

*Modelos explicativos da criatividade em tradução**

Ioana Balacescu / Universidade de Craiova (Romênia)

Bernd Stefanink / Universidade de Bielefeld (Alemanha)

Tradução de Marion Celli e Carolina Poppi / Universidade de São Paulo

“Teorização é ela mesma um modo de autodefesa profissional”.¹

“Essa concepção de teoria da tradução é uma parte necessária da armadura defensiva do tradutor contra a incompreensão”.²

PRELIMINARES. POR QUE UMA REFLEXÃO SOBRE A CRIATIVIDADE ?

IDEIA CENTRAL: REPREENDE-SE o tradutor de “trair” o texto. As novas concepções do texto e do ato tradutório permitem uma criatividade que encontra sua legitimação na “plausibilidade interindividual” fundamentada em bases teóricas.

* “Modèles explicatifs de la traduction en Créativité”. *Meta* (Montreal). Les Presses de l’Université de Montréal, vol. 48, n. 4, 2003, p. 509-525. Pesquisa apoiada pela fundação “Toepfer”, de Hamburgo.

1. PYM, A. *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Frankfurt/Main: Peter Lang, p. 153.
2. ROBINSON, D. *Becoming a Translator*. Londres: Routledge, 1997, p. 204.

1. A ACUSAÇÃO DE “TRAIÇÃO” E A TEORIA COMO AUTODEFESA DO TRADUTOR

“*TRADUTTORE – TRADITORE !*”

A acusação de traição não leva em consideração os detalhes, mas sim a criatividade do tradutor. Aponta-se o tradutor como traidor quando ele se afasta ligeiramente das palavras do texto de partida. O alcance internacional dessa acusação deve-se à falta de argumentos teóricos do tradutor para justificar suas traduções criativas. As duas citações acima colocam em evidência uma das funções da reflexão teórica sobre as acusações de “traição” que o tradutor pode sofrer: a autodefesa contra a incompreensão e as acusações. Outra função importante é a de melhorar a competência tradutória seguida de uma tomada de consciência, a qual vai ao encontro de uma “tomada de segurança”³. Fornecendo ao tradutor os argumentos teóricos necessários para a plausibilidade de sua empreitada, este estudo visa a tratar dessas duas funções.

2. OS FUNDAMENTOS ERRÔNEOS DA ACUSAÇÃO DE TRAIÇÃO: A TRADUÇÃO COMO CÓPIA “FIEL” DO ORIGINAL

Se o tradutor pôde ser considerado como um traidor, isso se deve a dois mal-entendidos: de um lado, uma concepção errada da natureza do “texto” e, de

3. HÖNIG, H. G. “Vom Selbst-Bewußtsein des Übersetzers”. In: *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. GEBURTSTAG*, J. HOLZMÄNTTÄRI et NORD, C. (eds.) (Studia translologica ser. A vol. 3), Tampere, Schriften des Instituts für Translationswissenschaft der Universität Tampere, 1993, p. 77-90.

outro, uma noção errada da operação tradutória. Se Pierre Leyris, citando Yevtouchenko, disse: “As traduções são como as mulheres: quando são belas, não são fiéis, quando são fiéis, não são belas”, ele manifestadamente concebeu o texto como uma “somatória de palavras” com sentidos individuais que precisavam ser contemplados pelas palavras correspondentes na língua de chegada – e isso graças à imagem de uma operação tradutória concebida como operação “matematicamente exata”, tal como Nida imaginava a tradução ao escrever: “o que realmente buscamos é uma reprodução fiel dos feixes de características componenciais”⁴, sendo a palavra, nesse caso, analisada como um conjunto de traços semânticos pertinentes tal como preconizava a linguística estrutural. Diante dessa concepção de tradução, certamente não havia espaço para a criatividade.

3. UMA NOVA CONCEPÇÃO DE TRADUÇÃO

3.1 AO NÍVEL DA COMPREENSÃO DO TEXTO: “LEITURAS PLURAIS” E CRIATIVIDADE

Como mostraremos, ao longo do tempo, tais concepções sofreram uma evolução fundamental: o texto é agora considerado uma entidade cujo sentido ultrapassa a soma dos sentidos individuais das palavras⁵. Além

4. NIDA, E. “Semantic Structure and Translating”. In: *Aspekte der theoretischen sprachbezogenen und angewandten Übersetzungswissenschaft II*. WILSS, W.; THOME, G. Heidelberg: Groos, 1974, p. 50.
5. Stolze fala da “Übersummativität” do texto, a qual significa ir além da soma das palavras num texto. STOLZE, R. *Hermeneutisches Übersetzen*. Tübingen: Narr, 1992.

disso, esse sentido não “se encontra” em nenhuma parte do texto. Após as reflexões teóricas de Roland Barthes e Umberto Eco, é pelo receptor do texto que o sentido emerge no texto. Esses receptores podem ter “leituras plurais” do texto. Isso dá um novo espaço para a criatividade do tradutor, presente desde o momento da compreensão do original.

3.2 AO NÍVEL DA REDAÇÃO DO TEXTO DE CHEGADA: “SKOPOSTHEORIE” E DIFERENÇAS CULTURAIS COMO ELEMENTOS INTEGRANTES DO ATO TRADUTÓRIO

A teoria do *skopos* privilegia a finalidade da tradução e as expectativas do receptor do texto de chegada dando, assim, mais espaço para a criatividade. Isso levou estudiosos da tradução a abandonarem a ideia do ato tradutório como uma operação matematicamente controlável e previsível (segundo Karl Popper⁶, um dos critérios tradicionais para se obter o estatuto de “teoria” nas ciências ditas “exatas” – concepção essa ainda hoje retomada⁷) para substituí-la pela noção de “plausibilidade intersubjetiva”⁸: o tradutor deve ser

6. O “falsificationism” de Popper diz que uma teoria que não tem legitimidade para fazer predições explícitas não pode ser falsificada e, por isso, não é científica.
7. Cf. CONANT, J. B. *On Understanding Science*. New Haven: Yale University Press, 1947.; LAKATOS, I. “Falsification and the Methodology of Research Programmes”. In: *Criticism and the Growth of Knowledge*. I. LAKATOS; A. MUSGRAVE (Eds.), Cambridge: Cambridge University Press, 1970, p. 8-101.
8. “*Intersubjektive Nachvollziehbarkeit*”. Cf. STEFANINK. “‘Esprit de finesse’ – ‘Esprit de géométrie’: Das Verhältnis von ‘Intuition’ und ‘übersetzerrelevanter Textanalyse’ beim Übersetzen”. In: *Linguistik und Literaturübersetzen*. KELLER, R. (Ed.), Tübingen: Narr, 1997, p. 161-184.; “*Interindividuelle Nachvollziehbarkeit*”. Cf. GERZYMISCH-ARBOGAST, H., K. MUDERSBACH. *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen: Francke (UTB 1990), 1998.

capaz de tornar sua tradução “plausível” ao outro, explicando quais os caminhos que seguiu.

