

O projeto tradutório exotizante de José de Alencar em *Iracema*

Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista¹

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG, Brasil

“O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jaboticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspêra?”

José de Alencar

Resumo: Um dos romances brasileiros mais traduzidos, tendo sido o primeiro a ser publicado em língua inglesa, *Iracema* (1865), de José de Alencar, guarda em sua própria poética uma proposta tradutória, que pretendemos expor e discutir neste artigo. Em sua proposição de uma obra literária indianista que criasse uma linguagem nacional pela mescla do tupi com o português, Alencar introduziu vocábulos, expressões e metáforas indígenas no texto em português por meio de uma série de procedimentos que encenam uma prática tradutória. Por meio do levantamento desses procedimentos tradutórios, assim como pela leitura dos paratextos da obra, onde o autor apresenta a concepção e o projeto do romance, identificamos a proposta tradutória embutida em *Iracema* como portadora de uma estratégia de exotização da língua (e, por extensão, da literatura e cultura brasileiras), na qual a língua receptora (o português) se deixa contaminar pela estrutura e vocabulário da língua de origem (o tupi).

Palavras-chave: Exotização; Indianismo; *Iracema*; José de Alencar; Tradução literária.

Title: José de Alencar's exotizing translations strategy in *Iracema*

Abstract: One of the most translated Brazilian novels, and the first one to be published in English, José de Alencar's *Iracema* (1865) presents in its own poetics a translation program, which we intend to discuss in this article. In his proposal of an Indianist literary genre Alencar calls for the nationalization of Portuguese language by mixing it with Tupi, introducing indigenous words, expressions and metaphors into his text through a series of procedures that enact a translation practice. Through the analysis of these translation procedures, as well as by reading the novel's paratexts, in which the author presents the conception and project of his literary work, we identified the translation proposal embedded in *Iracema* as a strategy of exoticization, in which the receiving language (Portuguese) is contaminated by the structure and vocabulary of the source language (Tupi).

Key-words: Exoticization; Indianism; *Iracema*; José de Alencar; Literary translation.

¹ Doutor em Teoria e História da Literatura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor do curso de Tradução Inglês-Português na Universidade Federal de Uberlândia. Orcid: 0000-0002-5230-8483. E-mail: eduardolaob@yahoo.com.br.

Introdução

Publicada em 1865, *Iracema*, de José de Alencar, tornou-se uma obra emblemática da literatura indianista brasileira e um dos romances brasileiros mais traduzidos. Em seu pioneiro levantamento sobre as traduções de obras literárias brasileiras para a língua inglesa, na qual cobre o período até 1994, Heloísa Gonçalves Barbosa (1994) afirma que apenas cinco obras brasileiras foram retraduzidas nessa língua em todo o período estudado. Em todos os casos houve apenas uma segunda tradução, e *Iracema* aparece nessa lista junto a *Inocência*, do Visconde de Taunay, e a três obras de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, *Iaiá Garcia* e *Memorial de Aires* (BARBOSA, 1994, p. 78). Mais recentemente *Iracema* recebeu uma terceira versão em língua inglesa, assinada por Clifford E. Landers e publicada em 2000 pela Universidade de Oxford, sendo que uma quarta versão será publicada em breve. Além de ser uma das obras brasileiras que mais traduções recebeu em língua inglesa, *Iracema* foi o primeiro romance brasileiro a ter uma tradução publicada nessa língua, feita em 1886 por Isabel Burton.

Destinada a ser traduzida e retraduzida, e submetida a diversas estratégias tradutórias nas versões que recebeu em língua inglesa, *Iracema*, sob uma leitura mais atenta, revela carregar em si mesma um projeto tradutório implícito, de feição exotizante, apresentado por Alencar como imagem para sua proposta da criação de uma língua e literatura nacional brasileira a partir de um processo de contaminação da cultura colonizadora de matriz europeia pela indígena. Como demonstração de sua proposta, Alencar utilizou-se em seu texto de diversas estratégias que encenam um processo de tradução, e que passaremos a analisar neste artigo com o intuito de revelar o projeto tradutório implícito na obra. Nossa abordagem do fenômeno tradutório, que apresentamos neste artigo, se fundamenta no conceito de tradução difundido pela Escola Manipulativa, que propõe uma abordagem descritiva, empírica, interdisciplinar, e orientada para a língua alvo no estudo da tradução, com um foco especial em seu papel na história cultural. Nesse sentido, a tradução é sempre vista como uma manipulação do texto fonte, ou reescrita, segundo conceito de André Lefevere (1992), obedecendo a constrições linguísticas, culturais, políticas e de mercado.

***Iracema* e o projeto tradutório de José de Alencar**

Um dos exemplos maiores do gênero indianista no Brasil, *Iracema* é apresentada por seu autor como uma lenda tupi que retrata a história trágica de amor entre uma indígena e um europeu, cujo filho representa a origem mestiça da população brasileira. A mestiçagem da cultura brasileira é representada na obra pela mescla de elementos linguísticos de origem tupi no texto escrito em português, além da presença de descrições dos costumes e elementos da cultura indígena. Como resultado temos um texto em português permeado de metáforas, imagens e vocábulos de origem indígena. Vários autores já discutiram os problemas linguísticos da obra, cujo experimentalismo na união do português ao tupi-guarani se revela

artificial e distante das formas com que tais línguas eram empregadas no Brasil, o que deve ser visto como uma tentativa de criação de uma língua literária nacional (CAMILO, 2007, p. 172). Como aponta Eliamar Godói,

Assim, intercalando termos indígenas ou criando novas palavras em sua obra, ora usando o método tupi de formação de palavras, ora usando palavras de origem tupi já existentes e compiladas em dicionários, Alencar tentava introduzir ou divulgar por meio de sua obra um linguajar considerado por ele como tipicamente brasileiro (GODOI, 2006, p. 91).

