

2 A MÁSCARA REVELADORA DA PSEUDOTRADUÇÃO

Num trabalho intitulado *A case of pseudotranslation in the Portuguese literary system* (2005), a doutora em literatura portuguesa Maria Lin de Sousa Moniz compara o pseudônimo na literatura a uma máscara capaz de ocultar a verdadeira identidade do autor e a *pseudotradução*, ou tradução fictícia, a uma máscara dupla, visto que permite ao escritor se esconder tanto atrás do pseudônimo como da tradução. Trata-se de uma metáfora pertinente. No entanto, quando se analisam os motivos que levam alguém a recorrer à pseudotradução, bem como o modo como a obra é recebida pelo público, percebe-se que essa “máscara” pode, ao contrário, revelar muito mais do que encobrir. Uma vez identificada, permite saber mais sobre o autor, sobre as forças políticas e ideológicas às quais estava sujeito e sobre o grau de receptividade da sua cultura a novos estilos literários. A obtenção de tais informações é apenas um dos motivos que levaram pesquisadores a reconhecer na pseudotradução um objeto de estudo legítimo.

O estudo desse fenômeno foi iniciado pelos teóricos da linha descritivista dos Estudos da Tradução (Descriptive Translation Studies — DTS), que rejeitam a abordagem normativa e partem sempre do produto, ou seja, do texto-meta, para tecer suas análises. Dentre os nomes que se dedicaram ao tema despontam os da inglesa Susan Bassnett, da Universidade de Warwick, e, sobretudo, o do israelense Gideon Toury, da Universidade de Tel Aviv. Toury definiu as pseudotraduções como “textos-metas considerados traduções pela cultura de chegada, embora não seja possível identificar nenhum texto-fonte genuíno para tais escritos” (Toury, apud Shuttleworth, 1997: 135).¹

Obviamente, as pseudotraduções só podem ser classificadas como tais a partir do momento em que se desvende a fraude. De acordo com Toury, elas têm relevância para os estudos da tradução por dois motivos básicos. Em primeiro lugar, proporcionam um rico panorama das principais características usadas nos

¹Todos os trechos de citações de obras publicadas em língua estrangeira são de minha lavra.

textos traduzidos, visto que seus produtores utilizam os aspectos lingüísticos e textuais mais encontrados em traduções verdadeiras. Afinal, uma obra só circulará como tradução sem levantar suspeita se for suficientemente crível e persuasiva. Em segundo lugar, as traduções fictícias servem para introduzir inovações nos sistemas literários, principalmente naqueles resistentes a padrões que fujam das normas e dos modelos consagrados (p.135). Na verdade, afirma o teórico israelense, elas constituem uma das poucas formas que permitem ao autor ousar sem risco de desencadear reações contrárias. Assim, escritores cuja obra apresente traços muito próprios sentem-se livres para experimentar outras fórmulas, como foi o caso de *The castle of Otranto* (1765), do inglês Horace Walpole — obra responsável pela inauguração do romance gótico na Europa — que no ano do seu lançamento circulou como uma tradução de um original italiano. O mesmo se aplica a *Gengældens Veje* (1944), de Karen Blixen. Escrito durante a ocupação alemã da Dinamarca, esse romance introspectivo e alegórico sobre o nazismo — tão diferente de seus contos — foi apresentado como obra de Pierre Andrézel e tradução do francês para o dinamarquês de Clara Svendesen. (Toury, 1995:42).

2.1

Outras finalidades da pseudotradução

No livro *Translation studies and beyond*, Gideon Toury lista outras finalidades da pseudotradução além da de viabilizar a introdução de novos padrões literários. No entender do teórico, apresentar um texto original como tradução muitas vezes representa uma tentativa de conferir-lhe o mesmo prestígio atribuído à língua e à cultura da qual ele supostamente se originou. Tal fenômeno ocorreu de forma muito clara na literatura russa do século XIX, quando havia uma enorme demanda por obras semelhantes aos romances ingleses, muito admirados na época. Diante dessa valorização, vários títulos foram produzidos e falsamente apresentados ao público como traduções de romancistas ingleses, sobretudo como se fossem de Ann Radcliffe, apontada como a mais emblemática representante do romance inglês pela cultura receptora (Masanov, apud Toury, 1995: 43).