Infelizmente, o termo “*Nachvollziehbarkeit*” é um desses termos intraduzíveis, como “*Gemütlichkeit*” no alemão ou “*dor*” no romeno, e a tradução por “*plausibilité*” estará sempre aquém das implicações do termo em alemão: enquanto “*Nachvollziehbarkeit*” é um termo motivado e transparente, o termo francês é abstrato; do mesmo modo, enquanto o termo alemão reflete uma dinâmica que implica a participação ativa por parte do receptor – que deve reavivar virtualmente o percurso efetuado por aquele que deve “*nachvollziehen*” as ações –, o termo francês é estático; enquanto o foco de “*plausibilité*” está no objeto, o de “*Nachvollziehbarkeit*” está no receptor.

Conclusão: O objetivo de nosso estudo é o de seguir o caminho do pensamento criativo do estudioso de tradução e de tornar plausíveis, assim, as soluções criativas por ele encontradas para cada problema. Isso deve permitir-lhe uma melhor defesa de suas escolhas tradutórias. Essa finalidade determina nossa ideia de criatividade como uma atividade de solução de problemas (“*problem solving activity*”)⁹.

I. DEFINIÇÃO E ASPECTOS DA CRIATIVIDADE

Ideia central: O estado atual das pesquisas não permite uma definição clara de criatividade, mas permite o estabelecimento de certos aspectos e critérios.

9. GUILFORD, J. P. “Creativity”. *American Psychologist*, 5, 1950.

I. 1. A CRIATIVIDADE EM GERAL

Em diferentes dicionários de uso geral, o termo criatividade ainda guarda certa aura de misticismo. Em geral, é definido como a “capacidade de criar”, sendo “criar” definido como “ação de tirar do nada”. Essa definição vazia ocorre até nos dicionários de especialidade mais recentes, nos quais “criatividade” é definida como um “conceito, ainda insuficientemente circunscrito, que designa um conjunto de capacidades que se encontram na base do processo criador”¹⁰. Para a célebre tradutora romena de Proust (e de outros autores franceses) Irina Mavrodin, a criatividade – notadamente a do escritor Proust – é uma “epifania suscitada pela memória involuntária”¹¹ e que revela o fortuito.

I.1.1. OS ASPECTOS DA CRIATIVIDADE

Os próprios pesquisadores em criatividade evitam dar uma definição e preferem falar de “aspectos” da criatividade, como o da “novidade” do produto criado e da “recepção positiva” dos especialistas¹². Após a tentativa de identificar o problema, o *Handbook of Creativity* cita o psicólogo Claridge para exprimir a dificuldade de se dar uma definição clara sobre criatividade: “Sempre

10. HÄCKER, H. ET STAPF, K. H. (Dir.) (1998): Dorsch Psychologisches Wörterbuch, Göttingen: Hans Huber Verlag, 1977, p. 467. Tradução nossa.

11. MAVRODIN, I. *Mâna care scrie. Spre o poetica a hazardului*. Bucarest: Editura Eminescu, 1994, p. 126.

12. BRODBECK, K.-H. *Entscheidung zur Kreativität*. Darmstadt: Primus Verl, 1999, p. 18.

sinto que, assim como um conceito esclarecedor em psicologia, “criatividade” tem quase sempre as qualidades de um amante difícil porém persuasivo, a quem a razão diz para abandonar, mas que ainda continua satisfazendo uma necessidade fugidia”¹³.

E os autores do *Handbook* concluem: “Não conseguimos definir o que seja um produto criativo, mas sabemos reconhecê-lo”¹⁴.

Um estudo das diferentes teorias em questão permite, no entanto, identificar uma série de traços aspectuais sobre os quais pesquisadores em criatividade concordam e cujo caráter é relevante para o tradutor.

O produto do ato criativo deve ser “novo”: “Não importa quais outras qualidades positivas ele possa ter, num primeiro momento geralmente insistimos que o produto seja novo antes de nos dispormos a chamá-lo criativo”¹⁵. O produto do ato criativo deve ser “adequado”: “Adequação é um critério crucial para o incomum. O produto deve se adequar à situação e às necessidades do criador e, quando complexo, o conjunto das partes deve formar um todo coerente”¹⁶.

Além dessas duas características unanimemente aceitas, Jackson e Messick também tratam de dois outros critérios que determinam a qualidade dos produtos da

13. CLARIDGE, G. apud GLOVER, A. J. et al. (Dir.) *Handbook of Creativity*. New York: Plenum Press, 1989, p. 29.
14. GLOVER, A. J. et al. (Dir.) *Handbook of Creativity*. New York: Plenum Press, 1989, p. 13.
15. JACKSON, P. W.; S. MESSICK. “The Person, the Product, and the Response: Conceptual Problems in the Assessment of Creativity”. In: *Creativity and Learning*, J. KAGAN (Ed.), Boston: Houghton Mifflin, 1967, p. 4.
16. FOX, H. H. “A Critique on Creativity in Science”. In: *Essays on Creativity in the Sciences*. M.A. COLER (Ed.), New York: New York University Press, 1963, p. 124.

criatividade bem como de seu grau de criatividade: (3) **transformação da restrição** (“transformation of constraint”) (que pode ser aplicada preferencialmente ao tradutor, que deve “transformar a restrição” imposta pelo original) e (4) **condensação** (“condensation”), que está presente em produtos que, “à primeira vista, não expressam seu significado total”¹⁷, ou seja, em que o grau de criatividade está ligado à condensação do sentido e a certo hermetismo.

II. ETAPAS DA PESQUISA EM TRADUTOLOGIA REFERENTE À CRIATIVIDADE

Segundo alguns pesquisadores, a “criatividade” é um conceito que permeia diversos níveis¹⁸. Analisemos as diferentes teorias da tradução com base na importância que elas reservam aos diferentes graus de criatividade! É preciso distinguir as teorias que utilizam o critério da novidade para falar de uma tradução “criativa” e aquelas que consideram a criatividade em tradução como uma atividade de solução de problemas e submetem-na aos critérios da “novidade” e do caráter “apropriado”.

II. 1. AS TEORIAS QUE CONCEBEM A CRIATIVIDADE COMO UMA ATIVIDADE DE SOLUÇÃO DE PROBLEMAS QUE SATISFAZ OS DOIS CRITÉRIOS DA “NOVIDADE” E DO CARÁTER “APROPRIADO”

Ideia central: O advento da tradução automática deu início a um debate teórico a respeito da tradução, no

17. JACKSON, P. W.; S. MESSICK. Op. cit., p. 10.

18. Cf. GUILFORD, J. P. “Creativity”. *American Psychologist*, 5, 1950, p. 446.

qual se concedeu à criatividade um lugar cada vez mais importante.

