do texto original, o que demonstra um alto nível de intervenção do tradutor. É de salientar, no entanto, que este nível de intervenção é da responsabilidade do tradutor francês. A intervenção do tradutor fez-se sentir, principalmente, a nível da representação da figura do General e na forma como omite passagens relacionadas com o jogo.

A tradução que partiu do castelhano aproxima-se do original, no entanto apresenta calques que se devem, não tanto à inexistência de uma solução possível a nível linguístico, mas à proximidade linguística entre o português e o castelhano que pontualmente induziram o tradutor em erro.

Já a tradução que partiu do original pauta-se pela proximidade ao texto fonte, e denota ao mesmo tempo marcas contemporâneas ao atualizar o léxico.

César de Frias é o único que segue uma aproximação do leitor ao autor pela forma como lida com os pressupostos culturais, a saber, é aquele que mais informação adicional adjunta ao texto.

Os estrangeirismos, regra geral, foram mantidos na língua original na qual surgem no texto russo, exceção feita para os estrangeirismos em francês, que dadas as circunstâncias do texto de partida de César de Frias foram traduzidas na íntegra.

A distinção entre os diferentes sufixos russos, que associados a gentílicos denotam animosidade, excetuando uma passagem pontual, não foi mantida em português.

A tradução de antropónimos foi feita exclusivamente por Frias, sempre que existiam antropónimos equivalentes em português.

A transliteração de *De-Grie*, nas traduções editadas em 1939 e 1970, não está de acordo com a fonética portuguesa, e é mais uma marca do uso de textos de partida que não o texto fonte.

# CONCLUSÃO

---

O processo tradutivo não é um ato isolado, ele assenta na leitura e interpretação e é por isso indissociável do seu contexto histórico, social, cultural e literário. As interpretações dizem respeito não só aos signos linguísticos, como também aos valores culturais, morais, etc., que se encontram no texto original. Assim sendo, é fundamental conhecer o polissistema no qual surgem as traduções.

Cada polissistema é composto por vários sistemas, um dos quais é o sistema literário. Quer os polissistemas, quer os sistemas que os integram funcionam de forma dinâmica, quer isto dizer, que estabelecem relações internas e externas com outros sistemas ou polissistemas.

O funcionamento do sistema literário é regulado por seis macro fatores (produtor, consumidor, instituição, mercado, repertório e produto), e são estes que determinam a produção e o consumo das obras literárias. As obras consumidas podem advir da produção nacional ou ser fruto de literatura traduzida. Contudo, no caso particular de *Herok* (*Igrok: O Jogador*), na origem da sua produção não esteve presente nenhum dos macro fatores supra referidos, já que o que motivou a sua escrita foi a necessidade de cumprir com condições contratuais.

O sistema literário português, pelo menos desde os finais do século XIX até à década de setenta do século XX, era influenciado pelo sistema literário francês. Estudar os motivos por detrás dessa influência está fora do escopo deste estudo, no entanto, dos três possíveis motivos apontados por Even-Zohar, parece ser a falta de modelos na literatura nacional, que leva os autores portugueses a procurar soluções noutros sistemas literários.

Foi graças à influência francesa, que os portugueses descobriram Fiódor Dostoievski por volta de 1888. O autor russo foi recebido com grande entusiasmo e o mercado livreiro português começou a incorporar várias das suas obras. As edições começaram por ser em francês, inglês e alemão, e paulatinamente foram dando lugar a versões em português. Entre os primeiros autores a sofrer a influência de Dostoievski, destaca-se Raul Brandão, que a finais do século publica *Impressões e Paisagens* (1890), obra apontada pelos críticos como a primeira obra portuguesa sob a influência do autor

russo. Contudo, a presença de Dostoievski enquanto modelo para a literatura portuguesa não ficaria por aqui.

Na década de trinta Dostoievski viria a ser recuperado pela geração *presencista*, nomeadamente por autores como José Régio e João Gaspar Simões. Régio encontra-se com Dostoievski na exploração de questões metafísicas e Gaspar Simões louva o autor russo por proporcionar um novo modelo de escrita literária. É neste período, entre a necessidade de versões portuguesas de textos de Dostoievski e o exaltar *presencista* do autor russo, que surge pela primeira vez em português, *O Jogador*, traduzido por César de Frias. Daqui se depreende que a tradução de César de Frias tenha surgido para satisfazer necessidades de mercado e da instituição (neste caso a geração *presencista*).