Contada em terceira pessoa por um narrador onisciente, a obra sugere o ponto de vista de um narrador indígena que utiliza a língua portuguesa para contar uma lenda de seu povo, como propõe Vagner Camilo, ao lembrar que o narrador utiliza “a mesma linguagem metafórica de suas personagens, como se a história estivesse sendo narrada desde dentro do mundo indígena, por um de seus membros” (CAMILO, 2007, p. 170). Podemos supor, dessa maneira, que o narrador fictício seja um indígena que conheça a língua portuguesa e procurou traduzir nessa língua a lenda de seu povo (lembrando que o subtítulo do romance é “Lenda do Ceará”), retendo, nesse processo de tradução, muitas das expressões e termos de sua cultura. É uma tradução encenada, uma vez que o narrador é um personagem inventado, e não há um texto fonte em tupi que tenha servido de origem para o romance, já que a lenda relatada foi criada por Alencar a partir de elementos da cultura indígena.

Dessa maneira, *Iracema* apresenta a estrutura textual de uma obra traduzida, marcada pelo encontro de duas línguas. E é o próprio Alencar que apresenta a proposta literária contida em *Iracema* por meio de uma metáfora tradutória, como encontramos em sua “Carta ao Dr. Jaguaribe”, texto que acompanha o romance em sua primeira edição e no qual o autor descreve suas motivações para escrevê-lo:

Sem dúvida que o poeta brasileiro *tem de traduzir em sua língua* as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; *é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara*; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem. O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura brasileira (ALENCAR, 1865, p. 195, grifo meu).

A partir de sua proposta indianista de não apenas buscar inspiração na cultura indígena, mas de reconhecê-la e introduzi-la na literatura brasileira como parte integrante da cultura nacional, Alencar vê o escritor como um tradutor dessa cultura. Além de considerar o trabalho do poeta brasileiro como o de um tradutor, Alencar também aponta qual estratégia tradutória o escritor-tradutor deve adotar nesse empreendimento. Em sua proposta a língua portuguesa, a “civilizada”, deve se moldar o quanto puder à língua indígena, a “bárbara”, e deve se manter uma proximidade com o contexto de origem, ao se manter “termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem”. E o conhecimento da língua indígena, principal pré-requisito de um tradutor, é aconselhado como habilidade essencial para o escritor em busca da representação da nacionalidade na literatura brasileira.

O indianismo de Alencar vai além do uso caricato da imagem do indígena na literatura, mas busca reconhecer a importância da cultura indígena como elemento integrante da nacionalidade brasileira. Ainda que não tenha escrito um “manifesto indianista”, podemos depreender nesses comentários de Alencar seu programa para esse gênero literário, considerado como um típico exemplo da originalidade cultural brasileira. Assim, em contraposição à ação do Império, que buscava aculturar o indígena e integrá-lo na vida “civilizada”, aos moldes europeus, Alencar propõe que a língua e a cultura brasileira, de matriz europeia, é que deveriam se submeter e “se deixar moldar” à língua e cultura indígenas. Esse processo de reconhecimento, valorização e absorção da cultura indígena na cultura oficial brasileira, para além de seu uso como imagem alegórica do Império, deveria ser conduzido pelo escritor, que Alencar vê como um tradutor, um mediador entre as culturas em contato. Alencar também destaca a importância do conhecimento sistemático da cultura indígena por parte do escritor, a começar pela língua (ou melhor, línguas indígenas), reforçando a ideia do escritor como tradutor. Essa proposta de Alencar remete à figura do escritor transculturador, levantada por Angel Rama em sua obra *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Rama propõe analisar a experiência literária mestiça latino-americana a partir dos processos de assimilação e reconfiguração cultural sob o conceito de transculturação. O autor sugere que o processo de transculturação seja visto através de quatro operações: perdas, seleções, redescobrimentos e incorporações. Desse embate de forças e de constante reconfiguração cultural teria surgido a literatura latino-americana:

A literatura que surge nesse movimento conflitivo não será, portanto, nem o discurso *costumbrista* tradicional (que é consequência direta da aceitação do estado de minoria dominada, no qual é apenas matéria pitoresca para os olhos estrangeiros) nem o discurso modernizado (que também seria uma aceitação submissa com equivalente dose de pitoresco para os olhos estrangeiros), mas uma invenção original, uma neoculturação fundada sobre a anterior cultura sedimentada quando ela é arrasada pela história renovadora (RAMA, 2006, p. 47, esta e outras traduções de citações foram feitas pelo autor deste artigo).

Para Rama, o mediador é uma das funções características do processo transculturador, sendo aquele que recebe um legado cultural e sobre ele elabora para “poder transmiti-lo a uma nova instância de desenvolvimento, agora modernizado” (RAMA, 2006, p. 114), vendo assim o escritor como um agente de contato entre culturas:

O papel de mediador é equiparável ao do agente de contato entre diversas culturas, e assim estamos visualizando o romancista que chamamos de transculturador, reconhecendo sem dúvida que para além de seus dons pessoais, atua fortemente sobre ele a situação específica em que se encontra a cultura a qual pertence, e as pautas segundo as quais se moderniza (RAMA, 2006, p. 114, grifo meu).

A caracterização do escritor latino-americano como um mediador cultural, ao atuar como negociador entre a tradição local e as imposições culturais externas, proposta por Rama, aproxima-se da imagem descrita por Alencar do escritor como um tradutor entre a cultura indígena e a de matriz europeia. Em ambos, a assimilação entre as culturas tradicionais e

modernas é mediada pelo escritor-transculturador-tradutor, evitando as aculturações e assimilações submissas e o uso meramente pitoresco dos elementos culturais tradicionais. A aplicação dessa proposta transculturadora na fatura de *Iracema* gerou um texto que não apenas oferece uma analogia com o texto traduzido por sua hibridez linguística, mas que encena o processo de tradução por meio de um narrador que adota o ponto de vista indígena. Ainda que a origem indígena do narrador não seja identificada em nenhum momento do texto, seu status pode ser inferido a partir da linguagem adotada na narrativa, que segue a proposta de Alencar de traduzir as ideias dos indígenas para a língua portuguesa, moldando-a à língua tupi. Na encenação dessa tradução, de uma lenda tupi para o português, a língua receptora é modificada pela estrutura da língua fonte, passando a adotar suas formas sintáticas, suas imagens, metáforas, e mesmo vocábulos. Esses elementos indígenas são introduzidos no texto em língua portuguesa por meio de procedimentos que podem ser identificados como tradutórios, e que passaremos a levantar e analisar em seguida.