II. 1. 1. TRADUÇÃO AUTOMÁTICA: O GRAU ZERO DA CRIATIVIDADE

A tradutologia enquanto ciência que se baseia em pesquisas desenvolvidas de maneira sistemática tem início em 1949 com Weaver. Para Weaver, que decodificava mensagens secretas inimigas com o auxílio do computador durante a guerra, traduzir era decodificar; o russo, por exemplo, era o inglês codificado:

Pergunta-se normalmente se o problema da tradução não poderia ser visto como um problema de criptografia. Quando vejo um artigo escrito em russo, penso: isso está realmente redigido em inglês, mas foi codificado com a ajuda de algum sistema de símbolos estranho; vou me dispor a decodificá-lo.¹⁹

Essas esperanças concernentes à tradução automática restringiram a reflexão tradutológica num quadro teórico que evidentemente impedia qualquer tipo de consideração a respeito da criatividade. Mounin é a primeira vítima: sua obra sobre *Les problèmes théoriques de la traduction* trata de fato sobre os problemas teóricos colocados pela tradução automática. O título de sua outra obra tradutológica, *Les belles infidèles*, que aborda a tradução poética, diz tudo sobre a importância que ele atribui à criatividade em tradução: a tradução

19. WEAVER, W. Apud. DELAVENAY, G. *La machine à traduire*. Paris: P.U.F, 1959, p. 13-14.

poética, que é evidentemente o lugar privilegiado da criatividade em tradução, só pode ser “infel”. Sob essa ótica, o “tradutor traidor” corria o risco de ser condenado ao crime de lesa-majestade toda vez que não reproduzia “fielmente” o original sagrado. A “fidelidade” era a lealdade ao texto, um texto compreendido como uma sequência de palavras, cada uma com um sentido preciso, para as quais era preciso encontrar as palavras correspondentes na língua de chegada ou, como dizia Nida do ponto de vista da linguística estruturalista, a palavra que, na língua de chegada, mais reproduziria os traços referentes à palavra da língua de partida²⁰.

II. 1.2. A ESTILÍSTICA COMPARADA: UM PRIMEIRO GRAU DE CRIATIVIDADE?

Ao definir a palavra como unidade de tradução, a estilística comparada foi considerada por alguns como um primeiro passo para a criatividade. As transposições (“transpositions”) do tipo “He swam across the river” = “ele atravessou o rio a nado” constituem efetivamente uma transformação relacionada às palavras e à estrutura da frase na língua de origem. Mas essas transformações devem-se às restrições estruturais dos sistemas linguísticos em questão. A prova disso é que a estilística comparada teve como objetivo a elaboração de um inventário completo voltado à tradução automática, ou seja, ela os considerava como processos automatizáveis.

20. “O que realmente buscamos é uma reprodução fiel dos feixes de características componenciais”. NIDA, E. Op. cit., p. 50.

II. 1.3. LINGUÍSTICA DO TEXTO E CRIATIVIDADE

Na medida em que certas correntes da linguística textual apresentavam o texto como uma “oferta de informação”, precisando que a obra em si não “possuía” um sentido, mas que o sentido era dado ao texto pelo seu receptor, seguindo as teorias de sentido de Roland Barthes e Umberto Eco, poderia se esperar certa liberdade criativa da parte do tradutor. Mas os linguistas do texto se perderam em uma análise cada vez mais minuciosa do texto, distanciando-se ainda mais da prática tradutória. Ao realizar análises do texto antes de qualquer tentativa de tradução, tornava-se impossível traduzir a mais simples palavra antes de ter efetuado uma análise “exaustiva” do texto²¹. A intuição e a criatividade foram excluídas dessas pesquisas graças ao seu “caráter pouco acessível às pesquisas de ordem racional”²².

II. 1.4. A PRAGMÁTICA E A CRIATIVIDADE

O lugar reservado à criatividade na abordagem pragmática parece ser mais importante. De fato, o valor ilocutório dos *atos de fala* (*speech acts*), de ordem situacional e que não pode ser separado da análise

21. Para uma crítica detalhada dessas teorias: STEFANINK, B. *Compte rendu de Heidrun Gerzymisch-Arbogast: bersetzungswissenschaftliches Propädeutikum*. Grundlagen zu einer wissenschaftlichen Methodik des Übersetzens, Tübingen: Francke, 1994. In: Info-DaF, 2/3, p. 278-281; STEFANINK, B. “‘Esprit de finesse’ – ‘Esprit de géométrie’: Das Verhältnis von ‘Intuition’ und ‘übersetzerrelevanter Textanalyse’ beim Übersetzen”. In: *Linguistik und Literaturübersetzen*. KELLER, R. (Ed.), Tübingen: Narr, 1997, p. 161-184.
22. GERZYMISCH-ARBOGAST, H., K. Mudersbach. *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen: Francke (UTB 1990), 1998, p. 16.

semântica dos significantes individuais que os compõem, obriga o tradutor a encontrar os *atos de fala* utilizados na língua de chegada para exprimir o mesmo valor ilocutório numa mesma situação. O “*sarut mâna*” (lit. eu beijo a mão) romeno, uma fórmula de saudação destinada às mulheres (em alguns costumes locais também usada para pessoas idosas e padres), distinta daquelas destinadas aos homens, será traduzida por uma única fórmula em francês que – pelo menos sincronicamente – desconhece tal particularidade cultural. Para nós, no entanto, isso ainda não se trata de uma manifestação da criatividade do tradutor. Trata-se de pré-formações linguísticas situacionais culturalmente marcadas que o bom tradutor bilíngue e bicultural deve ter à sua disposição e alocar quase automaticamente no discurso da língua de chegada. Sua escolha tradutória não apresentará os traços característicos de uma reflexão criativa, tais como foram identificados pelos pesquisadores em criatividade, como, por exemplo, o modelo de quatro fases que descreve a progressão da tomada de consciência de um problema até a obtenção de sua solução passando pelas fases de “preparação – incubação – iluminação – avaliação”²³.

II.1.5. O FUNCIONALISMO (“SKOPOSTHEORIE” E CRIATIVIDADE)

A abordagem funcionalista, conhecida pelo nome de “Skopostheorie”²⁴, situa a operação tradutória no

23. Cf. PREISER, S. *Kreativitätsforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, p. 42ss.; ULMANN, G. *Kreativität. Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzepts*. Weinheim: Beltz, 1968, p. 22 ss.

24. REISS, K.; VERMEER, H. *Grundlegung einer Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1984.

contexto de uma teoria da ação segundo a qual o sentido de cada ação depende de seu objetivo. É, portanto, a finalidade da tradução que fornece os critérios que devem ser respeitados. De acordo com o contratante da tradução pode haver uma mudança na finalidade de um texto ou manutenção dessa finalidade. A sustentação da função – que é certamente o caso mais frequente – leva também à manutenção do efeito produzido sobre o receptor do texto.

II.1.6. A HERMENÊUTICA E A CRIATIVIDADE

Paralelamente à prática mais “racional” que dizia chegar ao sentido em tradução por uma análise minuciosa do texto antes mesmo de qualquer tentativa de tradução, desenvolveu-se, segundo os rastros de Gadamer, uma tradutologia “hermenêutica” que concebia o acesso ao sentido pela sua apreensão intuitiva, deixando de justificar essa prioridade relacionada à criatividade no acesso ao sentido em uma análise posterior. Paepcke e Forget (1981) falam em “intuição fulminante”²⁵, pela qual se faz uma “descoberta fortuita”²⁶.