Havia pouco que o Estado Novo se instituísse, chamando a si o controlo de tudo o que se produzia e pensava em Portugal. O desconhecimento da língua russa obrigou César de Frias a socorrer-se de uma língua pivot para proceder à tradução. *O Jogador*, antes da tradução portuguesa, havia sido editado, em Portugal, em francês, inglês e alemão; César de Frias escolheu a versão francesa como texto de partida. Dados os condicionalismos políticos, ideológicos e morais impostos pelo Salazarismo, a escolha de de Frias do texto francês pode não se prender com questões meramente linguísticas, e estar relacionada com determinismos do regime, na medida em que o texto francês se coadunava com as expectativas e valores vigentes. Isto porque o grau de intervenção do tradutor francês chegou ao ponto de alterar a representação da obra, distinguindo-se assim a versão francesa da versão inglesa que apresenta integralmente o original. A intervenção de Halpérine-Kaminsky, responsável pela versão francesa, fez-se sentir essencialmente em três aspetos. Primeiro, na forma como alterou a representação da figura do General tornando-o menos débil. Segundo, no modo como tornou as menções ao jogo, que deixaram de ser a essência da obra, para ser assessorio, com menções ocasionais. Estas alterações foram conseguidas, sobretudo, através de omissões e reformulações. Em terceiro lugar, na não assinalação dos estrangeirismos presentes no original, conduzindo o tradutor português à tradução integral dos mesmos. Por tudo isto, a tradução portuguesa de 1939 afasta-se da representação do original. Independentemente de a escolha do texto de partida em francês estar ou não relacionada com o paradigma político vigente, fica demonstrado que a tradução indireta pode acarretar alguns problemas. Ao tratar-se de uma interpretação de outra interpretação pode originar a propagação de “erros” interpretativos ligados ou não a questões culturais. Acresce a estes factores, a falta de preocupação com a obra original enquanto

propriedade intelectual, que deve ser preservada. Daí que o embelezamento da obra original com fins comerciais, ou cortes para embaratecimento das edições não fosse entendido como algo pernicioso. Logo, estes tipos de manipulação eram, mais do que se crê, práticas comuns em determinadas épocas.

Trinta e um anos mais tarde, na década de setenta, a forma como se encarava a propriedade privada era diferente. Também diferente era o clima político em Portugal, havia uma maior abertura ao exterior e um afrouxamento da censura, a nível interno, os quais proporcionavam a criação de grupos de artistas. No entanto, o Estado mantém ainda algum controlo sobre a sociedade e a cultura. A segunda tradução analisada neste trabalho surge, justamente, dessa intervenção estatal, o qual decidiu importar a coleção RTV-Biblioteca Basica Salvat. Surge, então, a coleção portuguesa Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo, que importa, também, muitos títulos da coleção espanhola, entre os quais está *O Jogador*. Assim sendo, a tradução de Armando Luís emerge da vontade canonizante do governo de Marcelo Caetano, que ao proporcionar cânones da literatura pretendia, por um lado, aumentar os níveis de leitura dos cidadãos, e por outro, direcionar essas mesmas leituras.

O texto de Entralgo deixou algumas marcas na tradução de Armando Luís. Tal como César de Frias, Armando Luís teve de recorrer a uma língua pivot, que neste caso foi o castelhano. A versão de José Laín Entralgo, ao contrário da versão francesa de Halpérine-Kaminsky, não apresenta sinais de intervenção do tradutor ao ponto de alterar a representação do original. Não havendo alterações na versão da língua pivot, a tradução de Armando Luís assemelha-se ao original russo. É de salientar que ao manter a versão espanhola na íntegra, a tradução de Armando Luís aponta para a inexistência de condicionalismos políticos que o obrigassem a fazer alterações. Esta tradução prova, ainda, que o facto de se utilizar uma língua pivot não resulta necessariamente em deturpações, tudo depende do trabalho realizado pelo tradutor que traduziu do original.

A tradução de 2012, por se tratar da 7<sup>a</sup> edição, aponta como motivo para o seu aparecimento questões de demanda de mercado. Nina e Filipe Guerra foram os únicos, dos tradutores aqui estudados, que procederam à tradução direta. As vantagens de o fazerem proporciona à versão portuguesa uma maior proximidade ao texto russo. Não pondo em causa a representação do original, o texto destes tradutores evidencia marcas da sua época através da utilização de um léxico contemporâneo.

A análise textual demonstrou diferenças quanto ao modo como os tradutores lidaram com pressupostos culturais. Essencialmente, César de Frias foi o único a adotar uma estratégia de aproximação do leitor ao autor através de frequentes notas de rodapé.