Procedimentos tradutórios em *Iracema*

Para criar a hibridez linguística presente em *Iracema*, Alencar utilizou principalmente os seguintes recursos: 1) introdução de palavras tupi no texto em português; 2) introdução de metáforas indígenas na língua portuguesa; 3) introdução de expressões indígenas na língua portuguesa. Nas três situações Alencar se valeu do acompanhamento de notas explicativas, que aparecem no final do texto na primeira edição da obra. Esses três recursos (quatro se considerarmos o uso de notas como um procedimento à parte) utilizados por Alencar constituem procedimentos tradutórios tradicionalmente usados na tradução literária, e elencados por teóricos como Javier Aixelá o fez em “Itens culturais específicos em tradução” (2013). Segundo terminologia de Aixelá, a introdução de palavras estrangeiras em um texto traduzido se dá pelo procedimento da repetição. A repetição, chamada de “transferência” por outros autores como Peter Newmark (1988), pode ser acompanhada de explicação, seja em nota (extratextual) ou diluída no texto (intratextual). Como veremos mais detalhadamente, a modalidade de repetição com explicação extratextual é um dos procedimentos mais adotados por Alencar ao introduzir termos tupi no seu texto em português. Os outros dois recursos, introdução de metáforas e expressões indígenas, foram obtidos por meio do procedimento que Aixelá chama de “tradução linguística não cultural” e da tradução literal.

A tradução literal é definida como aquela em que se “mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando, porém, a morfossintaxe às normas gramaticais da língua de chegada” (BARBOSA, 1990, p. 65). A tradução literal é empregada por Alencar ao verter algumas expressões indígenas, como os cumprimentos realizados ao se visitar uma pessoa, trocados no capítulo III entre Martim e o pai de *Iracema* quando este recebe o visitante europeu em sua taba: “Quando o guerreiro terminou a refeição, o velho pajé apagou o cachimbo e falou: – Vieste? – Vim, respondeu o desconhecido. – Bem vieste.” (ALENCAR, 1865, p. 10). Na nota que consta na página 166 encontramos a explicação e o texto no original: “Vieste: A saudação usual de hospitalidade era esta. Erê ioubê – tu vieste? Pa-aiotu, vim, sim.

Auge-be, bem dito” (ALENCAR, 1865, p 166). Este recurso da tradução literal de um diálogo aparece apenas uma vez no texto.

A tradução literal é também empregada para verter expressões do tupi para a língua portuguesa, como quando Iracema se regozija por ver Martim salvo da ira de Irapuam e diz: “O coração de Iracema está como o abati n`água do rio” (ALENCAR, 1865, p. 48), cuja nota explica: “Abaty n`água: Abaty, arroz; Iracema serve-se da imagem do arroz que só viça no alagado, para exprimir sua alegria” (ALENCAR, 1865, p. 176). Quando Iracema se entristece por saber que Martim não a ama, reconhece: “Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair, para que a alegria alumie teu seio” (ALENCAR, 1865, p. 134). Na nota que acompanha a sentença encontramos: “Folha escura, a murta, que os indígenas chamavam capixuna – de caa - rama, folhagem, e pixuna, escuro. Daí vem a figura de que usa Iracema para exprimir a tristeza que ela produz no esposo” (ALENCAR, 1865, p. 187). Ao traduzir literalmente essas expressões indígenas para o português, em vez de substituí-las por expressões correspondentes em uso na língua portuguesa, Alencar não apenas procura dar cor local à sua narrativa, mas procura expandir a imagética da língua portuguesa pela absorção de expressões tupi – ainda que eventualmente tais expressões e mesmo palavras não existam nas línguas reais faladas pelos indígenas, ou não carreguem o significado que Alencar lhes atribui.

Alencar utiliza também outra forma de tradução literal para introduzir na língua portuguesa metáforas contidas nas palavras indígenas. Javier Aixelá chama esse procedimento de “tradução linguística não-cultural”. Esse procedimento é denominado de “*through-translation*” por Newmark (1988, p. 84), e de “decalque” por Heloísa Barbosa (2007), sendo em geral usado na tradução de nomes de instituições, mas ocorrendo também na tradução de expressões. Nesse caso, o tradutor imita em sua tradução a estrutura ou maneira de expressão da língua de partida, podendo introduzir uma estrutura que é estranha à língua de chegada. Assim, em vez de transferir o termo na língua tupi, ou buscar um correspondente na língua portuguesa, Alencar traduz o termo literalmente. Segundo Alencar, o uso desse procedimento serviria para revelar na língua portuguesa a poesia contida na língua indígena, assim como permitir que essa poesia contaminasse a língua portuguesa.

Dessa forma, ao referir-se no romance à personagem Caubi como o escolhido para ser guia de Martim no caminho de volta aos seus, Alencar não utiliza o vocábulo em português “guia” (o que poderia ser classificada como tradução literal), nem transfere o termo em tupi, “piguara”, mas opta por traduzir etimologicamente o termo pela expressão “senhor do caminho”: “o guerreiro Cauby, o senhor do caminho, o acompanhará” (ALENCAR, 1865, p. 35). Essa expressão recebe a seguinte explicação em nota final: “Senhor do caminho — Assim chamaram os indígenas ao guia, de py — caminho, e guara — senhor” (ALENCAR, 1865, p. 172). Alencar explica melhor o uso do procedimento na “Carta ao Dr. Jaguaribe”:

Ocorre-me um exemplo tirado deste livro. Guia, chamavam os indígenas senhor do caminho, *piguara*. A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica me parece bem saliente. Não diziam sabedor do caminho, embora tivessem termo próprio, *coaub*, porque essa frase não exprimia a energia de seu

pensamento. O caminho no estado selvagem não existe; não é cousa de saber. O caminho faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá, é realmente senhor do caminho. Não é bonito? Não está aí uma joia da poesia nacional? (ALENCAR, 1865, p. 197, grifo meu).