Outro propósito das pseudotraduções apontado por Toury seria o de contribuir para a consolidação de formas não canônicas e claramente associadas a produções estrangeiras. A literatura hebraica da década de 1960 ilustra bem essa tese. Vários romances de faroeste, espionagem e pornografia escritos por israelenses circularam como traduções porque seus autores temiam que tais temas e estilos fossem considerados impróprios pelos membros dessa nação jovem, sequiosa de formar uma sociedade justa, igualitária e digna. As falsas traduções contribuíram para o surgimento desses modelos, que passaram a ser consumidos no país (p.43).

Também não se pode omitir a questão político-ideológica na hora de se analisar as pseudotraduções. Quando há grandes forças políticas e ideológicas em jogo, traduções fictícias muitas vezes servem para o autor/editor se proteger de órgãos de censura, sobretudo numa ditadura. Censores tendem a ser mais tolerantes com textos traduzidos, visto que produções estrangeiras parecem menos ameaçadoras do que algo redigido pela intelectualidade local. Além disso, a detenção de um autor estrangeiro constitui uma tarefa mais problemática para as autoridades do que a prisão de um compatriota “subversivo”. Por outro lado, falsas traduções também podem se prestar à imposição de normas de conduta e circulação de idéias num estado totalitário. Em seu livro de memórias, o compositor russo Dimitri Shostakovitch oferece um exemplo interessante desse tipo de estratégia na época em que Stalin dirigia a União Soviética (p. 43-44).

Segundo Shostakovitch, o governo stanilista utilizou pseudotraduções para enaltecer o grande líder (Stalin) e suas realizações, bem como fazer com que os “novos escravos” (grifos do autor), no caso a república soviética do Cazaquistão, exibissem suas realizações culturais aos residentes da capital. As ditas traduções eram poemas patrióticos produzidos por poetas recrutados pelo estado, mas falsamente atribuídos a um cantor folclórico cazaque chamado Dzambul Dzabayev. O artista de fato existia; no entanto, parecia não ter conhecimento da farsa montada, pois simplesmente assinava um contrato atrás do outro, confiante de que estava recebendo dinheiro apenas pela sua assinatura. O embuste envolvendo o artista durou até sua morte, mas, de acordo com Shostakovitch, estratégias semelhantes foram empregadas na música e em outras formas de manifestação artística como parte de uma operação maior de planejamento cultural (Shostakovitch, apud Toury, 1995a: 44).

2.2

Categorização problemática

Apesar de todos os casos relatados até aqui se enquadrarem facilmente como pseudotradução, categorizar uma obra como tal nem sempre é tarefa tão simples, visto que determinados textos são apresentados de uma forma pelos autores e interpretados de outra pelos leitores. A *Living Bible* (versão inglesa da Bíblia lançada em 1971), por exemplo, chegou ao público como uma paráfrase em inglês do livro sagrado e não como tradução. No prefácio, seus autores explicam que não haviam consultado os textos originais em hebraico, aramaico e grego, apenas trabalhado com as traduções existentes em inglês, pois pretendiam tornar a mensagem bíblica mais acessível ao leitor por meio de uma linguagem moderna. Apesar disso, a *Living Bible* costuma ser lida como tradução, visto que o termo paráfrase não impede sua categorização como tal. Além disso, a terminologia adotada por Roman Jakobson permitiria classificá-la como uma tradução intralingual. Fica então a dúvida, a *Living Bible* seria uma pseudotradução ou não (Robinson, 1998: 183)?

Outra obra de cunho religioso que suscita certa controvérsia quando rotulada de pseudotradução é *O livro de Mórmon* (1830). O texto foi apresentado como uma tradução e contribuiu para o surgimento de uma nova religião na cultura cristã norte-americana, a Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias. De acordo com seu fundador, Joseph Smith, um anjo guiou-o até o local onde havia placas douradas com inscrições em egípcio antigo (língua que ele não conhecia) e ajudou-o a traduzir o conteúdo para o inglês. Muitos seguidores dessa fé acreditam nessa história, mas, segundo o teórico americano Douglas Robinson, se *O livro de Mórmon* não for considerado pseudotradução, será preciso reconhecê-lo como um dos maiores exemplos de uma tradução canalizada espiritualmente. “Ao contrário da Bíblia Sagrada, *O livro de Mórmon* não apresenta um texto-fonte, pelo menos nenhum em circulação humana.” (Robinson, apud Filgueiras, 2002: 112).