Ficou também demonstrado que Armando Luís e Nina e Filipe Guerra utilizaram a mesma estratégia quanto a estrangeirismos, os quais foram mantidos no corpo do texto e a sua tradução feita em notas de rodapé. César de Frias não tendo como diferenciar os estrangeirismos em francês do resto do texto procedeu à sua tradução, no entanto, aqueles que se encontravam em alemão foram mantidos no corpo do texto e traduzidos entre parêntesis.

A forma como lidaram com antropónimos também é diferente, sendo que César de Frias foi o único que, quando existiam equivalentes, procedeu à tradução dos antropónimos. Quanto à questão da utilização de diminutivos do gentílico *francês*, nenhum dos tradutores fez a gradação pejorativa presente no texto original.

Por todas estas razões, conclui-se que das três traduções só a tradução de César de Frias representa de forma distinta o original, pois a imagem deixada no leitor, através da qual ele conhece a novela, e consequentemente a escrita de Dostoievski, encontra-se alterada. A reescrita do texto aponta para condicionalismos de ordem histórica, social e política. Apesar de só uma das traduções se distanciar do original ao ponto de gerar no leitor uma representação diferente daquela do original, todas as traduções apresentam marcas da sua génese. César de Frias, essencialmente, pela forma como lida com os pressupostos culturais e os antropónimos; Armando Luís pelas sucessivas interferências do castelhano e Nina e Filipe Guerra pela atualização de vocabulário. Mesmo assim, é possível afirmar-se que o leitor das traduções de Armando Luís e de Nina e Filipe Guerra não é defraudado, nem parte de pressuposições erradas, quando no final do livro crê que leu aquilo que Dostoievski escreveu.

Quando o leitor é incapaz de ler o original de uma obra, a imagem dessa obra e do seu autor deixada no leitor é da responsabilidade do tradutor, daí que o seu grau de intervenção deva ser o menor possível. É sabido que o tradutor tem o poder de reescrever o original de modo a que se enquadre nas expectativas da sua época, e a que esteja de acordo com os preceitos ideológicos vigentes, no entanto, e acima de tudo, ele tem o dever de fazer chegar ao seu leitor um texto o mais próximo ao original possível, de modo a não alterar, consciente e intencionalmente, a construção textual desenhada pelo autor.

# BIBLIOGRAFIA

---

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Alexandra Lopes org., *Deste Lado do Espelho: Estudos de Tradução em Portugal*. Lisboa: Universidade Católica, 2002.

Ana Isabel M. R. Marques, “As Traduções de Ilse Losa no Período do Estado Novo: mediação cultural e projecção identitária”, (Tese de Douturamento, Universidade de Coimbra, 2009).

André Lefevere, ed. *Translation, History, Culture: a sourcebook*, Londres: Routledge, 1994.

Azevedo, Cândido. *Mutiladas e Proibidas: para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho, 2002.

Baker, Mona. *In Other Words: a coursebook on translation*. Londres: Routledge, 1999.

Bassnett, Susan. *Translation Studies*, Londres: Routledge, 1995.

De Deus, José Pereira. *O Jogo em Portugal*, Coimbra: Minerva, 2001.

De Frias, César, trad. *O Jogador*. Lisboa: Guimarães-Editores, 1939.

De Oliveira Marques, A. H.. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença:2009.

Dionísia Maria Rodrigues de Sá, “Uma Leitura de Vergílio Ferreira no Contexto do Existencialismo”, (Dissertação de Mestrado em Filosofia Medieval, Universidade do Porto, 2009).

Dostoievski, Fiódor. *Идиот,Игрок*. Moscovo:Рипол Классик, 2004.

Eco, Umberto. *Dizer quase a mesma coisa sobre a Tradução*, Viseu: Difel, 2005.

— *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa: Editorial Presença, 2010.

Entralgo, José Laín, trad. *El Jugador*. Madrid: Salvat Editores, S.A. e Alianza Editorial, S.A., 1969.

Frei, Charlotte. *Tradução e Recepção Literárias: o projecto do tradutor*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2002.

Figes, Orlando. *Natasha's Dance: a cultural history of Russia*. Londres: Penguin Books, 2002.

*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa e Rio de Janeiro: Página Editora, 1981.

Guerra, Nina e Filipe, trad. *O Jogador: dos apontamentos de um jovem*. Lisboa: Editorial Presença, 2012.

Hermans, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and system-oriented approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

Hingley, Ronald. *The Undiscovered Dostoyevsky*. Londres: Hamish Hamilton, 1962.