Esse procedimento de tradução linguística não-cultural, segundo Aixelá, que Alencar se refere como “tradução literal e etimológica”, e que Haroldo de Campos, em sua análise da obra no artigo “*Iracema*, uma arqueografia de vanguarda” (1990), chamou de “metáforas desencapsuladas a partir de semantemas aglutinados” (CAMPOS, 1990, p. 69), é reutilizado em outras partes do texto, sempre acompanhado de uma explicação em nota final. A estrela polar é referida como “estrela morta”, como vemos na sentença: “A estrela morta, que então brilhava sobre a cúpula da floresta, guiou seu passo firme para as frescas margens do Acaraú” (ALENCAR, 1865, p. 13). Na nota final encontramos: “estrela morta, a estrela polar por causa de sua imobilidade, orientavam-se os selvagens por ela durante a noite” (ALENCAR, 1865, p. 169). Os europeus são referidos como a “raça dos cabelos de sol”: “A raça dos cabelos do sol cada vez ganhava mais a amizade dos tupinambás: crescia o número dos guerreiros brancos, que já tinham levantado na ilha a grande itaoca, para despedir o raio” (ALENCAR, 1865, p. 32). A explicação na nota final é: “Cabelos de sol – em tupy guaraciaba. Assim chamavam os europeus que tinham cabelos louros” (ALENCAR, 1865, p. 172). A fogueira acesa por *Iracema* para o ritual da jurema é chamada de “fogos da alegria” (ALENCAR, 1865, p. 73), e recebe a nota: “Fogos da alegria: chamavam os selvagens tory, os faixos ou fogos; e toryba, a alegria, a festa, a grande copia de faixos” (ALENCAR, 1865, p. 178). E o entardecer é apresentado com a imagem do entristecer do dia: “O dia vai ficar triste, disse Caubi. A sombra caminha para a noite. É tempo de partir” (ALENCAR, 1865, p. 36). Cuja nota final relata: “O dia vai ficar triste – os tups chamavam a tarde caruca, segundo o dicionário; segundo Lery, che caruc acy significa 'estou triste'. Qual destes era o significado figurado da palavra?” (ALENCAR, 1865, p. 172). Esse recurso é utilizado também para revelar as imagens contidas na toponímia de origem tupi, como *Acarape*, nome de uma povoação citada no romance e atual município do mesmo nome no estado do Ceará, que é referida no texto como “caminho das garças”: “Baturité veio pelo caminho das garças até aquela serra que tu vêes longe [...]” (ALENCAR, 1865, p. 102), e que é acompanhada da nota: “Caminho das garças, em tupi *Acarape*, povoação na freguesia de Baturité a nove léguas da capital” (ALENCAR, 1865, p. 182). Há que se notar que em alguns casos Alencar cita o termo em tupi na nota, enquanto em outras situações ele se satisfaz com a tradução da metáfora. Nessas e em outras traduções literais e etimológicas de termos indígenas, explicitando as metáforas contidas nos termos em tupi, Alencar busca fazer com que a poeticidade da linguagem indígena contamine a língua portuguesa.

O procedimento que mais chama atenção em *Iracema*, e que torna a obra tão característica é a transferência de vocábulos tupi para o texto em língua portuguesa, que são acompanhados de explicações em nota. É mais ou menos o inverso do procedimento anterior. Se no caso anterior Alencar citou no texto do romance a tradução em português do sentido contido em um termo tupi, para citar o termo tupi na nota e explicá-lo, aqui o termo tupi é citado no texto do romance e sua tradução e explicação aparecem na nota final.

A utilização constante do recurso da explicação extratextual (em nota de fim de texto), que acompanha não apenas as repetições, mas também as traduções linguísticas não culturais e as traduções literais, gerou um apêndice constituído por 129 notas no romance, ocupando 28 páginas da primeira edição. Dessas, a grande maioria relaciona-se às repetições. A presença de tantas notas não é algo comum em obras literárias, com exceção talvez do romance histórico, e mesmo na tradução desse tipo de obras é costume evitar o uso do recurso. Quanto a esse aspecto é curiosa a observação que o próprio Alencar elaborou na “Carta ao Dr. Jaguaribe”. Ao tratar da poesia nacional contemporânea de temática indígena o escritor critica o fato de que “muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre os outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto” (ALENCAR, 1865, p. 124). Mais à frente, ao tomar esse desafio literário do indianismo para si, pergunta-se “Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso e de notas que ninguém lê?” (ALENCAR, 1865, p. 126). Como solução para o dilema, Alencar propõe o uso da prosa:

O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão, que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, *de modo a não passarem despercebidas* (ALENCAR, 1865, p. 199, grifo meu).

Ao que parece, a adoção da prosa afastou os escrúpulos de Alencar, que empregou exatamente as estratégias textuais que ele criticou nos poetas indianistas brasileiros: o acúmulo de termos tupis e a inserção de notas (“que ninguém lê”). Como vimos na citação acima, Alencar considerou mais aceitável a presença tanto das transferências como das notas em um texto em prosa, assim como considerou a prosa o meio mais adaptável à sua proposta de absorver a língua indígena. É importante notar que na primeira edição de *Iracema* as notas aparecem ao final do livro, isoladas da narrativa, e não há nenhuma referência a elas no decorrer do texto (seja por número ou símbolo). As notas no final do livro são identificadas pelo número da página em que os termos aparecem no decorrer do romance.

Como apontam Ana Carolina Ananias e Márcia Zamariano (2014), além dos nomes próprios, de pessoas e lugares, “particularmente nesta obra [*Iracema*], as lexias consideradas tupi pelo escritor [e que sofreram o processo de repetição de que estamos tratando], podem ser divididas em cinco grupos semânticos: fauna; flora; objetos do uso doméstico; armas e adornos; relações familiares; religiosas ou sociais e habitações” (ANANIAS e ZAMARIANO, 2014, p. 342). Esses elementos são chamados na teoria da tradução de itens culturais específicos (ICEs). Para Javier Aixelá, que propõe em seu texto “Itens culturais-específicos em tradução” (2013) uma categorização dos procedimentos utilizados na tradução desses itens, um ICE não existe independentemente, podendo ser definido como:

Aqueles itens textualmente efetivados, cujas conotações e função em um texto fonte se configuram em um problema de tradução em sua transferência para um texto alvo, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu status intertextual diferente no sistema da cultura dos leitores do texto alvo (AIXELÁ, 2013, p. 193).

