

ÀS VOLTAS DO CARROSSEL DA TRADUÇÃO LITERÁRIA: ASPECTOS LINGÜÍSTICOS E SOCIAIS DA TRADUÇÃO DE *CAPITÃES DE AREIA*, DE JORGE AMADO

Leticia Guillande Przybylovicz¹

Profa. Dra. Karina Fonsaca²

RESUMO

O presente artigo analisa o processo de tradução de Gregory Rabassa, para a língua inglesa, da obra *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, explorando o papel do tradutor, a tradução literária em prosa e os elementos culturais, históricos e sociolinguísticos envolvidos no processo tradutório. Especificamente, o percurso metodológico busca investigar as estratégias tradutórias e suas relações com a compreensão da obra na língua de chegada. Para tanto, o papel do tradutor é observado diretamente, pois a ele se associam as questões de preservação ou exclusão estilística do original a partir da construção das personagens, da estrutura da prosa e dos temas relacionados ao espaço narrativo. Por consequência, debate-se acerca do contexto cultural e dos eventos históricos da composição literária e como estes se fazem presentes, ou não, na tradução. Por fim, conclui-se que a tradução para a Língua Inglesa ora demonstra a percepção adequada e esteticamente orientada da obra, ora o desvio e a omissão de críticas sociais e culturais inerentes ao estilo de Jorge Amado em Língua Portuguesa.

Palavras-chave: Tradução. Sociedade. Literatura Comparada. Jorge Amado. Gregory Rabassa.

¹ Aluna do 7º período do curso de Letras – Português e Inglês da FAE Centro Universitário. Bolsista do Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC 2023-2024). *E-mail:* leticia.przybylovicz@mail.fae.edu

² Orientadora de pesquisa. Doutora em Letras – Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba. Professora da FAE Centro Universitário. *E-mail:* karina.fonsaca@fae.edu

INTRODUÇÃO

Jorge Amado, um dos mais proeminentes autores da literatura brasileira, deixou um legado literário que transcende fronteiras e gerações. Sua obra *Capitães da Areia*, publicada originalmente em 1937, oferece um retrato vívido e comovente da vida de meninos em situação de rua em Salvador, na Bahia. A narrativa não apenas expõe as dificuldades enfrentadas por esses jovens, mas também celebra a resiliência e a camaradagem que os une. A obra é constituída por elementos culturais que refletem a sociedade brasileira e baiana da época, com suas desigualdades e seus desafios sociais.

A tradução de *Capitães de Areia* para a língua inglesa, intitulada *Captains of the Sand* e realizada por Gregory Rabassa, em 1988, é uma peça fundamental na disseminação da literatura latino-americana nos países anglófonos. Publicada durante um período de crescente interesse pelas obras latino-americanas nos Estados Unidos, a tradução de Rabassa desempenhou um papel crucial em apresentar a riqueza cultural e social do Brasil a um público mais amplo. O movimento de tradução dessa época visava não apenas ampliar o acesso às obras literárias, mas também promover uma compreensão aprofundada das culturas latino-americanas.

O presente artigo tem como objetivo analisar e comparar *Capitães de Areia* e sua tradução *Captains of the Sand*, com um foco especial nos aspectos culturais da obra original e o contexto histórico da época em que a tradução foi publicada. Ao explorar as nuances culturais presentes no texto original e como essas foram transpostas para o inglês por Rabassa, busca-se entender o impacto e a relevância da tradução no cenário literário e cultural norte-americano. Além disso, a pesquisa pretende analisar o processo de tradução da obra *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, para a Língua Inglesa, explorando o papel do tradutor, a tradução literária em prosa e os elementos culturais, históricos e sociolinguísticos envolvidos.

A caracterização do método de pesquisa envolve respectivamente, em seu o percurso investigativo, a pesquisa exploratória, qualitativa, comparativa e analítica. Essa investigação comparativa permitirá uma compreensão da importância de *Capitães de Areia* e *Captains of the Sand* no diálogo intercultural e literário, ressaltando o papel da tradução como mediadora entre diferentes mundos e épocas. Por meio do presente estudo, espera-se contribuir para a valorização do trabalho da tradução como ato de recriação cultural e artística.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 O AUTOR: JORGE AMADO

Jorge Amado nasceu em 10 de agosto de 1912 em Itabuna, na “nação grapiúna”, no litoral sul da Bahia, onde viveu em um ambiente impregnado pela riqueza cultural e diversidade étnica do nordeste brasileiro. Desde cedo, foi influenciado pelo engajamento político de seu pai, João Amado de Faria, e pela presença marcante da cultura afro-brasileira na região, que mais tarde seriam conteúdos principais de suas obras (Goldstein, 2008).

Sua mãe foi quem o alfabetizou através de jornais. Mais tarde, ele frequentou um internato onde teve seu primeiro contato com grandes escritores e se apaixonou pelos livros. Com 14 anos, conseguiu seu primeiro emprego como repórter policial e, em 1928 criou, com alguns amigos, a “Academia dos Rebeldes”, onde se reuniam para propor “uma arte moderna, sem ser modernista” (Goldstein, 2008, p. 83) Devido a esse grupo conheceu o candomblé e teve contato com outras religiões afro-brasileiras, criando assim, sua visão do povo brasileiro como uma nação mestiça e festiva, visão essa que é percebida em suas obras (Goldstein, 2008, p. 85).

Seu círculo social era composto por personalidades políticas e das Letras. Viajou até Maceió para conhecer Graciliano Ramos e por lá conheceu também Rachel de Queiroz. Aos 23 anos, começou a ganhar fama e reconhecimento. Um de seus livros, *Jubiabá*, de 1935, se tornou seu primeiro livro internacional sendo elogiado por Albert Camus na França (Goldstein, 2008, p. 18).

Conforme os anos foram passando, Jorge Amado foi censurado e preso algumas vezes devido ao seu apoio ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), suas opiniões políticas e suas obras. Mais de mil exemplares de seus livros foram queimados em praça pública durante a época do Estado Novo (1937-1950) instituído por Getúlio Vargas, uma delas sendo a obra trabalhada no artigo *Capitães de Areia*, de 1937 (Goldstein, 2008, p. 84).

Em 1944, conheceu o amor de sua vida, Zélia Gattai, com quem teve dois filhos, um menino e uma menina. Em 1945, foi eleito deputado federal pelo PCB, mas seu mandato foi cassado e ele partiu para Paris, onde conheceu Jean-Paul Sartre e Picasso, entre outros artistas. Porém foi expulso do país pelo governo francês por motivos políticos, no que ele seguiu em uma viagem pela Tchecoslováquia, União Soviética, China e Mongólia, período no qual escreveu seus livros mais engajados (Goldstein, 2008, p. 82).

Em 1950, se desliga do PCB e a partir dessa virada suas obras passam a ter uma nuance política mais discreta. Esse período é estreado pelo lançamento de *Gabriela, Cravo e Canela*, de 1958. Seus romances passaram a ter protagonistas femininas, fortes e sensuais. Ele passou a destacar temas envolvidos em humor, sensualidade, miscigenação e sincretismo religioso. Suas personagens ganharam espaços nas telas da televisão e do cinema, resultando em várias adaptações para outras linguagens.

Ao longo de sua carreira, Amado produziu mais de trinta romances, contos, crônicas e peças de teatro, que são caracterizados pela representação vívida da vida e das tradições do povo brasileiro, especialmente dos marginalizados e oprimidos. Ele foi um defensor das causas sociais e dos direitos humanos e não apenas descreveu a realidade do Brasil, mas também a reinterpreto e a criticou, lançando luz sobre as injustiças e as desigualdades que permeiam a sociedade brasileira:

De maneira geral, os escritos e pronunciamentos de Jorge Amado fazem referência – com maior ou menor rigor – à formação histórica do país, à mestiçagem bio cultural e às “características” do brasileiro. A região da Bahia – em todas as suas facetas, como a paisagem marítima, o cotidiano, a pobreza, as festas, a comida, a capoeira e os cultos afro-brasileiros – fornece a moldura para sua criação. (Goldstein, 2022, p.109-110)

Seus livros foram traduzidos em mais de cinquenta países, ele obteve reconhecimento na Academia de Letras, recebeu o título de *honoris causa* em universidades europeias e, mesmo assim, o autor recusava essa grandeza. Para ele, os títulos de maior importância estavam relacionados ao candomblé, ao que o autor anota: “Não nasci famoso nem para ilustre, não me meço com tais medidas, nunca me senti escritor importante, grande homem: apenas escritor e homem” (Goldstein, 2008, p.85). O escritor morreu em 2001, seu corpo foi cremado e as cinzas enterradas no jardim de sua casa, ao lado de um banco onde costumava descansar com sua amada.

Seu legado transcende as fronteiras do Brasil, alcançando leitores de todo o mundo e inspirando gerações. Sua capacidade de unir a paixão pela escrita com o compromisso político e social faz dele uma figura singular para a literatura brasileira, cuja voz continua a ecoar e a incitar reflexões sobre a condição humana e os desafios enfrentados pela sociedade contemporânea brasileira.

Jorge Amado utilizou de uma visão própria da Bahia e dos baianos para construir a representação apresentada em suas obras e essa visão nos permite acreditar que ele considerava a nossa mestiçagem e tudo que dela derivou como uma virtude. O impacto de sua visão foi tamanho que alguns acreditam que ele tenha criado estereótipos e crenças sobre a Bahia e os baianos até hoje vigentes:

Não por acaso, nas mesas redondas realizadas como parte das comemorações do aniversário de 80 anos do escritor, um dos temas do programa era exatamente: Jorge Amado criou a Bahia ou a Bahia criou Jorge Amado? (Goldstein, 2022, p. 110)

É possível entender seu fascínio pela própria cultura quando contextualizamos a sua época. Jorge foi um escritor da década de 30, que ficou conhecido por ter passado por um novo tipo de descobrimento do Brasil. Em 1934, surge a Constituição que regulamenta o ensino elementar obrigatório, o que gera um crescimento de indústrias gráficas, editoras e livrarias; ocorre também a criação de centros culturais e a publicação de importantes ensaios histórico-sociológicos. Devido a isso, os romances dessa época tinham como característica o engajamento político-social e a cultura popular de outras partes do país fora do eixo Rio-São Paulo. Foi nessa época, igualmente, que elementos culturais advindos de outros países se mesclam com elementos nacionais em busca de uma nova cultura brasileira, uma nova identidade cultural.

Jorge Amado era admirador da nossa cultura e quando começamos a estudá-lo é importante pensar em sua vida e sua obra como algo uno, visto que ele mesmo falou que: “[...] fiz de minha vida e minha obra uma coisa única” (pasta 17, manuscrito 482/7 *apud* Goldstein, 2022, p.111). É interessante notar que a sua carreira como escritor foi crescendo em paralelo à sua vida pessoal. Ao mesmo tempo em que começou a ser reconhecido e premiado por suas obras, sua imagem como pessoa pública também passou a ser admirada. Diferente de quando uma pessoa fica conhecida somente pelos livros que escreveu e pouco se sabe dela ou quando uma pessoa já é conhecida e por consequência seu trabalho é conhecido, para Jorge Amado o reconhecimento foi conjunto entre a sua vida e a sua obra.