Conclusão: É com a teoria do skopos que aparece o tipo de criatividade que nos interessa! Frente à exigência de manter o efeito produzido no receptor, o tradutor deve levar em consideração as eventuais diferenças entre as duas culturas em questão e desenvolver uma criatividade proporcional a tal diferença. A abordagem hermenêutica concede à criatividade o lugar que lhe

25. No original, “intuition foudroyante” (N.T.).

26. No original, “heureuse trouvaille” (N.T.).

pertence do ponto de vista epistemológico. Resta saber o que há por trás de noções como “intuição fulminante”, as quais tentaremos desmitificar pesquisando modelos explicativos nas ciências vizinhas.

II. 2. AS TEORIAS DA CRIATIVIDADE EM TRADUÇÃO QUE LEVAM EM CONSIDERAÇÃO APENAS O CRITÉRIO DE “NOVIDADE”

Ideia central: As teorias que não levam em consideração os dois critérios de avaliação – que são a “novidade” do produto e seu caráter “apropriado” – e que não consideram a criatividade como uma atividade de solução de problemas não são conciliáveis com a deontologia do tradutor.

II.2.1 O texto de partida como fonte de inspiração criativa

Existem perspectivas da tradução que consideram o original como um estímulo de impulsão criativa do tradutor. “Les belles infidèles”, como são chamadas as produções desse gênero no século XVIII, são um exemplo histórico – as quais utilizam apenas o original como ponto de partida para a imaginação do “tradutor” (que, por sua vez, se torna “autor”). Atualmente, pode-se encontrar esse tipo de abordagem nos países anglo-saxões: por um lado, nos “Translating and Writing Workshops” dos Estados Unidos, mais especificamente, o célebre *workshop* da Universidade de Iowa, onde as palavras de um poema a ser traduzido são consideradas somente como *indicadores de sentido* – sentido esse o qual deve ser apreendido intuitivamente e no qual o tradutor deve se inspirar para criar sua versão da obra na língua de chegada. Por outro, os adeptos da escola

da manipulação (*manipulation school*) (um de seus fundadores, James Holmes, provém desses *workshops* de tradução) partem da constatação de que toda tradução já é uma manipulação do texto de partida. Não se preocupam mais com a conformidade do texto de chegada com o texto de partida, mas consideram suficiente que um tradutor declare seu texto como uma “tradução” para que não se discuta mais se houve acréscimo ou alterações de acordo com a inspiração provocada pela apreensão do texto de partida. Eles publicam suas ideias num volume intitulado *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*²⁷.

II.2.2. Os desvios da permissão para criar em tradução

Essa permissão para criar levou ao uso da tradução para fins políticos ou ideológicos, como no caso da “post-colonial translation”, que declara querer reestabelecer as injustiças criadas pelas medidas impostas aos tradutores sob ocupação colonial. Outro exemplo é o caso da tradução feminista, que busca reestabelecer as injustiças cometidas contra as mulheres e “declara guerra ao antigo conceito binário da bipolarização entre o texto de partida e a tradução”²⁸ para substituí-la por uma “criatividade” ao serviço de uma ideologia: “A tradução não é mero transporte, mas uma reformulação de significado”²⁹ e “A tradução deve ser vista como uma

27. HERMANS, T. (Ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London/Sydney: Croom Helm; New York: St. Martin's Press, 1985.

28. BASSNET, S. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 1991, p. 66.

29. SIMON, S. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres, New York: Routledge, 1996, p. 23, citando Godard).

produção fluida de significado, similar a outros tipos de escrita”³⁰. Essa criatividade vai apenas “reorientar sexualmente”³¹ a linguagem (ex: na ortografia, “auther” por “author”, quando se trata de uma mulher escritora; a tradução de “aube” por “dawn” mas retomando “dawn” pelo pronome pessoal “she” etc.). Tudo isso com uma intuição declarada: “A minha tradução é uma atividade política que busca fazer a língua falar pelas mulheres. Assim, a minha assinatura em uma tradução significa: esta tradução usou todas as estratégias possíveis para tornar o feminino visível na língua”³².

II.2.3. Uma criatividade a serviço da tradução

Essas perspectivas da criatividade são pouco compatíveis com a deontologia do tradutor, subordinado ao texto de partida pela mensagem que irá comunicar. Para ele, não se trata de “tirar do nada” (cf. definição do *Petit Robert I* para o verbete “créer”). As pesquisas empíricas que realizamos com análises conversacionais etnometodológicas se encaixam perfeitamente à ideia de criatividade como uma atividade que busca solucionar problemas, tal como é defendida pelo psicólogo Guilford e sua escola: “Há algo de criativo na solução de qualquer problema, e a produção criativa é também realizada como um meio para solucionar problemas”³³. Trata-se de uma criatividade a serviço da tradução e

30. SIMON, S. Op. cit., p. 12, grifo nosso.

31. SIMON, S. Op. cit., p. 20.

32. SIMON, S. Op. cit., p. 15, citando Lotbinière Harwood.

33. Guilford dedica um capítulo inteiro às relações entre “Problem solving and creative production”. GUILFORD, J. P. *The Nature of Human Intelligence*. Londres: McGraw-Hill, 1971, p. 312-345.

não de uma tradução dita “criativa”, a serviço de uma ideologia.

Conclusão: A criatividade que nos interessa se situa entre, de um lado, os desvios incontrolados de teóricos como aqueles da escola da manipulação e, de outro, as transposições da estilística comparada que alguns já consideram como um primeiro passo para a criatividade, mas que nos parecem ainda muito determinadas pelas estruturas das línguas em questão.

III. AS DIFERENTES TENDÊNCIAS ATUAIS DA PESQUISA EM CRIATIVIDADE, DA PESQUISA SOBRE A MEMÓRIA BEM COMO DA LINGUÍSTICA COGNITIVA E SUA PERTINÊNCIA PARA O ESTUDO DA CRIATIVIDADE EM TRADUTOLOGIA

Ideia central: As pesquisas nessas três respectivas áreas apoiam-se e completam-se mutuamente para fornecer modelos descritivos e explicativos ao fenômeno da criatividade.

III.1. OS MODELOS DESCRITIVOS DA CRIATIVIDADE

Embora toda descrição seja de caráter explicativo, há modelos mais descritivos que outros.

III. 1.1. Os encadeamentos associativos (“chaining”) do linguista (cognitivo) Lakoff

Para medir o grau de criatividade de um indivíduo, Mednick desenvolveu o “Remote Associates Test” (RAT) (Teste de Associação Remota) que consiste em encontrar associações comuns entre palavras que, à primeira vista, não possuem nada em comum e que são

semanticamente muito distantes umas das outras³⁴. Assim, “out, dog, cat” têm em comum “house”; “rat, blue, cottage” têm em comum “cheese”. Schank explicará posteriormente como a nossa memória que armazena a experiência é responsável por essas associações remotas (“remote associations”)³⁵.