Javier Aixelá distingue duas categorias básicas de ICEs: nomes próprios e expressões comuns. Segundo o autor, o termo “expressões comuns” é usado “por falta de um termo melhor para abranger o mundo de objetos, instituições, hábitos e opiniões, restritos a cada cultura e que não podem ser incluídos no campo dos nomes próprios” (AIXELÁ, 2013, p. 195). Na prática tradutória literária, o uso do procedimento da repetição é geralmente indicado no trato dos nomes próprios de pessoas, topográficos e geográficos, periódicos, jornais, títulos de obras artísticas ainda não traduzidas, nomes de ruas e de empresas. Em muitas obras literárias a repetição é utilizada para se manter a cor local, ou o que se poderia chamar de um toque de exotismo. O argumento para o uso desse procedimento seria uma demonstração de respeito para com a cultura de origem. Ou seja, o uso da repetição sugere uma estratégia tradutória que valoriza a cultura do texto de origem, e que pode trazer ao texto um aspecto exótico, ambas características encontradas em *Iracema*, e no gênero do romance indianista como proposto por Alencar. Na verdade, a proposta de Alencar vai além da transferência de termos indígenas por homenagem ou um mero exotismo, e traz a ideia da contaminação da própria língua e literatura brasileira pela cultura indígena, indicando uma estratégia exotizante, ou estrangeirizante, de tradução, como veremos mais adiante.

Alguns exemplos de termos tupis transferidos em *Iracema* são “uru”, “uiraçaba” e “igaçaba” que, consultando as notas finais, ficamos sabendo serem respectivamente um cestinho de palha, uma aljava e um pote ou vaso. Em alguns momentos a nota apenas descreve a planta ou animal mencionado. Por exemplo, a sentença “O favo da jaty não era doce como seu sorriso” (ALENCAR, 1865, p. 4) é acompanhada da nota final: “Jaty, pequena abelha que fabrica delicioso mel” (ALENCAR, 1865, p. 164); ou “Banhava-lhe o corpo a sombra da oitycica” (ALENCAR, 1865, p. 4), que apresenta a nota: “Oitycya, árvore frondosa, apreciada pela deliciosa frescura que derrama sua sombra” (ALENCAR, 1865, p. 164). Em outros momentos, além da descrição há a explicação da origem indígena do nome. A sentença “tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna” (ALENCAR, 1865, p. 4), é acompanhada pela nota final: “Graúna é o pássaro conhecido de cor negra lúidia. Seu nome vem por corrupção de guira, pássaro, e una, abreviação de pixuna, preto” (ALENCAR, 1865, p. 164).

Além desse procedimento de introduzir novos termos em tupi na língua portuguesa, Alencar busca explicitar a origem indígena de termos já então incorporados no uso da língua portuguesa no Brasil, como o próprio nome do estado do Ceará, cuja nota respectiva diz: “Ceará é o nome composto de cemo – cantar forte, clamar, e ara, pequena arara ou periquito” (ALENCAR, 1865, p. 163). Esse procedimento também é usado para outras localidades e acidentes geográficos, como nomes de rios (Jaguaribe), grupos indígenas (Tupinambás), serras (Ibiapaba), vegetação (jatobá), fauna (sucuri, cupim). Alencar não apenas transfere termos indígenas em seu texto, mas utiliza o processo de formação de palavras em tupi para criar o nome da personagem principal, *Iracema*, reconhecido por muitos como um anagrama para América, mas que recebe a nota: “em guarani significa lábios de mel – de ira – mel, e tembe, lábios. Tembe na composição altera-se em ceme, como na palavra ceme-yba” (ALENCAR, 1865, p. 164).

Esses procedimentos levantados (transferência, decalque e tradução literal) são utilizados na introdução dos itens culturalmente específicos da tradição indígena no texto em língua portuguesa. Em seu estudo sobre os procedimentos tradutórios empregados na tradução dos ICEs, Javier Aixelá, identifica uma variedade de procedimentos ou estratégias situadas entre duas tendências básicas, a da conservação e a da naturalização:

Assim, frente à diferença trazida pelo outro, com toda uma série de sinais culturais capazes de negar e/ou questionar nosso próprio estilo de vida, a tradução possibilita à sociedade receptora uma ampla variedade de estratégias, variando da conservação (aceitação da diferença por meio da reprodução dos sinais culturais no texto fonte), à naturalização (transformação do outro em uma réplica cultural). A escolha entre essas estratégias mostrará, entre outros fatores, o grau de tolerância da sociedade receptora e sua própria solidez (AIXELÁ, 2013, p. 188).

Além de elencar e explicar quais seriam os procedimentos utilizados na tradução dos ICEs, Aixelá estabelece uma escala para medir o grau de manipulação cultural que tais itens representam, partindo do procedimento menos manipulador, a transferência, que ele chama de repetição, até chegar ao mais manipulador, chamado por ele de criação autônoma. Essa escala é dividida em dois grupos principais separados pela sua natureza conservativa ou substitutiva, ou seja, pela conservação ou substituição da(s) referência(s) original(ais) por outra(s) mais próxima(s) do polo receptor (AIXELÁ, 2013, p. 196). Ao se levantar quais os procedimentos mais usados no tratamento dos ICEs em uma tradução, é possível estabelecer o grau de manipulação cultural pelo qual a obra traduzida foi submetida:

Assim, obteremos um quadro que nos permitirá descobrir rapidamente a tendência geral de uma tradução com relação à dupla tensão discutida no início deste artigo (ser uma representação de um texto fonte e ser um texto válido em si), que é talvez a opção preliminar mais importante quando queremos descobrir a noção de tradução aplicada em um texto (AIXELÁ, 2013, p. 195).