Sua vivência no meio popular baiano é considerada como um de seus grandes repertórios, sendo o outro, o seu domínio sobre folclore, histórias e problemas raciais, além do conhecimento etnográfico sobre o candomblé. Gilberto Freyre e seus ideais foram relevantes, por exemplo, para a sua visão de mundo. Freyre acreditava que a miscigenação aqui ocorrida diminui as linhas da desigualdade social, que de outra forma seriam mais aparentes.

Jorge Amado unifica dois saberes diferentes sobre um mesmo povo: o saber acadêmico e o popular. Sendo capaz de mesclar esses dois saberes dentro de sua obra de forma a criar algo diverso, que se encaixe em suas próprias expectativas sobre a sua terra: este sendo um dos motivos para seu grande sucesso:

Ficção e realidade se imbricam novamente quando Jorge Amado mistura-se com suas personagens nos gostos e atitudes e tenta configurar uma aura, para si mesmo, de entidade folclórica, inseparável da Bahia. (Goldstein, 2022, p. 116)

Outro motivo a ser comentado seria o círculo social, no qual ele estava inserido. Amado fazia parte de um grupo de artistas que dedicaram suas obras uns aos outros e pregavam o amor pela Bahia, grupo este que possuía apoio da política local, grande feito visto que arte e política nem sempre andam de mãos dadas. Um exemplo disso é histórico: de 1992 a 1997, o Pelourinho passou por uma polêmica restauração, pois abrangeu somente um pedaço conveniente do Pelourinho, que é usado como fachada para visitantes, sendo que o resto continuava com as mesmas condições insalubres e precárias. Essa restauração culminou num processo conhecido como “*cleaning process*”, onde os moradores que ali viviam tiveram de se mudar para outros lugares. Apesar destas questões, Jorge apoiou e elogiou o governador em uma carta aberta que ele publicou em 1993. Assim, não é difícil de imaginar o porquê desses locais principais, do novo centro histórico, possuírem nomes de seus personagens, como por exemplo, “Largo Tereza Batista”. Outro motivo que pode ser levado em conta é a *Fundação Casa Jorge Amado*, localizada no centro do Pelourinho restaurado. Quem visita este casarão é saudado por uma estátua de Exu, logotipo do escritor que indica a sua proximidade com a cultura popular baiana (Goldstein, 2008, p. 115).

Jorge Amado era benquisto pelo povo – quem não lia as suas obras, o reconhecia por meio de músicas, filmes, novelas e seriados da TV. Ele era conhecido por ter uma relação próxima com a população baiana, com a qual compartilhava histórias, da qual conhecia os nomes e a tratava com tamanha intimidade que muitos se sentiam confortáveis para pedir favores (Goldstein, 2022, p. 115). Nisto, seu papel como *obá* (ministro, sábio do candomblé) trazia algumas obrigações e responsabilidades para com a comunidade, mas a influência e o papel na comunidade foram frutos de dedicação e estratégia que comungam no seu sucesso e seu legado. Como acontece com quase tudo que fica famoso, grandes empresas utilizaram seu rosto, suas falas e suas personagens para realizar estratégias de *marketing*, sendo o caso mais recente em um desfile da grife *ModAxé*, onde modelos desfilaram com roupas inspiradas “no calor e na sensualidade” de sua obra (Goldstein, 2022).

Jorge Amado criou para si mesmo uma imagem que falava e se entendia com todos. Ao mesmo tempo que possuía um cargo no candomblé e uma personalidade definida por ele como a de um baiano “típico”, que fala muito com a comunidade popular, ele se relacionava com a elite e com políticos, além de manter relação íntima com seus fãs, por meio de uma personalidade pública parecida com a de seus próprios heróis ditos *malandros*.

Em várias de suas obras, Jorge utiliza de aspectos típicos da cultura popular para criar sua trama, com características técnicas da literatura de cordel e de folhetos populares; a malandragem tipicamente associada ao baiano; as referências sensoriais

(fortemente presentes em *Gabriela, Cravo e Canela*, de 1958); bem como a riqueza de detalhes dos rituais do candomblé descritos em *Jubiabá* (1935) (Goldstein, 2022). Da mesma forma que a obra de Jorge Amado é afetada pela literatura de cordel, o contrário também acontece. Desde as menções ao seu nome e às suas personagens, às releituras e, até mesmo, às sequências de suas obras que foram criadas por mais de 50 trovadores (Goldstein, 2022, p. 120).

Considerando o já mencionado, é seguro dizer que precisamos tomar cuidado quando lemos suas obras para conseguirmos separar a História da realidade baiana e o mundo criado pelo autor em sua obra, ou seja, a representação literária da Bahia. Algo que muitos estudiosos, principalmente os estrangeiros, têm grande dificuldade em fazer, criando assim uma imagem, um estereótipo brasileiro no exterior que não é – necessariamente – condizente com a realidade brasileira, visto que, à parte de um guia turístico de Salvador escrito em 1945, Jorge Amado não tinha exata preocupação em escrever suas histórias completamente verídicas com a realidade no entorno. Logo, ele utiliza a cultura a sua volta para criar a própria visão da realidade:

A tentação de confundir a representação que Jorge Amado constrói da Bahia e do Brasil com a realidade baiana e brasileira propriamente dita deve ser grande. Primeiro devido à impressão de autenticidade e a postura de “nativo” pregadas pelo escritor, que assim define seu processo de criação: ‘escrevo sobre aquilo que vivi, aquilo que conheço’ (*apud* De Franceschi, 1997: 45) e “o importante é [...] criar sobre a vida vivida e não sobre um jogo de palavras” (*apud* Clemente, 1975: 152). Segundo porque, muitas vezes, Amado transforma em personagens pessoas que realmente conheceu. (Goldstein, 2002, p. 124)

Muito se fala sobre a Bahia criada por Jorge Amado, mas o que se pode observar de seu trabalho é que o autor se serviu da cultura e da realidade onde ele se encontrava par, no interior composicional de suas obras ficcionais, recriar essa realidade de forma a associá-la com seus próprios ideais, morais e visão de mundo. Isto, de fato, não exclui o seu mérito como escritor, nem deveria ser algo pelo qual eventualmente possa ser criticado. Seu sucesso não está somente vinculado ao círculo social do qual fazia parte, mas a essa identidade cultural que ele criou para pessoas como ele, que também gostariam de viver na Bahia criada por Jorge Amado e na sua forma de narrar essas histórias, por representar no jeito simples de viver uma forma interessante de ser lida, pois, sua literatura consolida a identidade cultural e nacional para um povo – ainda de ficcional e provisoriamente.

1.2 A OBRA: *CAPITÃES DE AREIA*

O romance publicado em 1937 por Jorge Amado, *Capitães de Areia*, é uma das obras mais emblemáticas da literatura brasileira. Ambientada na cidade de Salvador, na Bahia, a narrativa segue um grupo de meninos em situação de rua que sobrevivem por meio de pequenos furtos e outras atividades marginais. Na trama de suas histórias periféricas, Amado tece uma crítica social contundente às desigualdades e injustiças da sociedade brasileira da época.

O autor, com sua prosa envolvente e realista, expõe a marginalização e a criminalização da pobreza infantil, destacando a falta de políticas públicas efetivas e a hipocrisia das instituições sociais. Culturalmente, o livro tornou-se um marco por abordar de maneira humanizada a vida das crianças em situação de rua, oferecendo ao leitor uma perspectiva interna e emocionalmente rica das dificuldades e sonhos desses jovens. Amado não se limita a mostrar a delinquência predefinida pelo olhar sobre essas crianças, mas também os laços de amizade, a solidariedade e a busca por uma identidade própria.

O espaço narrativo em *Capitães de Areia* não é apenas um cenário, mas elemento ativo na narrativa. As ruas de Salvador, descritas com detalhes precisos, tornam-se reflexo visual da desigualdade social. O trapiche, onde as crianças se refugiam, é um microcosmo simbólico da sociedade marginalizada e Amado utiliza este espaço para transmitir a atmosfera opressiva da pobreza e para destacar a luta diária pela sobrevivência.

Além disso, a escolha do cenário serve como crítica social. O contraste entre a opulência de certas áreas da cidade e a miséria dos Capitães de Areia, nome dado ao grupo de crianças, destaca as disparidades sociais do contexto histórico representado. A cidade, então, não é apenas justificativa para a construção do espaço narrativo, mas um traço essencial para a denúncia das injustiças sociais e econômicas.

A descrição do trapiche, por exemplo, onde os Capitães de Areia se abrigam, é particularmente simbólica. Esse espaço torna-se um microcosmo da sociedade, onde as regras são ditadas pela sobrevivência e solidariedade entre os marginalizados. A dinâmica entre as personagens e o ambiente confinado do trapiche refletem as limitações impostas pela pobreza e a falta de oportunidades para essas crianças.

O estilo de escrita de Jorge Amado também contribui para a eficácia do espaço literário. Sua prosa poética e, ao mesmo tempo, realista, cria uma atmosfera única que ressoa com o leitor. A linguagem coloquial e as expressões regionais dão autenticidade à narrativa por transportarem o leitor para o interior conflituoso de Salvador e proporcionarem uma experiência sensorial intensa.

A obra aborda temas universais, como a busca por identidade, a solidariedade entre os marginalizados e a resistência contra as injustiças sociais. A dualidade entre a infância roubada e a maturidade forçada é explorada de maneira poética, e, por vezes, brutal. Amado não hesita em confrontar o leitor com a dura realidade enfrentada pelos “Capitães de Areia”, ao mesmo tempo em que ressalta a resiliência e a humanidade dessas crianças.

As personagens de *Capitães de Areia* são cuidadosamente nomeadas, com cada nome refletindo aspectos essenciais de suas personalidades e histórias. O grupo é liderado por Pedro Bala, um jovem corajoso e determinado, que carrega a responsabilidade de cuidar dos outros meninos, assumindo o papel de líder natural. Sua história é marcada por uma infância de abandono e luta, mas também por uma busca incessante por liberdade e justiça, refletindo a disputa contra a opressão social.

Outro personagem marcante é o Professor, cujo apelido revela sua inteligência e habilidade com as palavras. Ele é o intelectual do grupo, sonhador e amante dos livros, representando a esperança de um futuro melhor e mediado pelo conhecimento. Professor sonha em ser pintor e se distingue pela sensibilidade artística, sendo uma voz de reflexão e crítica dentro do grupo.

Gato é uma figura complexa e charmosa, cujo nome sugere tanto astúcia quanto beleza. Ele é conhecido por seu jeito sedutor e sua habilidade em lidar com mulheres, características que contrastam com sua vida dura nas ruas. Gato representa a busca incessante por amor e aceitação, tentando preencher o vazio deixado pela falta de uma família e vida estável.