No capítulo 2 “When a translation is not a translation” do livro *Constructing cultures: essays on literary translation*, Susan Bassnett defende um conceito mais elástico para o termo “pseudotradução” do que o sugerido por Toury, calcado apenas na inexistência ou desconhecimento de um original autêntico. Para

Bassnett, tal denominação serviria para qualificar textos que não constituem exemplos claros de traduções, como *Morte Darthur*, de Thomas Mallory (1485). Conforme consta no prefácio, essa obra foi inspirada num conjunto disperso de textos em francês, galês e inglês. Trata-se, portanto, de uma reescrita. Mallory apagou os vestígios que poderiam levar às fontes originais, mas os leitores aceitaram isso, sem reclamar, visto que estavam mais interessados no desenrolar da trama do que em qualquer outra coisa. Fica, porém, a dúvida se a *Morte Darthur* poderia ser classificada de tradução, pois, embora essa obra pressuponha a existência de um original, este não se restringiria a um único texto e sim a vaso material em diversas línguas.

De acordo com Bassnett, a autotradução também pode se enquadrar na categoria de pseudotradução em determinadas situações. Diante das significativas diferenças encontradas entre o texto inicial em alemão de *Quatre poèmes* (1961), de Samuel Beckett e a versão para o inglês feita pelo próprio autor, por exemplo, seria legítimo negar a existência de um original e uma tradução. Melhor seria afirmar que existem duas versões do mesmo texto, escritos pela mesma pessoa, em línguas diferentes.

As considerações da teórica inglesa abrangem outros casos. Bassnett qualifica diálogos de relatos de viagem no qual há uso de *pidgin English* (inglês simplificado para efeito de comunicação entre pessoas de línguas diferentes), para acentuar o estrangeirismo do falante, como pseudotradução. Tal expediente pode ser observado em *The road to Oxiana* (1937). Trata-se de uma obra sobre a busca da antiga arquitetura islâmica na Pérsia e no Afeganistão na qual seu autor, Robert Byron, lança mão de todo tipo de estratégia para indicar que as falas dos personagens foram traduzidas. Embora relatos de viagem não sejam romances e a autenticidade desempenhe papel fundamental para sua aceitação, Bassnett sustenta que, como alguns diálogos são visivelmente inventados, essa exigência desaparece. Autor e leitor aceitam participar desse jogo de faz-de-conta, ou de *collusion*, segundo a estudiosa. Para ela, o uso de diálogos numa linguagem “pseudomedieval” para induzir o leitor a crer que tais trechos foram traduzidos, conforme Rider Haggard fez em *Allan Quatermaine*, também constitui uma pseudotradução no seu entender.

Provavelmente, o único caso relatado por Bassnett com o qual Gideon Toury concordaria de imediato em rotular de pseudotradução seria o de *The*

Kasidah of Hají Abdú El-Yezdí (1924), visto que se trata de uma tradução inventada. Seu autor, o explorador e antropólogo Richard Burton, publicou esse poema como se fosse a obra traduzida de um certo Bernard Quaritch. Burton talvez tenha recorrido a esse expediente porque não queria ver seu trabalho comparado ao *Rubaiyat* de Edward FitzGerald, que utilizava estilo e temática semelhantes, mas era visivelmente superior. O motivo que pareceu mais plausível para Bassnett, porém, era que a obra precisava ser recebida como tradução, pois, do contrário, não teria lugar no sistema literário inglês. “Ele [Burton] precisava fingir que era outra pessoa que não o criador do texto, a fim de apresentá-lo da forma que desejava” (Bassnett, 1998: 33).