Como mostramos, os procedimentos utilizados por Alencar no tratamento dos ICEs de origem indígena em *Iracema* foram a repetição, a tradução linguística não cultural, e a tradução literal, aqui ordenados em função de sua maior ocorrência. Das 129 notas que acompanham o romance, 99 delas são relacionadas a repetições, sete são relacionadas a traduções linguísticas não culturais, e seis acompanham ocorrências de traduções literais. O restante é explicação histórico-conceitual ou algum neologismo criado por Alencar. Esses três procedimentos são elencados por Aixelá em sua escala como constituintes do primeiro grupo, caracterizado pela conservação. Esse grupo é iniciado pela repetição, e que se caracteriza pela máxima manutenção possível da referência original. Em seguida, é citada a “adaptação ortográfica”, procedimento que escapa ao nosso caso de estudo, uma vez que as línguas indígenas no Brasil não possuíam forma escrita. Continuando a escala no sentido de maior manipulação do ICE, mas ainda dentro do grupo da conservação, Aixelá aponta a “tradução linguística não-cultural”, sendo seguida pela explicação extratextual (que é representada pelas inúmeras notas presentes no romance), e pela explicação intratextual. Esses procedimentos

compõem o grupo da conservação. Os procedimentos que são apresentados em seguida já passam a fazer parte do grupo da substituição, que é constituído pela sinonímia, universalização limitada, universalização absoluta, naturalização, eliminação e criação autônoma. Ao utilizar os procedimentos do grupo da conservação em seu texto, sendo que o procedimento dominante, a repetição, contabiliza 99 ocorrências num conjunto de 129 notas (que para Aixelá também são consideradas como um procedimento do grupo da conservação), a proposta tradutória que perpassa a fatura de *Iracema* propõe uma valorização do texto de origem (a cultura indígena) a ser traduzida, ou incorporada, à literatura nacional brasileira, como o próprio autor defende em seus comentários a respeito da obra, como já vimos. O projeto tradutório embutido na criação de *Iracema* sugere que a língua traduzida (o tupi) invada e permeie a língua tradutora (o português) por meio da transferência de vocábulos tupi, da tradução literal de imagens e metáforas, e da explicitação de elementos da língua tupi já então absorvidos pela língua portuguesa. É assim que Haroldo de Campos define o programa de Alencar em *Iracema* como “um programa fundamentalmente de tradução” (CAMPOS, 1990, p. 69). Campos chama esse programa de “barbarização estranhante”, ou seja, “a necessidade de ‘barbarizar’ (leia-se, ‘tupinizar’), o português para submetê-lo aos ‘modos do pensamento’ indígena, e assim, graças a uma operação tradutora conduzida no plano do significante chegar às fontes linguísticas das quais sairia o ‘verdadeiro poema nacional’ [...]” (CAMPOS, 1990, p. 73). É o que a teoria da tradução chama de uma tradução exotizante ou estrangeirizante, motivada por um impulso em preservar as diferenças linguísticas e culturais do texto fonte, modernamente definida pelo filósofo alemão Friedrich Schleiermacher, e defendida por teóricos da tradução contemporâneos como o francês Antoine Berman e o americano Lawrence Venuti. Esse tipo de estratégia tradutória tem como oposto a tradução domesticadora, que propõe não apenas o apagamento das marcas culturais específicas do texto fonte, como sua substituição por elementos da cultura alvo.

Nesse tipo de estratégia tradutora exotizante adotada por Alencar, ocorre o que Lawrence Venuti chama de “uma adesão maior ao texto fonte, por meio de um literalismo que implica na importação de formas culturais estrangeiras” (VENUTI, 1998, p. 242). Venuti alerta que tal estratégia implica em um risco de incompreensão do texto, uma vez que tais traduções se desviam tanto da tradição literária local ao ponto de se tornarem obscuras e mesmo ilegíveis. A própria escolha da obra a ser traduzida, fora dos padrões culturais do sistema literário receptor, já implica em uma estratégia exotizante. Segundo Venuti, “o que é doméstico ou estrangeiro só pode ser definido em referência à hierarquia cambiante de valores na cultura da língua de destino” (VENUTI, 1998, p. 243), e uma tradução estrangeirizante pode “minar qualquer conceito de cultura nacional baseado na linguagem, desafiando padrões canônicos” (VENUTI, p. 242), assim como propõe “uma adesão próxima ao texto estrangeiro, uma literalidade que resulta na importação de formas culturais estrangeiras e no desenvolvimento de discursos e dialetos heterogêneos” (VENUTI, 1998, p. 242). Tanto o desafio aos padrões canônicos da literatura em língua portuguesa, como a renovação da própria língua são elementos destacados na proposta indianista-tradutória de José de Alencar, como bem coloca Haroldo de Campos a respeito:

Nessa linha de concepção, a operação tradutora acaba sendo, irresistivelmente, uma *razzia* “barbarizante”, que arruína a pureza do idioma dominante, civilizado, dobrando-o à fantasia etimológica da expressão selvagem. [...] Aproxima-se, antecipadamente, de uma ideia de tradução como “estranhamento” do idioma vernáculo, uma ideia que implica a exposição da língua do tradutor “ao impulso violento que vem da língua estrangeira” (CAMPOS, 1990, p. 69).

Ao sugerir que Alencar se “comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade”, Campos reconhece o programa tradutório exotizante do autor de *Iracema* como elemento definidor de sua proposta literária nacional. A proposta radical de Alencar para a literatura brasileira, que Campos vê como exemplo de vanguardismo, alinhando-a aos manifestos modernistas de Oswald de Andrade em sua “reivindicação de liberdade de invenção” (CAMPOS, 1990, p. 68), apesar de fazer com que *Iracema* fosse logo reconhecida como obra-prima, parece, porém, não ter gerado seguidores diretos, além de ter motivado críticas.