Boa Vida, por outro lado, é o símbolo da despreocupação e do hedonismo. Seu nome sugere alguém que vive a vida de forma despreocupada, aproveitando os pequenos prazeres que ela oferece. Boa Vida é um personagem que traz leveza e humor ao grupo, mas também certa resignação diante das dificuldades. Seu apelido sugere um estilo de vida relaxado e voltado para os prazeres imediatos, um contraste marcante com as dificuldades enfrentadas pelos outros membros do grupo. Boa Vida é um jovem que, apesar de sua situação precária, mantém um espírito leve e otimista, frequentemente trazendo humor e um senso de camaradagem para os Capitães da Areia. Ele vive o presente com intensidade, valorizando os momentos de alegria e diversão que consegue encontrar.

Dora, a única personagem feminina participante do bando *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, desempenha papel multifacetado e essencial dentro do grupo. Ela perde seus pais em circunstâncias trágicas. Seu pai é assassinado durante um assalto e sua mãe morre logo em seguida, vítima de varíola, chamada no livro de alastrim, que ela não

pôde tratar devido à falta de recursos. A morte dos pais deixa Dora e seu irmão Zé Fuinha desamparados e sozinhos nas ruas de Salvador. Sua chegada transforma a dinâmica dos meninos sem situação de rua. Inicialmente, os Capitães se mostraram resistentes em aceitar uma menina em seu bando, mas, no fim, permitem que ela se integre ao grupo.

Com o passar do tempo, Dora acaba assumindo três papéis dentro do grupo e no enredo do livro: mãe, irmã e esposa. Como mãe, ela cuida dos meninos, lava suas roupas, prepara comida e oferece carinho e apoio emocional. Sua presença traz um senso de família e estabilidade ao grupo. Como irmã, ela compartilha seus medos e suas dores, criando laços de companheirismo e solidariedade. E, como esposa, Dora desenvolve um relacionamento amoroso com Pedro Bala, líder dos Capitães de Areia.

Como descrito, *Capitães de Areia* é uma obra atemporal que transcende as fronteiras do tempo e do espaço. Jorge Amado, com sua maestria narrativa, constrói um retrato comovente e realista da condição humana, utilizando a vida das crianças de Salvador como espelho – eventualmente trincado – das complexidades sociais e culturais brasileiras de sua época. Por isto, é relevante compreender, a partir no próximo tópico, como as técnicas de tradução podem ou não fazer refletir e representar essas minúcias composicionais da obra aqui analisada.

1.3 REFLEXÕES TÉCNICAS: PROCEDIMENTOS DE TRADUÇÃO

Quando falamos de tradução é importante entender que é esta configura um campo vasto e multifacetado, o qual desempenha um papel crucial na comunicação intercultural e na disseminação do conhecimento. Traduzir é mais do que simplesmente converter palavras de uma língua para outra, pois ela envolve a transmissão de significados, nuances e contextos culturais.

A tradução pode ser definida como o processo de transposição de um texto de uma língua-fonte (LF) para uma língua-alvo (LA). Segundo a teoria da tradução, não se trata apenas de uma substituição de palavras, mas de processo complexo de interpretação e re-expressão de significados. Sendo assim, a tradução é uma prática que envolve vários níveis de transferência de significado, incluindo os seguintes elementos ou níveis: **semântica** e construção do significado das palavras; **sintaxe** e a estrutura gramatical das frases; **pragmática** no uso e no contexto das palavras no discurso; e **cultural** nos elementos intratextuais e extratextuais que influenciam a interpretação do texto em nível histórico e simbólico.

Logo, na perspectiva aqui adotada, a tradução eficaz é aquela que consegue equilibrar esses níveis, garantindo que o leitor da língua-alvo compreenda a mensagem

de forma tão clara e impactante quanto o leitor da língua-fonte. Para alcançar uma tradução de qualidade, os tradutores utilizam diversas técnicas, cada uma com suas vantagens e seus desafios. A escolha da técnica depende do tipo de texto, do público-alvo e do propósito da tradução. Vamos explorar algumas das principais técnicas tradutórias a seguir junto a exemplos específicos para cada uma delas.

1.3.1 Tradução Literal

A tradução literal, ou tradução palavra-por-palavra, envolve a substituição direta das palavras da LF pelas correspondentes na LA. Embora essa técnica possa funcionar para textos técnicos ou científicos onde a precisão é essencial, muitas vezes resulta em traduções que soam artificiais ou desajeitadas em textos literários ou culturais. Exemplo: *“He is a fish out of water”*, traduzido literalmente seria: “Ele é um peixe fora da água”, algo que mantém o sentido figurado original, mas poderia não conseguir a depender do contexto (Guimarães, 2019, p. 13).

1.3.2 Transposição

A transposição é a técnica que altera a categoria gramatical das palavras durante a tradução. Por exemplo, um substantivo em LF pode ser traduzido como um verbo em LA. Exemplo: *“He gave her a smile”* poderia ser traduzido como “Ele sorriu para ela” (Guimarães, 2019).

1.3.3 Modulação

A modulação envolve reproduzir a mensagem da LF na LA, mas sob um ponto de vista diverso, o que reflete uma diferença no modo como as línguas interpretam a experiência do real. Ela pode ser tanto obrigatória quanto facultativa. Exemplo de *Modulação Facultativa*: *“It’s easy to demonstrate”*, na tradução literal, “É fácil de demonstrar” e na modulação, “Não é difícil de demonstrar” (Guimarães, 2019). E o exemplo de *Modulação Obrigatória*: *“Like the back of my hand”*, na modulação, “Como a palma da minha mão”; ou em *“Keyhole”*, na modulação, “Buraco de fechadura” (Guimarães, 2019).

1.3.4. Equivalência

A equivalência busca encontrar uma expressão na LA que tenha o mesmo impacto e significado que a expressão na LF. É frequentemente utilizada para traduzir recursos idiomáticos, provérbios e expressões culturais. Exemplo: “*Break a leg*” pode ser traduzido para “Boa sorte” (Guimarães, 2019).

1.3.5 Adaptação

A adaptação é usada quando a situação referida no texto original não tem equivalente na cultura da língua-alvo. Nesse caso, a tradução envolve criar situação análoga que seja familiar ao público-alvo. Exemplo: traduzir uma referência a “*Thanksgiving*” para “Festa Junina” no contexto brasileiro, quando o público precisa entender a relevância cultural de uma celebração qualquer ou implicada em dado contexto cultural ou temporal (Guimarães, 2019).

1.3.6 Amplificação e Redução

A amplificação envolve adicionar informações explicativas que não estão explicitamente presentes no texto original, mas que são necessárias para a compreensão no contexto da língua-alvo. A redução, por outro lado, envolve a omissão de elementos que não são essenciais para a compreensão do texto na LA. Exemplo de *Amplificação*: “*She cooked a traditional Japanese meal*” pode ser traduzido como “Ela preparou uma refeição tradicional japonesa, incluindo sushi, tempura e miso” (Guimarães, 2019, p. 15). E o exemplo de *Redução*: “*She gave him a quick, tight hug before leaving*” pode ser traduzido como “Ela o abraçou rapidamente antes de partir” (Guimarães, 2019).

Nota-se, nessas breves explicações, que a tradução é uma arte complexa que extrapola a simples troca de palavras entre idiomas. Ela exige a compreensão profunda das línguas envolvidas e das culturas que as permeiam. As técnicas tradutórias discutidas nesta pesquisa, por exemplo, são ferramentas essenciais para os tradutores, permitindo-lhes selecionar e escolher quais nuances linguísticas e culturais produzirão textos que sejam precisos e naturais para a cultura receptora.

1.4 REFLEXÕES CRÍTICAS: A TRADUÇÃO E SUAS PRÁTICAS

A tradução é uma prática que transcende a mera substituição de palavras entre diferentes línguas; ela envolve um profundo entendimento do contexto sócio-histórico-cultural tanto da língua-fonte quanto da língua-alvo. Cada texto é um produto de seu tempo e espaço por representar as condições culturais, sociais e históricas em que foi criado. Refletir criticamente sobre a tradução implica considerar essas sutilezas e compreender como a tradução pode influenciar e ser influenciada pelo contexto cultural e histórico.

A tradução é uma mediadora, uma “ponte” entre culturas e tempos diferentes, e essa ponte deve ser construída por meio de compreensão precisa e sensível às realidades culturais e históricas envolvidas. O contexto histórico e cultural de um texto molda seu conteúdo e sua forma e ignorar esses fatores pode levar a traduções que não apenas perdem dados importantes na composição, mas também distorcem o significado original. Traduzir obras literárias requer percepção das normas sociais e do contexto histórico a fim de preservar as nuances culturais e as alusões históricas presentes no texto, pois

[...] ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes (Jakobson, 2021, p. 49).

As normas sociais e os valores culturais de uma época influenciam a forma como os textos são escritos e recebidos. Os tradutores precisam estar cientes desses padrões para captar corretamente o tom e a intenção do texto original, assim como aos temas que exigem o cuidado especial com questões raciais, de gênero, de violência e religiosas. Traduzir tais temas requer não apenas a habilidade linguística, mas igualmente uma sensibilidade cultural e ética, já que

As relações linguísticas e sociais inerentes à tradução revelam a atividade tradutória como um espaço privilegiado de contato entre culturas. No momento da tradução, ao menos dois sistemas linguísticos estão explicitamente em contato, bem como as potenciais convenções e questões extratextuais envolvidas na produção e na recepção dos textos fonte e alvo. Ao traduzir, é importante que o tradutor considere as interferências que podem ocorrer devido a essa relação tênue entre códigos sociais e línguas (Guedes; Mozillo, 2014, p. 281).

Sendo assim, quando tratamos das interferências na tradução, a questão da visibilidade do tradutor é uma consideração importante. Enquanto alguns defendem

a invisibilidade do tradutor para manter a ilusão de originalidade do texto, outros argumentam que a presença do tradutor como mediador cultural deva ser reconhecida.

Podemos concluir que traduzir é um ato complexo que exige percepção exigente do contexto sócio-histórico-cultural das línguas envolvidas. Tradutores devem ser críticos e reflexivos em suas práticas, especialmente ao lidar com temas sensíveis. A sensibilidade cultural, o conhecimento histórico e a ética são componentes essenciais para uma tradução eficaz e respeitosa. Refletir sobre esses aspectos e entender as implicações culturais e históricas da tradução ajuda a garantir que o processo tradutório seja mais do que uma mera transposição linguística, mas uma verdadeira ponte entre mundos.

1.5 A VIDA E OS TRABALHOS DO TRADUTOR: GREGORY RABASSA

Gregory Rabassa (1922 – 2016) foi um renomado tradutor literário, cujo trabalho teve um impacto profundo na introdução e popularização da literatura latino-americana no mundo da língua inglesa. Sua habilidade excepcional em capturar a essência dos textos originais e traduzi-los para o inglês com precisão e sensibilidade lhe rendeu reconhecimento internacional e diversos prêmios.

Ele nasceu em 9 de março de 1922, em Yonkers, Nova York. Filho de imigrantes cubanos, ele cresceu em uma casa bilíngue, o que despertou seu interesse inicial pelas línguas. Rabassa estudou línguas românicas na Universidade de Dartmouth, onde se formou em 1944. Após servir na Segunda Guerra Mundial, ele continuou seus estudos na Universidade de Columbia, onde obteve um doutorado em literatura espanhola e portuguesa (Araújo, 2009, p. 46).