Esses testes são uma reminiscência dos encadeamentos associativos que Lakoff descobriu na metáfora popular (“folk theory” (“teoria popular”), “folk models of categorization” (“modelos de categorização populares”)³⁶). Lakoff conseguiu demonstrar os encadeamentos associativos (“chaining”) que condicionam nossa vida cotidiana: “(...) metáforas que estruturam o sistema conceitual comum de nossa cultura, o qual se reflete em nossa linguagem do dia a dia”³⁷.

Ele nos mostra, por exemplo, como nós associamos os conceitos de “anger” (“raiva”) e “lust” (“desejo”) pelo viés de representações metafóricas que possuem certos pontos em comum. Na imaginação popular, de fato, “anger” está associado a “fogo”, como testemunham as citações seguintes: *Aquelas são considerações inflamáveis. Ele estava soltando fogo pelas ventas. Sua desculpa só botava mais fogo. Depois da discussão, Dave ardeu por dias,*

34. MEDNICK, S. A. “The Associative Basis of the Creative Process”. *Psychological Review*, 69, 1962, p. 220-232.

35. SCHANK, R. C. *Dynamic Memory. A Theory of Reminding and Learning in Computers and People*. Londres, New York: Cambridge University Press, 1982.

36. LAKOFF, G. *Women, Fire and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 121.

37. LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980, p. 139.

*etc*³⁸. A mesma ideia de fogo pode ser encontrada no cenário de “lust”: *Ela é uma antiga paixão. Ele foi consumido pelo desejo. Ela é quente. Ei, amor, acenda meu fogo, etc*³⁹. Lakoff conclui que, pelo viés dessas representações metafóricas, as duas categorias “anger” e “lust” podem estar associadas.

III. 1.2. O pensamento “lateral”/ “divergente”

Essa aproximação associacionista é explorada pelos estudiosos em criatividade que consideram a criatividade como uma atividade de solução de problemas. Dessa forma, o que Guilford chama de pensamento “divergente” é uma estratégia para resolver os problemas pelos quais o pensamento “convergente”, lógico, não encontrou soluções. Ele consiste em examinar os problemas sob outro aspecto, abordá-los de outro ponto de vista. De Bono preferiu o termo “pensamento lateral” por oposição a pensamento lógico, que ele chama de “vertical”. Trata-se de uma estratégia criativa fundamental que permitirá ao tradutor encontrar soluções voltando sua atenção a outros elementos cênicos marginais da cultura de partida, mas prototípicos na cultura de chegada (estratégia defendida pelas pesquisas de Fillmore, Langacker e da semântica dos protótipos, expostas mais abaixo).

III. 1.3. Eleanor Rosch e a semântica dos “protótipos”

A psicóloga Eleonor Rosch estabelece o vínculo entre a pesquisa em criatividade e a linguística cognitiva.

38. LAKOFF, G. Op. cit., p. 388.

39. Ibidem, p. 410.

Ela mostra que a visão estruturalista das categorias semânticas bem determinadas, com traços pertinentes claramente definidos entre os diferentes elementos de uma categoria, é uma projeção dos cientistas. De fato, nosso recorte do mundo em categorias semânticas é produto de nossa vivência, de nossas experiências⁴⁰. A categoria pássaro, por exemplo, é formada por elementos mais representativos que outros pertencentes à mesma categoria. E essa representatividade varia de acordo com a experiência vivida no cotidiano. Para um europeu, o pardal poderia ser um representante prototípico da categoria *pássaro*, ao passo que, para um habitante do deserto africano, o representante poderia ser um avestruz, sendo o pinguim, para ambos, um elemento marginal dessa categoria, pertencendo, graças a alguns de seus traços, à categoria *animal aquático*.

Se o tradutor do *Pai Nosso* traduzir o “*pão de cada dia*” por “cumbuca de arroz” não terá feito nada mais que traduzir o elemento prototípico da civilização de partida para o elemento prototípico correspondente da civilização de chegada.

III. 1.4. O “figure/ground alignment” de Langacker

Enquanto indivíduo bilíngue e bicultural, o tradutor poderá também mudar de foco, podendo centrar sua atenção em outro elemento desse campo semântico da *alimentação* cotidiana. Como nos ensina a linguística cognitiva de Langacker, nossa percepção é

40. Lakoff e Johnson falam dos “conceitos metafóricos convencionais que adotamos como estruturadores de nosso sistema conceitual cotidiano”. LAKOFF, G.; JOHNSON, M. Op. cit., p. 211.

sempre organizada segundo um “figure/ground alignment” (“alinhamento de figura e fundo”), ou seja, nós percebemos sempre uma figura (“figure”) que se destaca do fundo (“ground alignment”). Segundo Langacker essa “organização figura/fundo em geral não é determinada automaticamente para uma dada cena; normalmente é possível estruturar a cena com diferentes possibilidades de figuras. No entanto, vários fatores contribuem para a naturalidade e compatibilidade de uma escolha específica”⁴¹.

Se se compreende os “diferentes fatores” que influenciam “uma escolha particular” como sendo os fatores culturais, apreende-se o potencial explicativo dessa teoria – que vem reforçar o que foi dito anteriormente a propósito dos protótipos culturalmente marcados. A importância dessa observação para aquele que traduz no contexto da Teoria do Skopos é fundamental, como nós veremos.

A noção de cena (“scene”) utilizada por Langacker nos obriga a situar a teoria do “figure/ground alignment” em um contexto mais vasto que o da “scenes-and-frames-semantic” (“semântica de cenas e frames”) de Fillmore.

III.1.5. A semântica de cenas e frames de Charles Fillmore

Partindo da constatação de que só compreendemos aquilo que já sabemos, ou seja, aquilo que pertence ao nosso *conhecimento de mundo*, Fillmore apresenta o ato

41. LANGACKER, R. W. *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford: Stanford University Press, 1987, p. 120.

de compreensão de um texto como ligado, de um lado, às palavras desse texto (bem como as regras gramaticais que as ligam) – que constituem os *frames* linguísticos – e, de outro lado, às vivências do receptor do texto, ou seja, às diferentes experiências vividas que ele armazenou em sua memória de longo prazo e que ele aciona em sua memória ativa ao estabelecer contato com essas palavras, fabricando-se, assim, as *cenas cognitivas*. O *frame* no texto provoca uma cena no receptor.

Uma cena é composta por elementos cênicos (os quais remetem à noção de elementos prototípicos de Rosch) que podem ser centrais ou marginais. Os elementos de uma mesma cena são conectados associativamente entre eles pelo fato de pertencerem a uma cena em comum. Como mostraremos no exemplo mais abaixo, o tradutor que se deparar com o problema de um vazio lexical na língua de chegada será criativo se, por associação, traduzir o vazio em questão por outro elemento dessa cena que será prototípico na cultura de chegada e, por isso, lexicalizado⁴².