— *Russian Writers and Society 1825-1904*. Londres: World University Library, 1967.

Hosking, Geoffrey. *Russia and the Russians: from the earliest times to 2001*. Londres: Penguin Books, 2001.

Katan, David. *Translating Cultures: an introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

Konovalov, S. e D. J. Richards ed., *Russian Critical Essays: XIXth century*. Oxford: Clarendon Press. 1972

Lefevere, André. *Translation, Rewriting, the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, 1992.

Luís, Armado, trad. *O Jogador*. Lisboa: Editorial Verbo, 1970.

Mattos, Delta de, ed. *Cultura e Tradutologia*. Brasília: Thesaurus, 1983.

Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: theories and applications*. Londres: Routledge, 2006.

Nord, Christiane. *Translation as a purposeful Activity: Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome, 1997.

Pym, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome, 1998.

Reiss, Katharina. *Translation criticism - the potentials and limitations: categories and criteria for translation quality assessment*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

Robinson, Douglas. *Becoming a Translator: an introduction to the theory and practice of translation*. Londres: Routledge, 2003.

Saraiva, António, e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

Sofia Gonçalo Espírito Santo, “Relatório de Estágio em Edição na Editorial Presença”, (Dissertação de Mestrado em Estudos Editoriais, Universidade de Aveiro, 2010).

Tello, Nerio. *Dostoievski: Maestro de la mirada psicológica*. Argentina: Longseller, 2002.

Teresa Seruya et al., *Estudos de Tradução em Portugal: Colecção Livros-Biblioteca Básica Verbo-I*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007.

— *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009.

Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Avive: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

— *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amesterdão: John Benjamins Publishing Company, 1995.

Vasconcelos, Viviane. “*O alegórico em Antes do Desgelo, de Agustina Bessa-Luís*”, XI Congresso Internacional da ABRALIC, 13 a 17 de julho de 2008.

William B. Edgerton, “The Spanish and Portuguese responses to Dostoevskij”, *Revue de Littérature Comparée* (1981): 419-438.

Zlateva, Palma, ed. *Translation as a social action: Russian and Bulgarian perspectives*. Londres: Routledge, 1993.

Zweig, Stefan. *Três Mestres: Balzac, Dickens e Dostoiewski*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1938.

# WEBBLIOGRAFIA

---

Agustina Bessa Luís, “Dostoievski e a peste emocional”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 61, maio 1981, acedido em maio, 15, 2014 <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=61&p=12&o=p>.

Anthony Pym, “Schleiermacher and the Problem of *Blendlinge*”, acedido em maio, 10, 2014 <http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/intercultures/blendlinge.pdf>.

Artistas Unidos. Acedido em maio, 30, 2014. <http://www.artistasunidos.pt/pessoas/os-outros/41-pessoas/os-outros/389-nina-guerra-e-filipe-guerra>.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Acedido em abril, 4, 2014 <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1009215>.

Correio da Manhã. Acedido em maio, 19, 2014. <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/ultima-hora/as-cinquenta-sombras-de-grey-e-o-livro-mais-vendido-de-2012>.

Editorial Presença. Acedido em maio, 30, 2014. <http://www.presenca.pt/editorial/premio-pen-para-nina-e-filipe-guerra/>.

Encyclopaedia Britannica. Acedido em maio, 24, 2014. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/604297/Trente-et-Quarante>.

Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Theories”. *Poetics Today: International journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. (1990:volume 11). Acedido em novembro, 16, 2013. <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>.

Fenprof. Acedido em maio, 30, 2014.  
<http://www.fenprof.pt/?aba=57&mid=123&cat=185&doc=4346>.

João Gaspar Simões, “Depois de Dostoievski”, *Presença* nº.6, julho, 18, 1927, acedido em maio, 17, 2014 [http://bdigital.sib.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1\\_3/UCBG-RP-1-5-s1\\_3\\_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1\\_item1/P41.html](http://bdigital.sib.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1_item1/P41.html).

Joaquim Namorado, “Algumas notas sobre a presença de Dostoievski na literatura portuguesa moderna”, *O Instituto: Revista científica e literária*, vol. CXL-CXLI, 1980-1, acedido em maio, 12, 2014 [https://bdigital.sib.uc.pt/institutocoimbra/UCBG-A-24-37a41\\_v140-141/UCBG-A-24-37a41\\_v140-141\\_item1/P130.html](https://bdigital.sib.uc.pt/institutocoimbra/UCBG-A-24-37a41_v140-141/UCBG-A-24-37a41_v140-141_item1/P130.html).