Durante a Segunda Guerra Mundial, Rabassa serviu no Exército dos Estados Unidos como criptógrafo, experiência esta que não apenas reforçou suas habilidades linguísticas, mas também ofereceu uma compreensão aprofundada das complexidades e detalhes da comunicação humana. Após a guerra, ele continuou seus estudos na Universidade de Columbia, onde obteve seu doutorado. Sua tese de doutorado explorou a poesia de Jorge de Lima, um poeta brasileiro, refletindo seu interesse crescente pela literatura latino-americana.

Rabassa iniciou sua carreira como professor de espanhol e português na Universidade de Columbia e, mais tarde, na Universidade de Queens. No entanto, foi sua entrada no mundo da tradução literária que marcou o verdadeiro início de sua carreira notável. Seu primeiro trabalho significativo foi a tradução de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, embora essa tradução tenha permanecido inacabada devido à complexidade do texto (Brown, 2006, p. 1).

Ele ganhou fama internacional com a tradução de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez. A tradução, publicada em 1970, foi amplamente aclamada e é frequentemente creditada por ter ajudado a lançar a carreira de García Márquez no mercado de língua inglesa. García Márquez afirmou que preferia a tradução de Rabassa ao próprio original em espanhol, um testemunho do talento de Rabassa.

Além de *Cem Anos de Solidão*, Rabassa traduziu outras obras importantes da literatura latino-americana, incluindo *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar; *A Casa Verde*, de Mario Vargas Llosa e *O Aleph*, de Jorge Luis Borges. Seu trabalho foi fundamental na difusão do realismo mágico e de outros movimentos literários latino-americanos nos Estados Unidos e em outros países de língua inglesa (Brown, 2006, p. 3).

Em uma entrevista realizada em 2006, por Kevin Brown, Rabassa relata sobre sua vida pessoal e carreira. Segundo a percepção de Brown (2006), Rabassa desenvolveu uma metodologia de tradução que combinava rigor acadêmico com uma sensibilidade artística única. Seu trabalho é frequentemente estudado e admirado por sua capacidade de capturar a essência do texto original enquanto produz uma versão fluida e envolvente em inglês.

Rabassa acreditava que a tradução deveria ser fiel ao espírito do texto original, em vez de uma tradução literal palavra por palavra. Argumentava que uma tradução que apenas seguisse a letra do texto poderia falhar em transmitir o tom, a emoção e a intenção do autor. Para ele, a tradução era como um ato de recriação artística, onde o tradutor não apenas traduzia palavras, mas recriava a obra de arte literária em outra língua. Esse processo exigia a imersão completa na cultura e no contexto do texto original, bem como uma habilidade criativa para adaptar essas nuances ao novo idioma:

Nesse sentido, como aponta Rabassa, o tradutor deve reescrever fielmente o que está no Texto de Língua de Origem (TLO). Em segundo lugar, qualquer intervenção na tradução pelo tradutor deve ser ponderada em relação a esses limites. Em outras palavras, o tradutor deve abster-se de modificar arbitrariamente o conteúdo do original, sua mensagem, ou seja, seu propósito comunicativo, pois ele está lidando com uma tradução e não com a escrita de uma obra original de sua autoria. (Cuéllar, 2011, p. 115, tradução nossa)³

Embora Rabassa tivesse uma abordagem metódica, ele também confiava em sua intuição e instinto como tradutor. Ele acreditava que uma tradução bem-sucedida muitas vezes dependia da capacidade do tradutor de “sentir” o texto e fazer escolhas que capturassem a essência da obra:

³ Citação no original: “*In this sense, as Rabassa points out, the translator should re-write faithfully what is in SLT. Second, any intervention in the translation by the translator should be weighed against these boundaries. In other words, the translator should refrain from modifying arbitrarily the contents of the original, its message i.e. its communicative purpose because he is dealing with a translation, and not with the writing of an original work of his own.*”

Em nossos termos, isso significa que Rabassa foca na relevância do propósito comunicativo expresso pelo autor do Texto de Língua de Origem (TLO). Mas isso não é suficiente. O tradutor também deve ‘ter um bom ouvido para o que ele próprio está dizendo’, ou seja, ele não é apenas o orador, mas também o ouvinte do texto traduzido. Nesse sentido, o tradutor emula o efeito pretendido que a tradução provavelmente terá no público-alvo. (Cuéllar, 2011, p. 113-114, tradução nossa)⁴

Contudo, observaremos na análise que os preceitos e os procedimentos comentados por Brown e outros que o entrevistaram não necessariamente foram aplicados à tradução de *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, como demonstrado a seguir.

2 ANÁLISE DOS RESULTADOS

A tradução literária é uma prática complexa que envolve não apenas a transposição de palavras de um idioma para outro, mas também a recriação de contextos culturais, estruturas estilísticas e vozes autorais. No caso de *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, a tradução para o inglês apresenta desafios específicos, dados os ricos elementos sociolinguísticos, o contexto histórico e cultural brasileiro e o estilo singular do autor. Este capítulo visa analisar as problemáticas envolvidas na tradução dessa obra, contrastando as estratégias adotadas pelo tradutor com suas próprias reflexões sobre o processo tradutório.

Durante sua vida, além de ter escrito o livro *If This Be Treason: Translation and its Dyscontents: A Memoir* (Rabassa, 2005) contando sobre o processo de tradução dos livros traduzidos por ele, Rabassa também concedeu entrevistas explicando suas metodologias e crenças acerca do trabalho com a tradução. Para estruturar a análise, utilizamos os mesmos tópicos abordados por Cuéllar em seu estudo sobre a metodologia de Rabassa, *Views on Translation* (Cuéllar, 2011), examinando cada tópico como uma metodologia que Rabassa empregou ou não na tradução de *Capitães da Areia* (1937). Os tópicos utilizados por Cuéllar e adotados por nós são os seguintes: *Método Rabassa*, *Abordagem Pragmática*, *Problemas de Tradução*, *Estrangeirização/Domesticação* e *Análise Ficcional*. Esses tópicos foram analisados comparativamente a partir das seguintes categorias selecionadas em *Capitães de Areia* e sua tradução *Captains of the Sand: Diálogos, Figuras de Autoridade e Personagens*.

⁴ Citação no original: “In our terms, this means that Rabassa focuses on the relevance of the communicative purpose expressed by the author of SLT. But this does not suffice. The translator should also ‘have a good ear for what he is saying himself’ i.e. he is not only speaker but also listener of the translated text. In this respect, the translator emulates the intended effect the translation is likely to have on the target audience”.

a) Traduzir em paralelo à leitura e à primeira vista: Método “Rabassa”

Uma das metodologias de tradução utilizada por Rabassa, Cuéllar chama de “*surgical reading*”, em tradução literal, “leitura cirúrgica”. Esse método consiste em traduzir o livro conforme o tradutor o lê. Nas palavras de Rabassa, o processo é descrito assim: “Eu traduzi o enquanto o lia pela primeira vez [...] Essa se tornaria a minha técnica usual com os livros subsequentes” (Rabassa *apud* Cuéllar, 2011, p. 115).

Essa técnica um tanto quanto incomum contradiz alguns fundamentos das técnicas de tradução convencionais. Normalmente, acredita-se que a tradução deve incluir uma fase preparatória, durante a qual o tradutor lê o texto original inteiro – leitura macroestrutural – ou, pelo menos, os primeiros parágrafos para poder entender os objetivos criados pelo autor durante a escrita do texto.

Na tabela abaixo, podemos observar alguns problemas e soluções trazidas por Rabassa na tradução de *Capitães de Areia* a partir das categorias que abordam as Figuras de Autoridade e Personagens.

QUADRO 1 — Método Rabassa

continua

Capitães de Areia (2021)	<i>Captains of the Sands</i> (2013)	Categoria de análise
“[...] Pedro Bala, o Sem-Pernas e João Grande foram levar a mãe-de-santo, Don’Aninha, até sua casa distante. [...] - Ogum está zangado...- explicou a mãe-de-santo Don’Aninha” (Amado, 2021, p. 96).	“[...] <i>Pedro Bala, Legless and Big João were taking the mãe-de-santo priestess Don’Aninha to her distant house. [...] - Ogum is angry... “ the priestess Don’Aninha explained”</i> (Amado, 2013, p. 86).	Figuras de Autoridade
“- Lhe roubaram alguma coisa, senhor? - Não. Por quê? - Porque como aqueles malandrins estavam aqui junto ao senhor... - Eram duas crianças...Por sinal que uma com maravilhosa inclinação para a pintura” (Amado, 2021, p. 141).	“- <i>Did they steal anything from you, sir?</i> - <i>No. Why?</i> - <i>Because these hoodlums were here beside you...</i> - <i>They were two children...One of them has a wonderful gift for painting”</i> (Amado, 2013, p. 132).	Personagens
“[...] se eleva a bela vivenda do comendador José Ferreira, dos mais abastados e acreditados negociantes desta praça, com a loja de fazendas na rua Portugal” (Amado, 2021, p. 12).	“[...] <i>stands the most beautiful dwelling of Commander José Ferreira, one of the wealthiest and most distinguished businessmen of this city, with a dry goods establishment on the Rua Portugal”</i> (Amado, 2013, p. 4).	Figuras de Autoridade

Capitães de Areia (2021)	<i>Captains of the Sands</i> (2013)	Categoria de análise
<p>“Pulou para o lado de João Grande e o Professor. - tu é um negro bom. Tu tá com o direito... - Voltou-se para os outros. - Quem quiser vir, venha... - Tu não pode fazer isso, Bala... - e Boa-Vida passava a mão no talho. - Tu agora quer comer ela só com o Grande e Professor...” (Amado, 2021, p. 175-176).</p>	<p><i>“He went over to Blg João and the Professor’s side: - You’re a good man, black boy. You’re straight... - He turned to the others - Anyone who wants to, come ahead... - You can’t do this, Bullet... - and Good-Life ran his hand over the cut. - You want to have a taste of her now for yourself, like Blg Boy and the Professor”</i> (Amado, 2013, p. 169).</p>	Personagens

FONTE: Amado (2021); Amado (2013)

A tradução de “mãe-de-santo” para “*priestess*” é completamente inadequada, pois ignora as complexas diferenças religiosas e socioculturais que o termo “mãe-de-santo” carrega. No candomblé, uma religião afro-brasileira, a mãe-de-santo é uma figura de extrema importância e respeito, atuando como líder espiritual, curandeira e guardiã das tradições ancestrais. A mãe-de-santo é responsável por conduzir cerimônias, cuidar dos membros do terreiro e manter viva a conexão com os orixás, divindades cultuadas na religião.