III. 2. UM MODELO EXPLICATIVO: A “MEMÓRIA DINÂMICA” DE ROGER SCHANK – “PACOTES DE ORGANIZAÇÃO DE MEMÓRIA” (*MEMORY ORGANISATION PACKETS – MOPs*) E “PONTOS DE ORGANIZAÇÃO TEMÁTICA” (*THEMATIC ORGANISATION POINTS – TOPs*)

As pesquisas de Roger Schank sobre a memória nos permitem encontrar um modelo explicativo para os modelos descritivos que acabamos de apresentar.

42. Cf. o exemplo de “potty chair” mais adiante.

Schank estuda o modo pelo qual nossas lembranças estão ligadas umas às outras. Ele nos descreve a seguinte cena:

Ontem, eu estava no médico. Eu estava lendo um jornal na sala de espera e eu constatei que um paciente que chegou depois de mim foi atendido antes. Sem dúvida a conta do médico será de novo muito alta.⁴³

Schank se pergunta quais são as ligações entre a conta muito alta e o fato de outro paciente passar na frente dele. O elemento comum é manifestamente a experiência de injustiça que o paciente sentiu em uma ocasião anterior e que se apresenta novamente nesta e nessa ocasião. Essa experiência fez parte da cena “conta do médico” que, por sua vez, fez parte de um cenário mais vasto da “visita médica”. Ela ressurgiu nessa ocasião pois, num outro contexto de uma “visita médica”, deve ter sido armazenada como um elemento destacado da cena “conta do médico”, na qual foi vivida pela primeira vez⁴⁴: o elemento cênico comum que aproxima as duas cenas é, nesse caso, a experiência da injustiça.

Schank conclui que nossas experiências – a vivência pela qual se efetua todo processo de compreensão – são armazenadas em pequenos pacotes decompostos em elementos e isolados de seu contexto cênico, os quais ele chama de “pacotes de organização de memória” (MOPs), e que nossas associações não são produtos do acaso, mas, muitas vezes, vozes já traçadas na nossa

43. SCHANK, R. C. Op. cit., p. 85. Tradução nossa.

44. Encontram-se aqui em Schank as ideias enunciadas por SPEARMAN (1931) cinquenta anos antes.

memória. Esse armazenamento se faz independentemente da cena vivida, o que explica o ressurgimento desses “pacotes” numa outra cena que apresenta certos elementos comuns às duas cenas.

Mas existem associações que não se explicam por esse pertencimento comum de um MOP a diferentes cenas. Schank explica isso pelas estruturas de nossa memória mais abstratas, num nível superior: as “ **pontos de organização temática**” (TOPs). O vínculo que permite associar *Romeu e Julieta* (*Romeo and Juliet*) e *Amor, Sublime Amor* (*West Side Story*) é de ordem estrutural: a ação tem a mesma estrutura, a mesma “Gestalt”. Nos dois casos, trata-se de dois amantes que querem se unir e devem lutar contra a resistência que o mundo exterior lhe opõe (os pais no primeiro caso e as “gangs” no segundo). A estrutura comum é constituída pelo mesmo objetivo e pelo mesmo tipo de condição⁴⁵. É esse tipo de estrutura comum que permite traduzir, por exemplo, um provérbio por outro provérbio, como *porter de l'eau à la rivière*⁴⁶ que pode ser traduzido em alemão por *Eulen nach Athen tragen* ou para o inglês por *carry coal to Newcastle*. No exemplo a seguir, em que é necessário traduzir uma passagem sobre os benefícios do vinho, o texto traz uma citação de Keats sobre o vinho: “Oh, for a beaker of the warm south,/ Full of the true, the blushful Hippocrene,/ With beaded bubbles winking at the brim” suspirou Keats”. Os estudantes que deveriam traduzi-lo chegaram à conclusão, após algumas discussões, que não se deveria traduzir

45. Ibidem, p. 113.

46. Em português diz-se “levar areia para o deserto” (N.T.).

Keats, mas escolher uma outra citação. Com efeito, uma das funções da citação de Keats, no texto inglês, é criar uma cumplicidade entre o autor e o leitor, mostrando que ambos participam de uma mesma cultura literária. A outra função era a de vangloriar os méritos do vinho. O texto tinha sido retirado de um jornal inglês e a tradução era destinada a um público de leitores de um jornal equivalente na Alemanha, que certamente não tinha a mesma intimidade cultural com Keats. Concordamos em trocá-lo por uma citação da Bíblia, o salmo 104,15: “O vinho que alegra o coração do homem”, como já estava escrito na Bíblia. As duas citações têm a mesma finalidade de elogiar o vinho, sendo que a citação da Bíblia será mais conhecida do público de chegada e recriará mais tranquilamente essa cumplicidade⁴⁷.

IV. OS DIFERENTES MODELOS TEÓRICOS E SEU POTENCIAL DESCRITIVO E EXPLICATIVO VISTOS NA PRÁTICA

Para examinar essa questão, tomaremos um exemplo de tradução “criativa”⁴⁸. Trata-se de um texto em inglês sobre os problemas de casais em que ambos, a mulher e o homem, trabalham fora, o que causa transtornos em suas vidas profissionais e na educação dos filhos. A frase objeto da tradução era: “*They had difficulties to juggle two careers and a potty chair*” (literalmente: “Eles tinham dificuldades em conciliar as duas carreiras e um penico”).

47. O exemplo foi extraído de KUßMAUL, P. *Kreatives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg, 2000.

48. Ibidem.

Pediu-se a estudantes alemães em tradutologia, habilitação inglês, para traduzirem esse texto para o alemão. Para “to juggle”, que exprime a faculdade de conciliar duas coisas ao mesmo tempo, a locução metafórica “*unter einen Hut bringen*” (literalmente: colocar num mesmo chapéu) foi escolhida. O lexema *potty chair*, sem correspondente em alemão, foi traduzido por alguns praticamente de forma literal tomando o correspondente mais próximo *Kindertöpfchen* (penico de crianças) e o utilizando ao lado de *unter einen Hut bringen*. Essa colocação não é adequada em razão do valor literal que ela tem na locução metafórica *unter einen Hut bringen*: aqui, pode-se visualizar, literalmente, o penico sobre o chapéu. Outros alunos propuseram uma solução criativa traduzindo a expressão por:

- (1) ... Kind und Karriere unter einen Hut zu bringen.
(... conciliar simultaneamente profissão e filhos.)
- (2) ... zwei Karrieren und Windelwechseln unter einen Hut zu bringen
(... conciliar simultaneamente duas carreiras e a ação de trocar as fraldas.)

Nem *Kind* nem *Windelwechseln* são evidentemente a tradução de *potty chair*. Mas essas traduções não chocam o leitor alemão. Elas são “apropriadas”. Elas fazem parte da cena “coisas de crianças”, uma vez que estão ancoradas na experiência e, assim, na memória de longo prazo do alemão prototípico. Algo permitiu a aproximação entre as palavras *nihil ex nihilo*. Examine-mos essas traduções à luz dos modelos explicativos que nos fornecem as diferentes abordagens teóricas!