José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, *Presença* nº.9, fevereiro, 9, 1928, acedido em maio, 19, 2014 [http://bdigital.sib.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1\\_3/UCBG-RP-1-5-s1\\_3\\_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1\\_item1/P65.html](http://bdigital.sib.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1_item1/P65.html).

Marcia do Amaral Peixoto Martins, “As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução”, *Cadernos de Letras* nº.27, dezembro, 2010, acedido em novembro, 10, 2013  
[http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl3012201\\_00marcia.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl3012201_00marcia.pdf).

Machado, Álvaro Manuel. *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações, 1984a. Acedido em abril, 4, 2014. <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=25>.

— *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações, 1984b. Acedido em abril, 4, 2014. <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=25>.

— *A Geração de 70- uma revolução cultural e literária*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações, 1986. Acedido em abril, 4, 2014. <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=25>.

Peter Newmark, *A Text Book of Translation*, (Tóquio: Prentice Hall, 1988), acedido em maio, 5, 2014, <http://carynannerisly.wikispaces.com/file/view/A+Textbook+of+Translation+by+Peter+Newmark.pdf>.

Pym, Anthony. *Teorías Contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2012. Acedido em fevereiro, 24, 2014. [http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/2011\\_teorias/index.htm](http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/2011_teorias/index.htm).

Rodrigues, Graça Almeida. *Breve História da Censura em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações, 1980. Acedido em abril, 4, 2014. [https://www.google.pt/search?q=Breve+Hist%C3%B3ria+da+Censura+Liter%C3%A1ria+em+Portugal&rlz=1C1DVCJ\\_en\\_ES441&oq=Breve+Hist%C3%B3ria+da+Censura+Liter%C3%A1ria+em+Portugal&aqs=chrome..69i57.910j0j7&sourceid=chrome&es\\_sm=93&ie=UTF-8](https://www.google.pt/search?q=Breve+Hist%C3%B3ria+da+Censura+Liter%C3%A1ria+em+Portugal&rlz=1C1DVCJ_en_ES441&oq=Breve+Hist%C3%B3ria+da+Censura+Liter%C3%A1ria+em+Portugal&aqs=chrome..69i57.910j0j7&sourceid=chrome&es_sm=93&ie=UTF-8).

SicNotícias. Acedido em maio, 30, 2014. <http://sicnoticias.sapo.pt/cultura/2012-10-11-chines-mo-yan-vence-premio-nobel-da-literatura-2012;jsessionid=7AAF8067CCA358AFBA447B42487EBB4E>.

Teatro da Cornucópia. Acedido em maio, 30, 2014. <http://www.teatrocornucopia.pt/htmls/conteudos/EEAAuyFlyAqRidoMYm.shtml>.

Thomas J. C. Hüsgen, “Aspectos da Tradução alemã do romance *Até ao Fim* de Vergílio Ferreira”, acedido em dezembro, 10, 2014 <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6721.pdf>.

TSF. Acedido em maio, 18, 2014.

[http://www.tsf.pt/paginainicial/interior.aspx?content\\_id=717572](http://www.tsf.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=717572).

William B. Edgerton, “Tosltoi and Magalhães Lima”, acedido em maio, 11, 2014

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1770133?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=21104020339597>.

# ÍNDICE REMISSIVO

---

Cultura: 1,2,4ss.,9ss.,23,26, 29, 31, 33, 34, 41, 46, 51, 61, 66-70, 80, 82,84ss..

Contexto: 1, 2, 7, 9, 11, 23, 27, 29, 40, 44, 46, 51, 70, 72, 79ss., 85.

Dostoievski, Fiódor: 1ss., 13ss., 18ss., 26ss., 28ss., 32, 35, 40, 42, 44, 47, 51, 57, 61, 64, 69, 78ss., 85ss..

Influência: 2, 4, 18ss., 27, 32, 34, 85ss..

Literatura: 1ss., 5ss., 18ss., 26ss., 32ss., 37, 85ss..

Omissão: 52, 53, 56, 66.

Manipulação: 4, 10, 84ss..

Polissistema: 1, 2, 4, 6ss., 9ss., 26, 85.

Reescrita: 1, 4, 10, 11, 50, 61, 88.

Representação: 1, 5, 42, 46, 61, 84ss..

Sistema: 1ss., 19ss., 27, 32, 37, 47, 50, 85ss..

Teorias Descritivas: 1, 4ss..

Tradutor: 5ss., 10ss., 25, 27 29, 31, 35, 37ss., 40ss., 45, 51, 56ss., 60ss., 70ss., 80ss..