Ao traduzir “mãe-de-santo” como “*priestess*”, perde-se toda a especificidade cultural e religiosa do termo original. “*Priestess*” é um termo genérico que se aplica às mulheres que servem em diversos contextos religiosos ocidentais, mas não transmite a mesma profundidade de significado e contexto cultural que “mãe-de-santo” possui. Essa tradução inadequada pode levar os leitores a subestimarem o papel vital que a mãe-de-santo desempenha no candomblé ao desconsiderar a rica tradição e o respeito profundo associados a essa figura.

Além disso, essa tentativa de equivalência culturalmente insensível desvirtua a identidade da personagem e diminui a autenticidade da narrativa. O candomblé é uma religião que preserva e celebra as raízes africanas em um contexto brasileiro, e o termo “mãe-de-santo” é intrinsecamente ligado a essa herança. Traduzir de forma inadequada não apenas empobrece a compreensão do leitor sobre a cultura retratada, mas também perpetua a invisibilidade e a marginalização das tradições afro-brasileiras. Portanto, manter “mãe-de-santo” na tradução, talvez com uma explicação contextual adicional, seria uma forma respeitosa e precisa de preservar a integridade cultural e religiosa do texto original.

No segundo exemplo da tabela, temos a tradução de “molequins” para “*hoodlums*”, que é inapropriada e distorce o significado cultural do termo original, além de ser

pejorativa. “Molequins”, no contexto brasileiro, refere-se às crianças travessas, muitas vezes pertencentes às classes sociais menos favorecidas, que vivem nas ruas e são conhecidas por suas travessuras e esperteza, mas sem a conotação inerentemente criminoso ou violento. O termo pode ter um tom afetivo ou, no mínimo, uma conotação de rebeldia infantil, sem implicar necessariamente um comportamento violento ou criminoso.

Por outro lado, “*hoodlums*”, conforme definido pelo *Dicionário de Cambridge* (Hoodlum, 2024), refere-se a criminosos violentos ou causadores de problemas, frequentemente associados a *hooligans* ou *gangsters*. Esta tradução impõe uma imagem negativa e criminoso que não corresponde à essência dos “molequins” descritos por Jorge Amado.

Ao traduzir “molequins” como “*hoodlums*”, a tradução não só falha em capturar a nuance cultural e o contexto social das personagens, como igualmente reforça estereótipos negativos e injustos. Isso pode levar os leitores de língua inglesa a formarem uma imagem distorcida e desfavorável dos personagens, desvirtuando a intenção original do autor. Portanto, seria mais apropriado buscar um termo que mantivesse a autenticidade cultural e a equivalência com o original, talvez acompanhado de uma explicação contextual que ajudasse a preservar a integridade e a compreensão em língua portuguesa.

Rabassa adotou uma abordagem esperada ao lidar com os cargos e nomes das figuras de autoridade, exceto no caso de Don’Aninha. Ele traduziu os cargos para seus equivalentes em inglês, mantendo os nomes das personagens no original em português, o que auxiliou na manutenção da identidade das personagens enquanto tornava os cargos mais compreensíveis para o público leitor de língua inglesa.

Por exemplo, figuras de autoridade como “o Delegado,” “o Diretor,” e “o Padre” tiveram seus cargos traduzidos para “*the Inspector*,” “*the Director*,” e “*the Priest*,” respectivamente, enquanto os nomes das personagens permaneceram inalterados. Essa estratégia mantém a autenticidade dos nomes próprios e garante que a leitura flua naturalmente, sem a necessidade de notas de rodapé ou explicações adicionais que poderiam interromper a imersão do leitor no enredo.

Essa prática de tradução é comum e esperada, pois facilita a interpretação dos leitores sem sacrificar a integridade cultural das personagens. No entanto, a consistência dessa abordagem destaca ainda mais a tradução problemática do cargo de Don’Aninha, que foi alterado de maneira que comprometeu a representação cultural autêntica.

Porém, essa estabilidade não é contínua e aparece em situações específicas. Durante a leitura da obra, podemos observar que há grande inconsistência e dificuldade em entender qual o padrão de tradução utilizado por Rabassa. Sua técnica, que

denominamos livremente de “Método Rabassa”, parece contribuir para essas falhas de tradução presentes na obra, visto que impede que o tradutor saiba qual o contexto social que essa obra está inclusa no seu país de origem e como interpretá-la da maneira certa.

A inconsistência na tradução de Rabassa prejudica a capacidade do leitor de compreender de que personagem se trata e de criar uma imagem clara na mente. Quando o mesmo nome aparece traduzido em uma cena e na outra no original; ou como mostrado no último exemplo, quando durante a narração se mantém no original, mas no diálogo o nome/apelido aparece traduzido, o leitor enfrenta dificuldades para acompanhar a narrativa. Essa prática inconsistente resulta em uma experiência de leitura confusa, onde os leitores não conseguem associar explicitamente os personagens aos seus nomes ou apelidos, comprometendo a continuidade e a imersão na história.

Por exemplo, se um personagem como “João Grande” é referido tanto pelo nome original quanto pelas traduções “Big João” e “Big Boy” em diferentes partes do texto, os leitores podem não perceber imediatamente que se trata da mesma pessoa. Isso cria uma desconexão e exige um esforço extra para decifrar quem é quem na trama. Além disso, quando a narração usa o nome original e o diálogo utiliza a tradução, a transição entre as partes narrativas e os diálogos se torna dissonante, interrompendo a fluidez da leitura e dificultando a construção de uma imagem consistente dos personagens.

Essa abordagem inconsistente na tradução de nomes e apelidos compromete a capacidade do leitor de formar um entendimento coerente dos personagens e de suas interações. Uma tradução uniforme, em que os nomes e apelidos são mantidos constantes ao longo do texto, é crucial para garantir que os leitores possam seguir a história sem interrupções e construir imagens claras e contínuas das personagens e representação destas em seu imaginário.

b) Abordagem pragmática: intenções do original

Rabassa menciona que “[...] o tradutor deve respeitar o que o autor quer dizer com o seu texto” (Cuéllar, 2011, p. 116), ou seja, respeitar o propósito comunicativo do texto. Isto não significa ser literal em sua tradução, mas qualquer ajuste deverá ser feito somente em nível lexical e sintático, considerando os recursos expressivos da língua de destino.

Como veremos a seguir, esses obstáculos ou problemas são tratados de maneira inconstante na tradução para a língua inglesa.

QUADRO 2 — Abordagem pragmática

Capitães de Areia (2021)	<i>Captains of the Sands</i> (2013)	Categoria de análise
<p>“- Peste! Tu tá até cheirando, Sem-Pernas. O Sem-Pernas fez uma cara de aborrecimento, mas Bala continuou: - Tu tá dez vez mais elegante que o Gato puxa! Se tu aparecer assim na toca - assim tratavam o trapiche - os outros vai dar em cima de tu. Tu tá mesmo uma teteia... - Não chateia...Tou vendo as coisas. Não demora dou o fora, tu pode vim com os outros” (Amado, 2021, p. 129).</p>	<p>“- Pew! You stink, Legless. Legless made a face of distaste, but the Bullet went on: - You even more duded up than Cat. Jesus! If you ever showed up like that at the den - that’s what they called the warehouse - the other would jump on you. You’re a regular little sweetheart... - Lay off...I’m casing things. Pretty soon I’ll take off and you can come with the others” (Amado, 2013, p. 119-120).</p>	<p>Personagens/ Diálogos</p>
<p>“- Bonita, Professor? Professor desviou os olhos do livro, bateu a mão descarnada no ombro do negro, seu mais ardente admirador: - Uma história zorreta, seu Grande - seus olhos brilhavam. - De marinheiro? - É de um negro assim como tu. Um negro macho de verdade. - Tu conta? - Quando findar de ler eu conto. Tu vai ver só que negro...” (Amado, 2021, p. 33).</p>	<p>“- Nice, Professor? The Professor took his eyes off the book, laid his slim hand on the shoulder of the black boy, his most ardent admirer: - A crazy story, Big Boy. - His eyes were shining. - About sailors? - It’s about a black man like you. A real he-man black. - Will you tell it to me? - I’ll tell you as soon as I finish reading it. You’ll see that only a black man...” (Amado, 2013, p. 22).</p>	<p>Personagens/ Diálogos</p>
<p>“- O senhor sabe o que é um leprosário? O cônego não respondeu. - Pois é raro o homem que volta de lá. Quanto mais uma criança... Mandar uma criança pra lá é cometer um assassinato... - Isso não é conosco - respondeu o cônego com voz inexpressiva mas cheia de decisão - Isto é com a saúde pública. Mas nosso papel é respeitar as leis” (Amado, 2021, p. 154).</p>	<p>“- Do you know what the leprosarium is like? The canon didn’t answer. - It’s rare for anyone to come back from there. Much less a child...Sending a child there is like committing murder... - That’s not our business - the canon answered in an expressive voice but one full of decision - That’s the business of public health. But it’s our role to respect the law” (Amado, 2013, p. 146).</p>	<p>Figuras de Autoridade/Diálogos</p>

Capitães de Areia (2021)	<i>Captains of the Sands</i> (2013)	Categoria de análise
<p>“Pedro Bala quer conversar sobre a greve, saber o que querem dele: - É pra greve que precisa da gente? - Se for? - pergunta o estudante. - Se for pra ajudar os grevistas, tou decidido. Pode contar com a gente... - Levanta-se, está um rapazola, o rosto disposto para a luta” (Amado, 2021, p. 261).</p>	<p><i>“Pedro Bala wants to talk about the strike, find out what they want of him: - Is it for the strike that you need us? - And if it is? - the student asks. - If it’s for helping the strikes my minds already made up. You can count on us... - He gets up, he looks like a young man, his face ready for the fight” (Amado, 2013, p. 251).</i></p>	Personagens

FONTE: Amado (2021); Amado (2013)

Nos primeiros exemplos da tabela, as nuances dos diálogos colocadas por Jorge Amado ficaram completamente apagadas na tradução. No primeiro exemplo, temos a cena em que Pedro Bala encontra Sem-Pernas após dias vivendo com uma família. No original, Sem-Pernas retorna transformado, o que causa espanto em Bala. Tanto sua aparência quanto seu vocabulário estão significativamente melhorados. Entretanto, na tradução, essa diferença se perde devido à padronização do vocabulário das personagens na tradução para o inglês. A individualidade linguística que Amado cuidadosamente atribuiu a Sem-Pernas é nivelada e resulta em uma perda da profundidade da personagem.

Essa padronização do vocabulário também é observada no segundo exemplo, no diálogo entre o Professor e Sem-Pernas. O Professor, sendo o membro mais letrado do grupo, apaixonado por livros e considerado o “cérebro” do grupo, possui uma forma de falar distinta, mais articulada e erudita. Essa diferença é essencial para entender a dinâmica do grupo e a posição única do Professor dentro dele. No entanto, na tradução, essa distinção desaparece, e o vocabulário entre o Professor e Sem-Pernas se torna uniformizado. Ao perder essas diferenças sutis na fala das personagens, a tradução não consegue transmitir plenamente a riqueza das interações e a complexidade das personalidades presentes na obra de Amado, resultando em um texto que, embora compreensível, carece da autenticidade do original.