Algumas obras literárias, sobretudo romances, utilizam traduções fictícias como extensão do “manuscrito encontrado”, um artifício bem comum entre escritores. Como muitos romancistas procuram criar histórias que pareçam críveis aos olhos do leitor, lançam mão de uma gama de recursos literários para dar à narrativa aparência de realidade, dentre as quais estão o relato em primeira pessoa, a forma epistolar, a reportagem e, claro, o manuscrito descoberto após anos e anos oculto. A fenomenal obra de Miguel de Cervantes, *Don Quixote de la Mancha* (1605, 1615), por exemplo, afirma que a história que se segue é uma tradução para o espanhol de um antigo manuscrito de autoria do árabe Cide Hamete Benegeli (Robinson, 1998: 185).

Quando yo oí decir «Dulcinea del Toboso», quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo. Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y, salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que, si él tuviera discreción y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra. Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere (Cervantes, 2004 [1605]: 87).

É provável que poucos autores tenham recorrido tanto a trapaças ficcionais como o argentino Jorge Luis Borges. Em boa parte de sua obra, Borges forja escritos apócrifos atribuídos a autores reais ou fictícios, citações existentes atribuídas a autores falsos e traduções que são na verdade invenções, além de utilizar autores reais como Bioy Casares e ele próprio como personagens de histórias fantásticas e de apresentar contos como se fossem ensaios ou resenhas de livros. Ao fazer uso de todos esses artifícios, Borges “fundou uma outra concepção de literatura, de autor, de tradução e de leitor para a contemporaneidade, fazendo da leitura um exercício de ficcionalização da paternidade literária, de conversão do autor em criação do próprio leitor” (Maciel, 2002).

2.3

Casos incontestáveis

As considerações de Bassnett sobre pseudotradução são instigantes. Entretanto, talvez confirmem ao termo uma generalização excessiva, que permita abarcar uma diversidade de casos e acabe por roubar espaço daqueles que seriam exemplos incontestáveis de pseudotradução, na perspectiva mais rígida de Toury. A história registra algumas situações evidentes desse fenômeno, dentre as quais despontam as “traduções” feitas pelo escocês James Macpherson de obra poética de Ossian: *Fragments of ancient poetry translated from the Gaelic or Erse language* (1760), *Fingal* (1762) e *Temora* (1763). Ossian era o nome anglicizado (e popularizado por Macpherson) de Oisín, um lendário guerreiro e poeta irlandês do século III. Pouco após amargar a indiferença da crítica por sua obra *The Highlander* (1758), Macpherson debruçou-se sobre manuscritos e poemas orais gaélicos, a fim de compor poemas e apresentá-los como traduções desse poeta medieval. Na época, não se sabia que inexistem manuscritos gaélicos anteriores ao século X. A fraude só foi descoberta no final do século XIX, quando se constatou que os ditos poemas originais usados por Macpherson — e publicados após sua morte — eram, na verdade, toscas traduções feitas pelo próprio Macpherson do inglês para o gaélico (Robinson, 1998: 183-4).

Em sua dissertação de mestrado, Ofir Bergemann de Aguiar explica que foram realizados estudos por meio dos quais se percebeu que o conteúdo do material macphersoniano não repousava em nenhum poema autêntico. “O escritor teria se aproveitado de alguns nomes e cores, expressões e fatos, inventando um poema sentimental e atribuindo-o ao bardo antigo” (1999: 22). A pesquisadora explica que a descoberta da não-autenticidade dos poemas de Macpherson levou ao declínio da voga ossiânica, visto que grande parte do seu sucesso se devia ao interesse despertado por eles como documento histórico. Por esse motivo, continua Aguiar, James Macpherson passou para a história como falsário e impostor (p. 22).

A ironia por trás desse caso é que, apesar da origem forjada, os poemas de Ossian tiveram enorme impacto sobre poetas e pensadores no Reino Unido, Alemanha e em vários outros lugares, inclusive no Brasil. Muitos viram neles uma autêntica manifestação do espírito folclórico primitivo. Os poemas se tornaram um sinalizador do movimento que culminaria no romantismo, sendo vistos como prova de que a grandeza literária não precisava decorrer apenas de civilizações avançadas, camadas sociais mais cultas ou modelos clássicos consagrados. Poderia também emergir da imaginação do homem comum, do camponês. Como os românticos tinham interesse na autenticidade desses poemas, mostravam-se propensos a acreditar neles. (Robinson, 1998: 184).