Literatura como tradução

Talvez o ponto mais debatido da obra-prima indianista de Alencar tenha sido exatamente sua proposta radical de contaminação da língua portuguesa, de seu abrasileiramento pela adoção de elementos da língua tupi, que Haroldo de Campos chama de “escrita tupinizada” (CAMPOS, 1990, p. 69), e que gerou uma crítica do escritor português Pinheiro Chagas, levando Alencar a respondê-la no “Pós-escrito” à segunda edição de *Iracema*, de 1870. Chagas havia criticado em *Iracema* (e em todos os livros brasileiros) “[...] a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português por meio de neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela) chegarão a ser risíveis [...]” (apud ALENCAR, 1986, p. 95). Ao que responde Alencar, defendendo sua liberdade com a língua e mais uma vez se valendo da metáfora tradutória: “E como podia ser de outra forma, quando o americano se acha no seio de uma natureza virgem e opulenta, sujeito a impressões novas *ainda não traduzidas em outra língua*, em face de magnificências para as quais não há ainda verbo humano?” (ALENCAR, 1986, p. 97) (grifo meu). Ao defender a renovação da língua portuguesa por um processo que emula a tradução exotizante, a proposta de Alencar chega mesmo a transcender a cultura indígena como marca da nacionalidade brasileira, incorporando as culturas dos imigrantes: “Cumprе não esquecer que o filho do novo mundo recebe as tradições das raças indígenas, e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela imigração” (ALENCAR, 1986, p. 98). E continua: “Os operários da transformação das nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas” (ALENCAR, 1986, p. 98). Se os operários dessa nova língua são os representantes de todas essas raças, cabe ao escritor brasileiro ser o agente catalisador que vai traduzi-las em uma linguagem literária nacional que as absorva e represente, por meio de sua ação transculturadora.

Alencar manteve essa proposta em sua segunda e última obra indianista, *Ubirajara*, publicada em 1874. Apesar de muitos leitores e críticos considerarem *O Guarani* (1857) também como uma obra indianista, e a incluírem em uma suposta trilogia indianista alencariana, o próprio autor classificou esta obra como histórica, reconhecendo como indianistas apenas *Iracema* e *Ubirajara*. No balanço que faz de sua obra no prefácio a *Sonhos D'Ouro*, de 1872, intitulado “Benção paterna”, Alencar divide a literatura brasileira em três fases: a nacional, que estava a começar, a histórica, da qual fazia parte *O Guarani*, e a primitiva:

A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalam a infância do povo, e ele escutava, como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou. *Iracema* pertence a essa literatura primitiva (ALENCAR, 1872, p. XIII).

Alencar não incluiu *Ubirajara* em seu comentário, pois a obra só seria publicada dois anos depois de *Sonhos D'Ouro*, em 1874. Porém, na “Advertência” que acompanha essa sua segunda obra indianista (*Ubirajara*), o autor inicia o texto chamando o livro de “irmão de *Iracema*”, e destaca o fato de ter-lhe chamado de lenda como ao outro. De fato, o subtítulo do romance é “Lenda Tupy” (ALENCAR, 1979, p. 109). *Ubirajara* obedece ao mesmo princípio proposto por Alencar em *Iracema*, e nele temos também um narrador onisciente em terceira pessoa que parece adotar o mesmo ponto de vista indígena, usando a mesma linguagem eivada de imagens e termos indígenas para relatar outra lenda de seu povo. As referências a *Iracema* como obra irmã aparecem também nas notas. Na nota presente na página 124 da edição que consultamos, por exemplo, encontramos: “Neste livro, como em *Iracema*, preferi traduzir o termo indígena tuxaba por chefe [...]” (ALENCAR, 1979, p. 124). Em nenhum momento *O Guarani* é citado nas notas ou em outra parte do texto. Enquanto as outras duas obras receberam o subtítulo de lenda do Ceará e lenda Tupy, *O Guarani* recebeu o subtítulo de “romance brasileiro”.

Assim como em *Iracema*, *Ubirajara* vale-se de um grande número de notas para acompanhar o romance, porém, nesse caso as notas são mais voltadas para esclarecimentos do contexto cultural e histórico do que a questões linguísticas como no caso de *Iracema*. Dessa maneira, se em *Iracema* as notas relativas a repetições ocupam mais de 75% do total, em *Ubirajara* elas representam menos de 40%. Curiosamente, *O Guarani* também recebeu um apêndice com notas explicativas que, segundo o próprio autor no prefácio à obra, servem para “explicar algumas coisas que muitos não conhecem, por serem especialíssimas ao interior do Brasil” (ALENCAR, 1857, p. 1). Cita ainda que seu merecimento tenha sido “misturar algumas reminiscências históricas aos costumes indígenas” (ALENCAR, 1857, p. 1). Ainda que encontremos diversas referências ao vocabulário tupi e aos costumes indígenas no romance *O Guarani* e em suas notas, a operação tradutória transformadora sobre a língua portuguesa proposta por Alencar em *Iracema*, e presente também em *Ubirajara*, parece não ocorrer nesta obra. O narrador não adota um ponto de vista indígena, e a narrativa obedece ao padrão clássico da língua portuguesa sem incorporar as imagens e expressões tupi. Fica claro que para

Alencar uma obra indianista não é apenas aquela que tem o indígena como tema ou personagem, mas aquela que reivindica um lugar destacado para a cultura e língua indígena na literatura nacional brasileira a ponto de transformá-las. Talvez a escrita de *O Guarani* tenha servido como um laboratório onde se incubaram as ideias para o indianismo de Alencar que geraria *Iracema* anos depois, e *Ubirajara*.