Nesta categoria de análise, no que tange aos diálogos com figuras de autoridade, como o diálogo entre o cônego e o padre; ou personagens com maior escolaridade, como o estudante, citados nos dois últimos exemplos apresentados na tabela, demonstram que Rabassa encontrou soluções de tradução adequadas.

Ao lidar com esses diálogos, é crucial preservar não apenas o significado literal das palavras, mas também o tom, o estilo de linguagem e o *status* social das personagens. Rabassa conseguiu manter o tom e a mesma autoridade presentes

nos diálogos originais nos exemplos acima, adaptando-os de maneira que fossem naturalmente compreensíveis para os leitores de língua inglesa, sem perder a essência dos personagens originais em português.

c) Resolução de problemas e obstáculos tradutórios

Resolução de problemas e obstáculos tradutórios é uma técnica de tradução desenvolvida por tradutores conforme estes vão ganhando experiência e repertório para traduzir diversos textos com variados temas. Ela consiste em quatro passos: o primeiro deles é conseguir definir qual é o problema; o segundo é saber resolver esse problema; o terceiro consiste em analisar as diferentes escolhas tradutórias possíveis e, o quarto, apresentar uma solução para o problema. Um problema, então, pode ser de cunho semântico, sintático, pragmático, de estrutura textual ou discursivo (Rabassa *apud* Cuéllar, 2011).

Durante o trabalho de Cuéllar, observamos que os exemplos de problemas encontrados por Rabassa, na tradução de *Cien años de Soledad*, estão ligados ao título do livro e sua frase de abertura, sendo assim pouco úteis para desvendar sua estratégia de solução de problemas em grandes obstáculos tradutórios encontrados no livro *Capitães de Areia*.

Podemos inferir que Rabassa procura pensar não somente na intenção do autor do original, mas no efeito que essa tradução terá no leitor da tradução ao descrever como ele soluciona os obstáculos que encontra no original⁵, como explica o crítico na entrevista ao tradutor: “Fica claro que Rabassa, ao discutir o problema de tradução apresentado pelo título, considerou não apenas a intenção do autor original, mas também o efeito nos leitores da língua de destino” (Cuéllar, 2011, p. 117).

Contudo, os exemplos citados por Rabassa se concentram em unidades semânticas facilmente inferíveis no contexto de tradução e não em desafios complexos de significação. Como veremos a seguir, esses obstáculos ou problemas são tratados de maneira inconstante na tradução para a língua inglesa.

⁵ Citação original: “It is clear that Rabassa, in discussing the translational problem posed by the title, weighed up not only the original author’s intent but also the TL readers’ effect” (Cuéllar, 2011, p. 117).

QUADRO 3 — Resolução de problemas e obstáculos

Capitães de Areia (2021)	<i>Captains of the Sands</i> (2013)	Categoria de análise
“[...] Pedro Bala entra, olha as crianças. Barandão vem pra junto dele, agora tem 15 anos o negrinho” (Amado, 2021, p. 268).	“ <i>Pedro Bala comes in, looks at the children. Outrigger comes along next to him, the little black boy is 15 years olds now</i> ” (Amado, 2013, p. 258).	Personagens
“Senhor redator, Desculpe os erros e a letra pois não sou costureira nestas coisas de escrever e se hoje venho a vossa presença é para botar os pingos nos ii” (Amado, 2021, p. 18).	“ <i>Dear Sir: Please excuse the mistakes because I am not accustomed to this bizness of writing and if I write to you today its to dot a couple of eyes</i> ” (Amado, 2013, p. 8).	Figuras de Autoridade
“Pedro Bala olha sem desconfiança. O estudante sorri: - Já ouvi falar muito em você e em seu grupo. Você é um batuta... - A gente é macho, sim - responde Pedro Bala” (Amado, 2021, p. 259).	“Pedro Bala looks at him without any mistrust. The student smiles: - I’ve heard a lot about you and your gang, You’re really something... - We’re tough, that’ s for sure, - Pedro Bala answers” (Amado, 2013, p. 251).	Diálogos
“- Olha, Sem-Pernas, tu trata de avisar que se algum for bispado trate de dar o suíte para o outro lado. Não venha pra cá” (Amado, 2021, p. 35).	“- <i>Hey, Legless, tell them that if anyone is spotted to run off somewhere else. Not to come back here</i> ” (Amado, 2013, p. 25).	Diálogos

FONTE: Amado (2021); Amado (2013)

A tradução de “Barandão” para “*Outrigger*” é problemática e exemplifica a inconsistência na abordagem de Rabassa na tradução de termos específicos. “Barandão” se refere ao suporte ou apoio que segura uma pipa, um objeto comum no contexto cultural brasileiro. Por outro lado, de acordo com o *Dicionário de Cambridge* (Outrigger, 2024), “*Outrigger*” designa a corda ou viga de um barco ligada ao mastro, uma referência completamente diferente e não relacionada ao significado original. Esta tradução inadequada não apenas altera o sentido do termo original, mas também falha em preservar a intenção cultural e contextual do autor.

Além disso, como um nome próprio, “Barandão” poderia ter sido mantido sem necessidade de tradução, evitando assim a perda de conexão com o significado culturalmente representado no texto original. Essa inconsistência evidencia a falta de uma metodologia coesa e sensível às relações culturais na tradução de Rabassa, comprometendo a fidedignidade e a integridade da obra traduzida.

A tradução da carta da costureira para o jornal – citado no *exemplo 2* da tabela –, denunciando os abusos cometidos no Reformatório, apresenta um problema significativo devido à introdução proposital de erros de inglês na versão traduzida, os quais não têm correspondência no texto original em português brasileiro. Essa decisão pode distorcer a representação da personagem dentro da narrativa, que pode ter sido originalmente apresentada com uma voz autêntica e um estilo linguístico específico para enfatizar suas circunstâncias difíceis e a seriedade de suas denúncias. Ao inserir esses erros de inglês na tradução, há o risco de comprometer a credibilidade da denúncia e reforçar estereótipos negativos sobre a personagem, relegando-a a um papel pejorativo e marginalizado na história – sem educação formal e, portanto, indigna de ser lida.

Além disso, essa abordagem pode obscurecer a importância do contexto social e das questões de justiça que a narrativa busca abordar, substituindo-as por interpretação distorcida que não reflete de modo equivalente as intenções originais da autora da carta na narrativa. Portanto, a introdução de erros de inglês na tradução da carta da costureira não apenas compromete a integridade da obra original, mas também pode prejudicar a representação da personagem e das questões sociais tratadas por ela na obra.

Nos *exemplos 3 e 4* da tabela, temos a solução de Rabassa para um real problema na tradução devido à ampla variedade de gírias e expressões linguísticas presentes no português e nos diálogos. No entanto, nos exemplos analisados, Rabassa demonstrou habilidade ao lidar com essa complexidade de maneira eficaz. Ao traduzir os diálogos, especialmente aqueles que refletem a linguagem coloquial e regional, é crucial capturar não apenas o significado literal das palavras, mas também o tom, o contexto cultural e as características emocionais transmitidas pelas personagens.

Rabassa conseguiu manejar essa dificuldade ao utilizar uma combinação de tradução direta e adaptação criativa que preserva a autenticidade dos registros sociolinguísticos presentes nos diálogos originais, mantendo-os acessíveis e compreensíveis para os leitores de língua inglesa.

d) Estrangeirização/ Domesticção

Quando falamos de estrangeirização e domesticção, estamos tratando de Venutti e Saussure. Lawrence Venutti e Ferdinand de Saussure oferecem perspectivas complementares sobre os conceitos de estrangeirização e domesticção na tradução. Venutti, um teórico contemporâneo da tradução, define *estrangeirização* como a prática de manter as peculiaridades culturais e linguísticas do texto original, mesmo que isso resulte em uma sensação de estranheza para o leitor da língua-alvo. Essa abordagem enfatiza a diferença cultural, encorajando os leitores a confrontarem e apreciarem a alteridade do texto de origem. Em contraste, a *domesticção* envolve adaptar o texto

para que ele se ajuste às normas culturais e linguísticas da língua-alvo, tornando-o mais acessível e fluido para os leitores, mas potencialmente diluindo a autenticidade cultural do original (Bohunovsky, 2001).

De Saussure, um linguista estruturalista, contribui para essa discussão com sua teoria do signo linguístico, que é composto pelo significante (a forma da palavra) e o significado (o conceito que a palavra representa). Aplicando a teoria de Saussure à tradução, podemos entender que a estrangeirização busca preservar o significante original ao máximo, enquanto a domesticação foca mais no significado adaptado ao contexto da língua-alvo. Assim, a teoria de Venuti sobre estrangeirização e domesticação, informada pelas ideias de Saussure, revela um equilíbrio entre manter a forma original e adaptar o conteúdo para facilitar a compreensão e aceitação cultural (Bohunovsky, 2001).

Os conceitos de *estrangeirização* e *domesticação* conversam com a abordagem de respeito ao texto original e sua compreensibilidade. Essa metodologia é utilizada quando nos deparamos com questões “intraduzíveis”, ou seja, termos profundamente enraizados no contexto sociocultural da língua de origem. Um exemplo trazido por Rabassa é ao falar sobre a tradução das palavras “jeito” e “saudade”:

Essas palavras se tornam verdadeiramente ‘intraduzíveis’ apenas quando o conceito por trás delas é difícil de capturar na segunda língua, o que é frequentemente o desafio enfrentado pelo tradutor. Nestes casos, tais termos podem ser mantidos no original, conferindo à tradução um sabor exótico apropriado; alternativamente, uma nota de rodapé pode ser incluída. (Rabassa *apud* Cuéllar, 2011, p. 118)

Contudo, os exemplos citados por Rabassa se concentram em unidades semânticas facilmente inferíveis no contexto de tradução e não em desafios complexos de significação. Como veremos a seguir, essas escolhas tradutórias são tratados de maneira inconstante na tradução para a língua inglesa.