Pode-se especular sobre os motivos que teriam levado Machperson a empreender tamanha farsa. Talvez ele estivesse magoado com o descaso da crítica literária da época e desejasse zombar dela pregando-lhe uma peça. O escritor deve ter percebido que o momento era propício para o lançamento de relatos medievais em forma de poemas. Afinal, ao contrário dos povos mediterrâneos que podiam se gabar das obras de Homero e Virgílio, os do norte da Europa — germânicos, anglo-saxões e escandinavos — não dispunham de uma grande literatura épica para celebrar. Os supostos escritos de Ossian supriram essa carência com maestria e renderam reconhecimento a Machperson em vida.

Outro episódio claro de pseudotradução ocorreu em 1894, quando o poeta Pierre Louÿs lançou uma coleção de poemas lésbicos —*Les chansons de Bilitis*— como se fosse a obra de uma poetisa grega, contemporânea de Safo, chamada Bilitis. Em vez de assumir a autoria, Pierre Louÿs apresentou-se como mero tradutor dos 143 poemas em hexâmetros para a forma em prosa poética — como

era de praxe se fazer na época, na França, no caso de tradução de poesia — e escreveu um prefácio que contava um pouco da história da suposta escritora. A fraude não tardou a ser desmascarada; no entanto, a descoberta não impediu que os versos de *Les Chansons* causassem profundo impacto nos leitores pelo estilo refinado e elevado grau de sensualidade e erotismo. Claude Debussy, um grande amigo de Pierre Louÿs, chegou a musicar partes do livro. Em 1955, uma das primeiras organizações lésbicas dos Estados Unidos intitulou-se as Filhas de Bilitis. E, ainda hoje, os poemas são amplamente difundidos e venerados como exaltações ao amor entre mulheres por escritoras homossexuais (Wikipedia).

Em *Translation studies and beyond*, Toury narra um caso incontestável de pseudotradução ocorrido na Alemanha, no século XIX: a publicação de *Papa Hamlet* (1889) como de autoria de Bjarne Peter Holmsen. O livro constituiria a primeira parte de uma trilogia de prosa poética, escrito por um jovem autor norueguês, praticamente desconhecido na sua própria terra, e traduzido para o alemão por Bruno Franzius, doutor em literatura. *Papa Hamlet* continha o nome do tradutor na capa e um prefácio assinado por ele, como era costume na época. Nesse prefácio o leitor encontrava um esboço biográfico do autor e um relato das dificuldades enfrentadas pelo tradutor ao verter a obra para o alemão, além de justificativas para as escolhas que ele havia feito. Nenhum dos resenhistas alemães tinha ouvido falar em Holmsen e todas as informações que recolheram foram retiradas do prefácio do tradutor, cujo título de doutor aparentemente reforçara a confiança nele como fonte.

Alguns meses depois, surgiram provas incontestáveis da farsa. As três histórias eram produto do esforço conjunto de Arno Holz e Johannes Schlaf, que também forjaram todo o resto, inclusive uma foto do suposto autor. Tratava-se de um primo falecido de um dos dois. O livro continuou a circular após a descoberta do segredo, mas acrescido dos nomes dos dois autores e de toda a série de resenhas publicadas anteriormente. A história envolvendo a obra tornou-se até um chamariz de vendas.

Mas por que a dupla armou essa farsa? Segundo Toury, Holz e Schlaf agiram assim porque desejavam se libertar das amarras do naturalismo francês que dominava a literatura alemã naquele período sem sofrer represálias ou críticas. Resolveram fazer isso por meio da adoção de determinadas normas e modelos da literatura escandinava contemporânea, consideradas um tipo de naturalismo

diferente. A literatura escandinava gozava de grande popularidade e prestígio na Alemanha naquela época. Logo, Holz e Schlaf acharam que poderiam introduzir novidades na literatura alemã por meio de uma pseudotradução. Na época em que os dois se dedicavam à redação de *Papa Hamlet*, a literatura alemã se mostrava refratária a novas tendências.