A semântica dos protótipos vem completar a descrição do processo de compreensão fornecido por

Fillmore em sua semântica de cenas e *frames*, permitindo, assim, uma primeira aproximação explicativa sobre a criatividade dessas traduções. Como vimos acima, os elementos de diferentes categorias semânticas não são representativos (prototípicos) da mesma maneira com relação à categoria semântica à qual pertencem. Seu caráter prototípico pode variar de acordo com cada cultura: se, para um europeu, o pardal pode ser prototípico da categoria “pássaro”, ele não o será para um africano, que talvez pensará num avestruz, considerando que o traço distintivo (prototípico) do pássaro não reside necessariamente na sua “capacidade de voar”, mas no fato de possuir “asas”.

O caráter prototípico da experiência armazenada na memória é a função da frequência cotidiana dessa vivência. Apesar da sua “capacidade de voar” e do traço pertinente de “asas”, a vivência coletiva associará a galinha mais a um bípede que cisca no curral (e do qual as asas sequer o permitem de voar para escapar de um camponês que o persegue para cozinhá-lo) ou com a imagem (culturalmente marcada) da galinha “ensopada”, gravada na memória dos franceses por associação a Henrique IV e que faz inevitavelmente parte de sua vivência escolar⁴⁹.

No nosso exemplo, a palavra (*frame*) *potty chair* desencadeou a visualização de uma cena à qual se pode

49. O fato de que se trata, aqui, dos “folk models of categorization”, como diz Lakoff, que são baseados na vivência e na percepção que resulta da realidade, e que podem, como consequência, variar de uma cultura para outra, é reafirmado pelo fato de que, por exemplo, os franceses e os alemães distinguem uma subcategoria “voadores” e “Geflügel” ao mesmo tempo em que para os romenos tudo está em uma mesma categoria “pássaros” com a palavra “pasare”.

dar o nome de “coisas do bebê” ou coisas de criança pequena ou ainda, em um nível superior, “educação da criança”. Na tradução de *potty chair* por “ação de trocar fraldas” como no exemplo (2), os tradutores escolheram outro elemento da cena, que pode ser intitulado de “educação da criança”. É preciso pensar que, em razão de seu biculturalismo, eles escolheram – consciente ou inconscientemente – um elemento que era prototípico dessa *cena* na cultura da língua de chegada. O fato de *potty chair* ser lexicalizado em inglês – mas não em alemão – parece apoiar-se na hipótese de que se trata de um elemento prototípico em inglês ao contrário do alemão, no qual é a ação de “trocar as fraldas” que parece ser uma atividade prototípica dessa cena.

A semântica dos protótipos não explica, no entanto, a tradução (1). Na tradução por *Kind*, que deve ser compreendida como uma elipse semântica de *Kindereziehung* (educação da criança), os tradutores escolheram traduzir para um cenário mais vasto e mais abstrato que engloba muitas cenas da educação de uma criança. Lá estão os TOPs de Schank que permitem explicar a associação com um nível superior.

CONCLUSÃO

Esta apresentação colocou em evidência os resultados de uma série de pesquisas que levam à descrição e à explicação das soluções criativas que o tradutor pode encontrar frente aos problemas que lhe são apresentados, legitimando-as na medida em que se mostram plausíveis (“*nachvollziehbar*”). As etapas da criatividade podem ser assim resumidas:

O texto de partida se apresenta como um *frame* (linguístico) que desencadeia uma cena cognitiva no espírito do tradutor⁵⁰. Nessa cena há elementos centrais, “prototípicos”⁵¹, de acordo com o princípio do “figure/ground alignment”⁵². O tradutor encontra um problema de tradução se essa relação de ordem prototípica entre o “figure” e o “ground alignment” não é a mesma na cultura de chegada. Ele deve então focalizar de modo diferente os elementos da cena e escolher um outro elemento (“potty chair” torna-se “Windelwechseln”, ou seja, “trocar as fraldas”). Mudando assim o ângulo sob o qual ele observa o problema, o tradutor se vale do termo que De Bono e Guilford chamaram, respectivamente, de “pensamento lateral” e “pensamento divergente”⁵³. A solução criativa que ele encontrará deverá ser não somente “nova”, mas também “apropriada”⁵⁴ para satisfazer o critério da “manutenção do efeito produzido”⁵⁵ exigida pela deontologia do tradutor. Uma abordagem assim concebida permite obter traduções “intersubjetivamente”⁵⁶ ou “interindividualmente”⁵⁷ “plausíveis”, em conformidade com os critérios de avaliação preconizados por uma tradutologia baseada na prática.

50. FILLMORE, CH. J. “Scenes-and-Frames Semantics”. In: *Linguistic Structures Processing*. ZAMPOLLI, Antonio (Dir.). Amsterdam: N. Holland, 1976, p. 55-88.
51. ROSCH, E. “Cognitive Psychology”. *Cognitive Psychology*, 4, 1973, p. 328-350.
52. LANGACKER, R. Op. cit.
53. DE BONO, E. *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity*. Londres: Ward Lock Educational, 1970; GUILFORD, J. P. “Creativity”. *American Psychologist*, 5, 1950, p. 444-454.
54. FOX, H. H. “A Critique on Creativity in Science”. In: *Essays on Creativity in the Sciences*. M.A. Coler (Ed.), New York: New York University Press, 1963, p. 124.
55. “Wirkungsgleichheit”. REISS, K.; VERMEER, H. *Grundlegung einer Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1984.
56. STEFANINK, B. Op. cit., 1997.
57. GERZYMISCH-ARBOGAST, H., K. MUDERSBACH. *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen: Francke (UTB 1990), 1998.

Assim vista, a criatividade conhece os fundamentos teóricos que permitem seguir seu encaminhamento e justificá-lo, tornando-o, assim, “nachvollziehbar”. Em tradução, isso se aplica particularmente a uma criatividade concebida como uma atividade de solução de problemas⁵⁸ e um novo critério de avaliação que é a “intersubjektive Nachvollziehbarkeit”, a “plausibilidade interindividual”⁵⁹. Isso não reduz de forma alguma o papel do “acaso” que, segundo alguns estudiosos, é o desencadeador – incontrolável e inexplicável – da criatividade?⁶⁰

As hipóteses que acabamos de formular sobre os processos mentais que conduzem à solução criativa de um problema situam-se na linha do pensamento de Karl Popper. Segundo o autor, também o acaso possui leis que, infelizmente, nosso nível de conhecimento não permite compreender o suficiente a ponto de deduzir predições – as quais, para ele, são a condição necessária para que a ciência tenha o *status* de ciência. Porém, a tarefa do pesquisador é afastar os limites do acaso – que é para Popper somente um termo para designar aquilo que é imprevisível e, como consequência, não científico – na tentativa de descobrir suas leis e descrevê-las. Na visão de Popper, os estudos que acabamos de apresentar permitem estabelecer mais solidamente o *status* científico da tradutologia cuja precariedade já é bem conhecida.