QUADRO 4 — Estrangeirização/Domesticação

Capitães de Areia (2021)	Captains of the Sands (2013)	Categoria de análise
<p><i>“Pedro Bala olhou para Dora. Viu os peitos, o cabelo loiro. - Tão com direito... - falou - Arreda, João Grande. O negro olhou Pedro Bala espantado. O grupo avançava novamente, agora chefiado por Pedro Bala. João Grande estendeu os braços, gritou: - Bala, eu como o primeiro que chegar aqui. Pedro Bala adiantou mais um passo: - Sai, Grande”</i> (Amado, 2021, p. 176).</p>	<p><i>“Pedro Bala looked at Dora. He saw her breasts, her blonde hair. - They’re right... - he said - Give up, Big João. The black boy looked at Pedro Bala, surprised. The group advanced again, led by Pedro Bala now. Big João put out his arms, shouted: - Bullet, I’ll eat the first one who gets here. Pedro Bala took a step forward: - Get away, Big Boy”</i> (Amado, 2013, p. 168).</p>	<p>Personagens/ Diálogos</p>
<p><i>“Volta Seca entrou no trapiche quando a madrugada já ia alta. O cabelo de mulato sertanejo estava revolto. Calçava alpercatas como quando viera da caatinga. O seu rosto sombrio se projetou dentro do casarão”</i> (Amado, 2021, p. 48).</p>	<p><i>“Dry Gulch came into the warehouse during the wee small hours. The blacklands mulatto’s hair was disheveled. He was wearing canvas shoes, the same as when he’d come out of the underbrush. His gloomy face came into the building”</i> (Amado, 2013, p. 37).</p>	<p>Personagens</p>
<p><i>“- Deixa estar, mãe Aninha, que amanhã te trago Ogum. Ela bateu a mão na cabeça loira dele, sorriu. João Grande e o sem-Pernas beijaram a mão da negra. Desceram a ladeira. Os agogôs e atabaques ressoavam desagravando Ogum”</i> (Amado, 2021, p. 98).</p>	<p><i>“- Don’t worry, Mother Aninha, I’ll bring you Ogum tomorrow. She patted his blond head, smiled. Big João and Legless kissed the black woman’s hand, and they went down the slope. The agogô bells and the atabaque drums resounded, soothing Ogun”</i> (Amado, 2013, p. 88).</p>	<p>Personagens</p>
<p><i>“[...] Mas havia uma possibilidade de dar certo, e Pedro Balajogaria tudo nesta possibilidade. Chegou ao Largo do Teatro. A chuva cía e os guardas se abrigavam sob as capas. Começou a subir a ladeira de São Bento vagarosamente. Tomou por São Pedro, atravessou o largo da Piedade, subiu o Rosário, agora estava nas Mercês, diante da Central de Polícia, [...]”</i> (Amado, 2021, p. 103).</p>	<p><i>“[...] But there was the chance to bring it off, and Pedro Bala would gamble everything on that possibility. He reached the Largo do Teatro. The rain was falling, the policemen were huddled under their capes. He began to go slowly up the São Bento slope. He turned down São Pedro, crossed the Largo da Piedade, went up Rosário, now he was on Mercês, in front of the Police Headquarters, [...]”</i> (Amado, 2013, p. 93).</p>	<p>Lugares/Espaço Narrativo</p>

FONTE: Amado (2021); Amado (2013)

A inconsistência na tradução dos nomes e apelidos de personagens como Pedro Bala e João Grande dificulta a leitura macroestrutural da obra, evidenciando um padrão problemático na tradução de Rabassa. A tradução imprecisa ou variável desses nomes causa confusão e fragmenta a continuidade narrativa, comprometendo a conexão do leitor com as personagens e a fluidez do enredo. Por exemplo, traduzir “Pedro Bala” de maneiras diferentes ao longo do texto ou optar por uma tradução literal em um momento, e uma adaptação livre em outro, pode desorientar o leitor e diluir a identidade cultural e simbólica das personagens.

Essa falta de consistência não apenas enfraquece a coerência da narrativa original, mas também subverte a intenção do autor de criar uma coesão e familiaridade entre as personagens e o público. Assim, a abordagem inconsistente de Rabassa na tradução dos nomes e apelidos reflete um padrão que pode comprometer a eficácia comunicativa e a experiência literária da obra traduzida.

A tradução de “Volta Seca” para “*Dry Gulch*” é problemática, pois apaga o significado cultural e histórico profundamente enraizado no contexto brasileiro. “Volta Seca” não é apenas um nome, mas uma referência direta ao cangaço e à figura lendária de Lampião, de quem o personagem é afilhado. O nome carrega consigo a aspiração de Volta Seca de se tornar um cangaceiro, refletindo o desejo de se juntar ao grupo de Lampião e lutar nas condições áridas e desafiadoras do sertão.

A expressão “*Dry Gulch*” não possui equivalente na vegetação brasileira e remete a uma formação geográfica específica dos Estados Unidos, que não transmite as mesmas conotações culturais e históricas. Ao escolher “*Dry Gulch*”, a tradução descontextualiza o personagem, removendo as associações com o cangaço e a realidade do sertão nordestino, essenciais para a compreensão da sua identidade e motivações. Esse apagamento cultural prejudica a experiência do leitor, obscurecendo a trama de significados que Jorge Amado teceu ao redor de Volta Seca e diluindo a autenticidade da representação regional e histórica presente na narrativa original.

Um dos poucos acertos de Rabassa durante a tradução do livro, foi manter alguns termos do candomblé em português brasileiro, mesmo que isso cause estranhamento no leitor-alvo. Essa decisão preserva a autenticidade cultural e religiosa presente na obra de Jorge Amado, evitando a perda de significados simbólicos associados a essa prática religiosa afro-brasileira. Embora, isso também não tenha sido um padrão em sua tradução, visto o que aconteceu com a tradução do cargo de Don’ Aninha citado anteriormente.

Além disso, Rabassa optou por manter os nomes originais de ruas e cidades mencionadas na obra, conforme exemplificado no quarto exemplo da tabela. Manter os nomes de locais como “Largo do Teatro” e “Rosário” no português brasileiro ajuda a situar a narrativa de maneira autêntica no contexto geográfico e cultural específico da Bahia.

e) Análise ficcional

A análise ficcional consiste na tentativa do tradutor de reproduzir o original, ou seja, traduzir buscando equivalência de linguagem como formas poéticas e figuras de linguagem (metáfora, por exemplo), não necessariamente citadas no original. Rabassa as chama de “intangíveis” da tradução. Em termos técnicos, esses “intangíveis” seriam os recursos singulares da linguagem que o tradutor se esforça para fazer passar literariamente para a língua-alvo (Rabassa *apud* Cuéllar, 2011).

Todavia, na entrevista concedida a Cuéllar, os exemplos citados por Rabassa apresentam unidades semânticas breves, as quais não se associam a desafios de significação que exigiriam a aplicação de técnicas de tradução diversas. Como veremos a seguir, essas tentativas são tratadas de modo não-padronizado na tradução para a língua inglesa.

QUADRO 5 — Análise Ficcional

Capitães de Areia (2021)	<i>Captains of the Sand</i> (2013)	Categoria de análise
“ - Sai, moleque” (Amado, 2021, p. 100).	“ - <i>Get away, guttersnipe</i> ” (Amado, 2013, p. 90).	Diálogos
“- Quando se incorporou aos Capitães da Areia (o cais recém-construído atraiu para as suas areias todas as suas areias todas as crianças abandonadas da cidade) o chefe era Raimundo, o Caboclo , mulato avermelhado e forte” (Amado, 2021, p. 29).	“- <i>When he joined the Captains of the Sand (the newly-constructed waterfront attracted all the abandoned childwren of the city to its sands) the chief was Raimundo the Halfbreed, a strong and copper-colored mulatto</i> ” (Amado, 2013, p. 17).	Personagens
“ - Quer topar um sete-e-meio? -Tou com cara de besta? - respondeu o Sem-Pernas” (Amado, 2021, p. 101).	“ - <i>Want to play some blackjack?</i> <i>-Do I look like a fool? - Legless answered</i> ” (Amado, 2013, p. 91).	Diálogos
“No começo da noite caiu uma carga d’água. Também as nuvens logo depois desapareceram do céu e as estrelas brilharam, ou também a lua cheia. Pela madrugada os Capitães da Areia vieram. O Sem-Pernas botou o motor para trabalhar. E eles esqueceram não eram iguais às demais crianças, esqueceram que não tinham, nem pai, nem mãe, que viviam de furto como homens, que temidos na cidade como ladrões. Esqueceram as palavras da velha de Lorgnon. Esqueceram tudo e foram iguais a todas as crianças, cavalgando os ginetes do carrossel, girando com as luzes. As estrelas brilhavam, brilhava a lua cheia. Mas, mais que tudo, brilhavam à noite da Bahia as luzes azuis, verdes, amarelas, roxas, vermelhas, do Grande Carrossel Japonês” (Amado, 2021, p. 82).	“ <i>At nightfall there was a downpour. The black clouds then disappeared from the sky and the stars shone, the full moon was also shining. In the small hours of the morning the Captains of the Sand arrived. Legless started up the engine. And they forgot that they weren’t like other children, they forgot that they had no home, no father or mother, that they lived by stealing like men, that they were feared in the city as thieves. They forgot the words of the old woman with the lorgnette. They forgot everything and they were equal to all children, riding the mounts on the carousel, spinning with the lights. The stars were shining, the full moon shone. But more than anything in the Bahia night the blue, yellow, and red lights of the Great Japanese Carousel were shining</i> ” (Amado, 2013, p. 71-72).	Personagens

FONTE: Amado (2021); Amado (2013)

No primeiro exemplo da tabela, vimos que Rabassa traduziu o termo “moleque” para “*guttersnipe*”, o que apresenta uma discrepância significativa em termos de sentido e conotação cultural. No contexto brasileiro, “moleque” geralmente se refere a um menino desobediente ou arteiro, mas não necessariamente de forma pejorativa. Muitas vezes, é utilizado de maneira carinhosa ou informal para descrever crianças que são travessas.

Por outro lado, “*guttersnipe*”, de acordo com o *Dicionário de Cambridge* (Guttersnipe, 2024), significa: “Um menino de rua da era vitoriana” trazendo assim outro contexto para o termo. Além disso, “*guttersnipe*” carrega uma conotação negativa na língua inglesa, referindo-se a uma criança em situação de rua ou alguém de classe baixa, implicando em marginalização social acentuada. Ao utilizar “*guttersnipe*”, a tradução não só distorce a percepção acerca da personagem, mas igualmente adiciona carga semântica pejorativa que não está presente no termo original.

Como segundo exemplo, temos a tradução que Rabassa fez do termo “caboclo” para “*halfbreed*” que é lacunosa por várias razões. Em português brasileiro, “caboclo” refere-se a uma pessoa de ascendência mista, tipicamente indígena e europeia, e carrega uma gama de conotações culturais e históricas específicas ao contexto brasileiro. O termo pode evocar uma identidade cultural complexa, relacionada às tradições e ao modo de vida indígena, além de uma integração histórica significativa na sociedade brasileira. Por outro lado, “*half-breed*” em inglês, de acordo com o *Dicionário de Cambridge* (Half-beed, 2024), é um termo pejorativo e desatualizado, muitas vezes usado de maneira depreciativa para descrever pessoas de ascendência mista, especialmente em contextos norte-americanos e britânicos, e que pode indiciar discriminação racial e segregação. Essa tradução, portanto, não só falha em transmitir a pretensa neutralidade ou até mesmo o respeito cultural implícito no termo “caboclo”, mas também impõe a conotação negativa que desvia a percepção do leitor sobre a identidade da personagem. Além disso, a escolha de “*halfbreed*” ignora as especificidades culturais e históricas do Brasil, substituindo-as por um conceito que não possui equivalência direta no contexto sociocultural do texto original,

No terceiro e no quarto exemplos apresentados na tabela, observamos uma bem-sucedida manutenção da equivalência linguística, conforme preconizado pela metodologia de ficcionalização utilizada por Rabassa na tradução para o português brasileiro. No terceiro exemplo, o tradutor conseguiu preservar as nuances estilísticas e o tom do original, utilizando expressões idiomáticas que refletem a riqueza cultural do texto de origem. Essa estratégia não apenas conserva a intenção e a equivalência literária do autor, mas também enriquece a experiência do leitor na língua-alvo.