Apesar de sua defesa da importância da cultura indígena para a formação de uma literatura nacional brasileira, Alencar não defendia a adoção de um primitivismo como reação à cultura estrangeira, notadamente a europeia, como ocorrerá posteriormente no Modernismo. Na verdade, o autor estendia sua proposta transculturadora da literatura brasileira para além das raízes indígenas, integrando-as com as culturas europeias trazidas pelos imigrantes. E defende essa integração com o mesmo ardor com que defende a cultura indígena. Alencar em sua obra percorreu com desenvoltura pelos quatro grandes gêneros literários de sua época: o indianismo, o romance histórico, o de costumes e o regionalismo. O próprio Alencar estabelece a relação de suas obras com essas categorias literárias em seu texto publicado como prefácio a *Sonhos D'ouro*, que já citamos. Ao apresentar esse romance, Alencar procura defendê-lo de uma crítica que muito comum naquele período, a ausência de cor local como característica da nacionalidade da obra. Antecipando os ataques que supunha vir a sofrer, defende-se: “versarão estas [críticas], se não me engano, principalmente sobre dois pontos, teu peso e tua cor. Achar-te-ão muito leve, e demais, arrebicada à estrangeira [...] (ALENCAR, 1959, p. 11). E continua: “quanto ao segundo defeito que te hão de notar, de ires um tanto desbotada do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra: provém isso de uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional” (ALENCAR, 1959, p. 11). Alencar propõe mais uma vez sua teoria de uma literatura nacional fundada na mestiçagem, na hibrididade cultural:

A literatura nacional que outra coisa é se não a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e a cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização (ALENCAR, 1959, p. 12).

Para Alencar o contato da cultura local com a estrangeira apenas torna mais rica nossa cultura, em vez de descaracterizá-la. Como notamos anteriormente, a proposta de Alencar destaca-se por sua aceitação da influência estrangeira como constituidora de nossa identidade cultural, o que é rejeitado pelo olhar em busca de exotismo superficial de boa parte da produção romântica. Como o próprio Alencar esclarece ainda no prefácio a *Sonhos D'ouro*, ao tratar da nacionalidade do brasileiro:

Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embecendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias: é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir n' alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira (ALENCAR, 1959, p. 14).

Alencar defende a ideia da mestiçagem cultural que seria aceita somente a partir de

Gilberto Freyre, na primeira metade do século XX, e vai além da defesa do primitivismo proposto pelos modernistas, ainda que caia facilmente na armadilha do exótico. Exotismo esse que servirá de apelo, pelo menos num primeiro momento, a atrair a atenção do leitor, tornando *Iracema* o primeiro romance brasileiro a ser traduzido para a língua inglesa, como já observamos.

Conclusão

Ainda que o gênero indianista tenha prosperado na literatura brasileira, avançando pelo século XX, a proposta literário-tradutória de Alencar não parece ter adquirido seguidores de sua radicalidade, mantendo a cultura e a língua indígenas como um tema exótico (curioso) ou, no melhor dos casos, como uma denúncia social. Somente nas últimas décadas o estudo das línguas indígenas passou a ser contemplado com maior interesse pela pesquisa acadêmica nas universidades brasileiras, ensejando sua recuperação e ensino, assim como a obrigatoriedade do estudo da cultura e história indígenas nas escolas brasileiras se tornou um fato recente. O que mostra como a proposta de Alencar continua radical em sua ideia da aceitação e absorção das matrizes indígenas na cultura e literatura nacional brasileira.

Referências

- AIXELÁ, J. F. Itens Culturais-Específicos em Tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. *In-Traduções*, v. 5, n. 8, p. 185-218, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/62298>. Acesso em: 07 set. 2019.
- ALENCAR, J. de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Rio de Janeiro: Typographia Vianna e Filhos, 1865. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4660?locale=en>. Acesso em: 10 mar. 2019.
- ALENCAR, J. de. Carta ao Dr. Jaguaribe. ALENCAR, J. de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Rio de Janeiro: Typographia Vianna e Filhos, 1865. p. 191-202. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4660?locale=en>. Acesso em: 18 jan. 2019.
- ALENCAR, J. de. Benção paterna. In: ALENCAR, J. de. *Sonhos D'Ouro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872. p. V-XI. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4659/1/000155-1_COMPLETO.pdf. Acesso em: 10 jan. 2019.
- ALENCAR, J. de. *Ubirajara*. Lenda Tupy. São Paulo: Egrégia, 1979.
- ALENCAR, J. de. *O Guarany*. Romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018465&bbm/4655#page/6/mode/2up>. Acesso em: 12 mai. 2020.

- ALENCAR, J. de. Posfácio à 2ª edição de *Iracema*. In: TELLES, G. M. et al (org.). *Prefácios de romances brasileiros*. Porto Alegre: Acadêmica, 1986. p. 95-111. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/alencar/index.htm>. Acesso em: 30 set. 2020.
- ANANIAS, A. C. C. S.; ZAMARIANO, M. "Interface dos estudos toponímicos com a literatura em *Iracema* de José de Alencar". *Revista do Gelne*, Natal, v. 16, n. 1/2, p. 319-344, 2014.
- BARBOSA, H. G. *The virtual image: Brazilian literature in English translation*. 1994. 500 f. 2 v. Tese (PhD). Centre for British and Comparative Cultural Studies, University of Warwick.
- BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução*. Uma nova proposta. Campinas: Pontes, 2004.
- BOSI, A. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176-193.
- CAMILO, V. Mito e história em *Iracema*, a recepção mais recente. *Novos Estudos*, CEBRAP 48, julho, p. 169-189, 2007.
- CAMPOS, H. de. *Iracema*: uma arqueografia de vanguarda. *Revista USP*, São Paulo, n. 5, p. 67-74, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i5p67-74>. Acesso em: 24 jun. 2020.
- GODÓI, E. O vocabulário indianista e ideológico de José de Alencar. *Revista de Linguagem – Estudos e pesquisas*, v. 8-9, p. 84-100, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/viewFile/32542/17307>. Acesso em: 10 mai.2019
- LEFEVERE, A. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992.
- NEWMARK, P. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall, 1988.
- PEREIRA DA SILVA, J. M. *Manuel de Moraes: A Chronicle of the Seventeenth Century*. Tradução de Isabel e Richard Burton. London: Bickers & Son, 1886.
- RAMA, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- VENUTI, L. Strategies of Translation. In: BAKER, M. (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York; London: Routledge, 1998. p. 240-244.

Recebido em: 19/09/2021.

Aceito em: 24/05/2022.