58. GUILFORD, J. P. Op. cit.

59. STEFANINK, B. Op. cit.

60. Assim, Paepcke e Forget (1981) falam de “l’intuition foudroyante” [intuição fulminante], Mavrodin (1994) escreveu um livro sobre a “Mão que escreve”, que tem como subtítulo: “Une poétique du hasard” [Uma poética do acaso] e no qual a criatividade é tida como algo inexplicável.

Em relação ao teórico de tradução, os estudos que acabamos de apresentar permitem estabelecer mais solidamente o *status* científico da disciplina, satisfazendo um pouco mais os critérios enunciados por Popper. Essas pesquisas também fornecem ao estudioso argumentos para a discussão sobre a noção de “fidelidade”, tão central em tradutologia. Em relação ao profissional de tradução, a compreensão desses fenômenos deve exonerá-lo das acusações de “traição” (“Tradução – Traição!”) e encorajá-lo a confiar em suas intuições, avaliadas em suas teorias. Quanto ao didático, essas reflexões lhe fornecerão as bases teóricas necessárias para dar a seus alunos a “coragem” – uma das condições para a criatividade segundo os pesquisadores em criatividade – de ir até o fim em suas intuições criativas.

REFERÊNCIAS

- BASSNET, S. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 1991.
- BERMAN, A. “La traduction et la lettre – ou l’auberge du lointain”. *Les tours de Babel*, T.E.R., 1985.
- BRODBECK, K.-H. *Entscheidung zur Kreativität*. Darmstadt: Primus Verl, 1999.
- CLARIDGE, G. “Psychotism and Arousal”. In: *Personality dimensions and arousal*. J. STRELAU, H. J. EYSENCK (Eds.), New York: Plenum Press. 524 Meta, XLVIII, 4, 2003.
- CONANT, J. B. *On Understanding Science*. New Haven: Yale University Press, 1947.
- DE BONO, E. *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity*. Londres: Ward Lock Educational, 1970.
- DELAVENAY, G. *La machine à traduire*. Paris: P.U.F, 1959.

- FILLMORE, CH. J. "Scenes-and-Frames Semantics". In: *Linguistic Structures Processing*, Antonio Zampolli (Dir.). Amsterdam: N. Holland, 1976, p. 55-88.
- FOX, H. H. "A Critique on Creativity in Science". In: *Essays on Creativity in the Sciences*. M.A. Coler (Ed.), New York: New York University Press, 1963, p. 123-152.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, H. *Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum. Grundlagen zu einer wissenschaftlichen Methodik des Übersetzens*. Tübingen: Francke (UTB 1782), 1994.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, H., K. MUDERSBACH. *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen: Francke (UTB 1990), 1998.
- GLOVER, A. J. et al. (Dir.) *Handbook of Creativity*. New York: Plenum Press, 1989.
- GUILFORD, J. P. "Creativity". *American Psychologist*, 5, 1950, p. 444-454.
- _____. *The Nature of Human Intelligence*. Londres: McGraw-Hill, 1971.
- _____. *Way beyond the IQ*. Buffalo: Creative Education Foundation, 1977.
- HÄCKER, H.; STAPF, K. H. (Dir.) (1998): *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*, Göttingen: Hans Huber Verlag, 1977.
- HERMANS, T. (Ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London/Sydney: Croom Helm; New York: St. Martin's Press, 1985.
- HÖNIG, H. G. "Vom Selbst-Bewußtsein des Übersetzers". In: *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*, J. H.-M., NORD, C. (Eds.) (Studia translologica ser. A vol. 3), Tampere: Schriften des Instituts für Translationswissenschaft der Universität Tampere, 1993, p. 77-90.

- KUßMAUL, P. *Kreatives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- JACKSON, P. W.; MESSICK, S. "The Person, the Product, and the Response: Conceptual Problems in the Assessment of Creativity". In: J. Kagan (Ed.). *Creativity and Learning*. Boston: Houghton Mifflin, 1967, p. 1-19.
- LAKATOS, I. "Falsification and the Methodology of Research Programmes", In: *Criticism and the Growth of Knowledge*. I. LAKATOS; A. MUSGRAVE (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1970, p. 8-101.
- LAKOFF, G. *Women, Fire and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- LANGACKER, R. W. *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- MAVRODIN, I. *Mâna care scrie. Spre o poetica a hazardului*. Bucarest: Editura Eminescu, 1994.
- MEDNICK, S. A. "The Associative Basis of the Creative Process". *Psychological Review*, 69, 1962, p. 220-232.
- NIDA, E. "Semantic Structure and Translating". In: WILSS, W.; THOME, G. *Aspekte der theoretischen sprachbezogenen und angewandten Übersetzungswissenschaft II*. Heidelberg: Groos, 1974.
- PAEPCKE, F. ET P. FORGET. *Textverstehen und Übersetzen. Ouvertures sur la Traduction*. Heidelberg: Groos, 1981.
- POPPER, K. R. *The Logic of Scientific Discovery*. New York: Basic Books, 1935.
- PREISER, S. *Kreativitätsforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- PYM, A. *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1992.

- REISS, K.; VERMEER, H. *Grundlegung einer Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1984.
- RICKHEIT, G.; STROHNER, H. *Grundlagen der kognitiven Sprachverarbeitung. Modelle, Methoden, Ergebnisse*. Tübingen: Francke, 1993.
- ROBINSON, D. *Becoming a Translator*. Londres: Routledge, 1997.
- ROSCH, E. "Cognitive Psychology". *Cognitive Psychology*, 4, 1973, p. 328-350.
- SCHANK, R. C. *Dynamic Memory. A Theory of Reminding and Learning in Computers and People*. Londres, New York: Cambridge University Press, 1982.
- SPEARMAN, C. *Creative Mind*. New York: Appleton, 1931.
- SIMON, S. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres, New York: Routledge, 1996.
- STEFANINK, B. *Compte rendu de Heidrun Gerzymisch-Arbogast: bersetzungswissenschaftliches Propädeutikum. Grundlagen zu einer wissenschaftlichen Methodik des Übersetzens*. Tübingen: Francke, 1994, dans Info-DaF, 2/3, p. 278-281.
- _____. "Esprit de finesse' – 'Esprit de géométrie': Das Verhältnis von 'Intuition' und 'übersetzerrelevanter Textanalyse' beim Übersetzen". In: KELLER, R. (Ed.). *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen: Narr, 1997, p. 161-184.
- STOLZE, R. *Hermeneutisches Übersetzen*. Tübingen: Narr, 1992.
- ULMANN, G. *Kreativität. Neue amerikanische Ansätze zur Erweiterung des Intelligenzkonzepts*. Weinheim: Beltz, 1986.
- WEAVER, W. "Translation". In: W. N. LOCKE, A. D. BOOTH (Dir.). *Machine Translation of Languages*. Cambridge: MIT Press, 1949/1955.