No quarto exemplo, a escolha lexical e a estrutura sintática foram cuidadosamente adaptadas para manter a fluidez e a naturalidade do texto, ao mesmo tempo em que se respeitam as peculiaridades estilísticas do original. Em uma cena tão importante para a história, que dá nome ao título do artigo, é reconfortante perceber o cuidado em reproduzir os efeitos literários e estéticos que se alinham à estratégia de ficionalização que Rabassa defende, ao recriar uma experiência literária autêntica para o leitor da língua inglesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa entre *Capitães de Areia*, de Jorge Amado e sua tradução para o inglês, *Captains of the Sand*, realizada por Gregory Rabassa, evidencia a complexidade e a importância do trabalho de tradução literária. Ao tentar transpor as nuances culturais, históricas e sociolinguísticas da obra original, Rabassa enfrentou desafios significativos, especialmente no que tange à preservação do estilo literário de Amado e à representação fidedigna e equivalente do contexto brasileiro. A tradução desempenha, assim, papel crucial não apenas na disseminação da literatura latino-americana, mas também na promoção de um entendimento adequado e aprofundado das culturas que ela representa.

Os aspectos culturais presentes em *Capitães de Areia* foram transpostos para o inglês com variações de sucesso. Enquanto Rabassa conseguiu manter a autenticidade de muitos elementos culturais e estilísticos, como a preservação de termos específicos do candomblé e nomes de ruas e cidades, ele também cometeu equívocos significativos. A inconsistência na tradução de nomes e apelidos, a escolha inadequada de equivalentes culturais, como “molequins” para “hoodlums” e a tradução de “Volta Seca” para “*Dry Gulch*,” mostram como a padronização do vocabulário pode comprometer a compreensão e a imersão do leitor na narrativa. A tradução de Don’ Aninha, uma personagem significativa no contexto cultural e religioso da obra, apresenta problemas notáveis. A tradução inadequada de “mãe-de-santo” para “*priestess*” exemplifica a falha em capturar a profundidade e a especificidade da cultura afro-brasileira e do candomblé, essenciais para a compreensão completa da narrativa. Esse tipo de tradução não apenas dilui o significado cultural, mas também pode levar a interpretações errôneas sobre a função e o respeito devido a essas figuras na sociedade baiana.

Tais equívocos destacam a necessidade de um cuidado na tradução sociolinguística de elementos culturais complexos a fim de preservar a autenticidade e o impacto da obra original. Essas decisões evidenciam a dificuldade de manter a integridade cultural e social da obra original ao traduzir para um público com uma bagagem cultural distinta.

Ademais, a tradução de diálogos envolvendo figuras de autoridade foram, em sua maioria, bem-sucedidas, mantendo o tom original e respeitando as diferenças estilísticas entre as personagens. No entanto, Rabassa falhou em capturar as diferenças em diálogos específicos, como o entre Professor e Sem-Pernas, onde as diferenças no vocabulário e registro oral são significativas para a trama. Já a tradução da carta da costureira para o jornal, com erros de inglês que não estão presentes no original, adiciona uma camada de complexidade desnecessária e pejorativa, distorcendo a imagem da personagem e potencialmente prejudicando a percepção do leitor sobre seu papel na história.

Esses exemplos ressaltam a importância de uma abordagem metódica e culturalmente sensível na tradução literária. A tradução deve ser vista como um ato de recriação cultural e artística, onde o tradutor não apenas transcreve palavras, mas também transmite o espírito e a essência da obra original. Por meio desta investigação, espera-se contribuir para a valorização do trabalho da tradução, destacando seu papel fundamental no diálogo intercultural e literário, ao promover a apreciação estética e criticamente orientada das obras traduzidas e dos contextos culturais que elas representam.

Em última análise, *Capitães de Areia* permanece uma obra seminal da literatura brasileira, cuja importância transcende o tempo e as fronteiras geográficas. Jorge Amado oferece um retrato vívido e comovente da realidade dos meninos em situação de rua de Salvador ao abordar questões sociais severas e revelar a resiliência e a humanidade dos marginalizados. A narrativa rica em detalhes culturais e históricos não apenas ilumina a sociedade brasileira da época, mas também ressoa em leitores contemporâneos ao destacar temas universais de luta, esperança e solidariedade. A importância de *Capitães de Areia* reside na sua capacidade de provocar reflexão, inspirar empatia e fomentar o diálogo sobre justiça social e direitos humanos. É uma obra que continua a ser relevante e poderosa, um testemunho duradouro da genialidade literária de Jorge Amado e da riqueza cultural do Brasil. Em suma, *Capitães de Areia* e *Captains of the Sand* exemplificam o poder e os desafios da tradução literária em qualquer sociedade que a motive.

REFERÊNCIAS

- AMADO, J. **Capitães de areia**. Companhia das Letras: São Paulo, 2021.
- AMADO, J. **Captains of the sands**. Translated by Gregory Rabassa. Introduction by Colm Toibin. New York: Penguin Classics, 2013.
- AMADO, J. **Essencial**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2010.
- AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, É. N. A. (Orgs.). **Tradução &: perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Unesp Digital, 2015.
- ARAÚJO, P. M. **O processo de tradução para a língua inglesa dos diálogos em Capitães de Areia de Jorge Amado**. 2009. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11018>. Acesso em: 27 set. 2024.
- ARROJO, R. **O signo desconstruído: implicações para a tradução**. Campinas: Pontes, 1992.
- AUBERT, F. H. **As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. Campinas: UNICAMP, 1993.
- BAKER, M. **Routledge encyclopedia of translation studies**. London: Routledge, 2000.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BOHUNOVSKY, R. A (im)possibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução. **Cadernos de Tradução**, v. 2, n. 8, p. 51-62, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5884>. Acesso em: 27 set. 2024.
- BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BROWN, K. Gregory Rabassa: an interview. **Delaware Review of Latin American Studies**, v. 7, n. 2, dez. 2006. Disponível em: <https://udspace.udel.edu/items/767b36cd-5c9b-4110-98b2-cc01942d4c57>. Acesso em: 27 set. 2024.
- BURKE, P. B.; HSIA, R. P.-C. (Orgs.). **A tradução cultural: nos primórdios da Europa Moderna**. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009.
- CALVET, L.-J. **Sociolinguística: uma introdução crítica**. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2002.
- CARLOS, E. A.; FERREIRA, M. M. Leitura plural de “Capitães de Areia” de Jorge Amado. In CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES: LINGUAGENS E LEITURAS, 1., 2009, Ilhéus. **Anais [...]**, Ilhéus, 2009. Disponível em: http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-15.pdf. Acesso em: 27 set. 2024.
- CARVALHAL, T. F. A tradução literária. **Organon**, Porto Alegre, v. 7, n. 20, 2013. <https://doi.org/10.22456/2238-8915.39381>
- CATFORD, J. C. **Uma teoria linguística da tradução: um ensaio de linguística aplicada**. São Paulo: Cultrix, 1980.

- CORACINI, M. J. R. F. **A celebração do outro**: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas: Mercado de Letras, 2007.
- CUÉLLAR, S. B. Gregory Rabassa's views on translation. **Forma y función**, v. 24, n. 1, p. 107-129, jan./jun. 2011.
- DEMARCHI, C.; SILVA, L. I. Capitães de Areia: alguns ensaios. **Conpedi Law Review**, Braga, v. 3, n. 2, p. 42-56, jul./dez. 2017. https://doi.org/10.26668/2448-3931_conpedilawreview/2017.v3i2.3701
- FIORIN, J. L. (Org.). **Introdução à Linguística I**: objetos teóricos. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- GALINDO, C. W. Tradução & ficção. In AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, É. N. A. (Orgs.). **Tradução &**: perspectivas teóricas e práticas. São Paulo: Unesp Digital, 2015.
- GUEDES, Clara Peron; MOZILLO, Izabella. **Tradução de Marcadores Culturais em Textos Técnicos:: A Função do Texto e o Papel do Tradutor**. Scienza Traductionis, Florianópolis, ano 2014, n. 15, p. 281-292, 16 jul. 2014.
- GOLDSTEIN, I. S. Uma leitura antropológica de Jorge Amado: dinâmicas e representações da identidade nacional. **Diálogos Latinoamericanos**, n. 5, p. 109-133, 2002.
- GOLDSTEIN, I. S. **Caderno de leituras**: trajetória de Jorge Amado. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.
- GUIMARÃES, R. P. N. **Tradução técnica**: explorando os procedimentos técnicos da tradução em manuais de instruções. 2019. 66 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Tradução) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/17678>
- GUTTERSNIPE. In **Cambridge English-Portuguese Dictionary**. Cambridge University Press. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/guttersnipe?q=Guttersnipe>. Acesso em: 27 set. 2024.
- HALF-BREED. In **Cambridge English-Portuguese Dictionary**. Cambridge University Press. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/half-breed>. Acesso em: 27 set. 2024.
- HOODLUM. In **Cambridge English-Portuguese Dictionary**. Cambridge University Press. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/hoodlum>. Acesso em: 27 set. 2024.
- JAKOBSON, Roman. **Aspectos lingüísticos da tradução**. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p.63-72.
- LEE-JAHNKE, H.; DELISLE, J.; CORMIER, M. C. (Orgs.). **Terminologia da tradução**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.
- LÉPINETTE, B. La historia de la traducción: metodología Apuntes bibliográficos. In: LÓPEZ, P. O.; PINILLA, J. A. S. **Historiografía de la tradición en el espacio ibérico**. Cuenca: Castilla-La Mancha, 2015.

- LIMA, É. (Org.). **Tradução na Era Digital**: avanços e desafios. Belford Roxo: Tránsito, 2018.
- MASCHERPE, M.; ZAMARIN, L. **A tradução do inglês para o português**: os falsos cognatos. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, 1968.
- MOLLIÇA, M. C.; BRAGA, M. L. **Introdução à sociolinguística**: o tratamento da variação. São Paulo: Contexto, 2003.
- MONTEIRO, M. **The Lord of the Rings**: a viagem e a transformação. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.
- MUNDAY, J. **Introducing translation studies**. London; New York: Routledge, 2001.
- MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.). **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2001. v. 1.
- OTTONI, P. (Org.). **Tradução**: a prática da diferença. Campinas: Unicamp, 2005.
- OUSTINOFF, M. **Tradução**: história, teorias e métodos. São Paulo: Parábola, 2011.
- OUTRIGGER. In **Cambridge English-Portuguese Dictionary**. Cambridge University Press. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/outrigger?q=Outrigger>. Acesso em: 27 set. 2024.
- PRETI, D. **Sociolinguística**: os níveis da fala. São Paulo: Edusp, 1994.
- PYM, A. **Explorando as teorias da tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- RABASSA, G. **If this be treason**: translation and its dyscontents: a memoir. New York: New Directions, 2005.
- TARALLO, F. **A pesquisa sociolinguística**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1994.