Ao comporem a farsa, Holz e Schlaf encheram a obra de características associadas à cultura escandinava. Essas marcas não foram extraídas de obras escritas em norueguês, sueco ou dinamarquês, mas de traduções de obras desses países. Os dois pinçaram elementos lingüísticos, textuais e literários comuns às traduções alemãs de textos naturalistas provenientes da Escandinávia. Eram características com as quais os alemães haviam passado a associar, corretamente ou não, a cultura escandinava. *Papa Hamlet* de fato foi responsável pela introdução de novidades na literatura alemã. Na verdade, foi um dos precursores do *konsequenter Naturallismus*, naturalismo alemão inspirado em modelos escandinavos.

Em Portugal, a pesquisadora Maria Lin de Sousa Moniz classificou de pseudotradução os seis volumes da série de narrativas da coleção “Dramas da espionagem”, publicados entre 1932/33 e 1935 como obra de um suposto autor francês chamado George Lody e apresentados aos leitores portugueses como uma “versão livre” de João Amaral Júnior. O referido tradutor era não apenas um profissional respeitado na área como também um escritor de renome.

Segundo Moniz, Amaral Júnior teria utilizado esse “disfarce” pelas seguintes razões: 1) o patriotismo vivido antes da Primeira Guerra estava cedendo lugar para a amargura e o desencanto que se refletiam na produção de textos da época; 2) o público demonstrava maior interesse sobre segredos da guerra e práticas de espionagem; 3) o regime fascista em Portugal encontrava-se consolidado naquele momento e exercia forte censura contra tudo que envolvesse a temática comunista (o enredo dessas pseudotraduções se desenrola na Rússia); 4) alguns autores portugueses da época mais tarde confessaram que, no começo da carreira, publicavam textos de sua autoria como traduções porque assim tornavam o produto mais viável comercialmente; 5) Amaral Júnior nunca havia se aventurado nesse gênero e não sabia como seus leitores iriam reagir, nem se produziria algo apreciável (caso a aventura se revelasse um desastre, poderia sempre se esconder atrás da máscara da tradução). De acordo com a estudiosa,

após a publicação das pseudotraduções de Amaral Júnior, houve em Portugal um verdadeiro boom da literatura de espionagem, aventura e policial, apesar de qualificada por alguns críticos de “subliteratura” (Moniz, 2005: 8).

No Brasil, os contos policiais que circularam em 1944 como traduções de um suposto autor estrangeiro chamado King Shelter também constituem um caso irrefutável de pseudotradução. Tais contos, publicados de junho a dezembro daquele ano na revista *Detetive*, eram na verdade de autoria da jornalista e escritora Patrícia Galvão, mais conhecida pelo apelido Pagu. As razões que a levaram a recorrer a esse expediente e a competência que demonstrou para atingir esse objetivo serão devidamente abordadas nos capítulos seguintes.

O conceito de pseudotradução gera interesse em grande parte porque coloca em xeque a crença tão arraigada de que existe uma diferença fundamental entre original e tradução. No livro *Rhetoric, hermeneutics and translation in the Middle Ages* (1992), Rita Copeland examina vários textos medievais que se situam numa zona cinzenta entre o que tradicionalmente se entende por obras originais e traduzidas. Tais textos incluem, entre outros exemplos, versões e glosas ampliadas em inglês e francês do *Roman de la rose*, de Guillaume de Lorris; *Legend of good women*, de Geoffrey Chaucer; *Confessio amantis*, de John Gower. Quase todos esses escritos reúnem passagens traduzidas e entremeadas com glosas e comentários que, ora são apresentados como tal, ora como traduções e ora como originais. Registros literários dessa natureza mostram o quanto a lei de direitos autorais — que distingue de forma tão contundente obras originais e traduções, bem como autores e tradutores — é uma construção social relativamente recente que possibilitou o surgimento do conceito de pseudotradução.

Em *Translation studies and beyond*, Toury alega que nenhuma pseudotradução conseguiria se situar nos cânones literários dos tempos modernos. Afinal, o mundo assume cada vez mais a aparência da “aldeia global”, preconizada por McLuhan, e as leis de direitos autorais mais rigorosas não permitiriam que tais farsas se mantivessem por muito tempo. Jornalistas se encarregariam de entrevistar o autor, mesmo que por meio de intérpretes, representantes de editoras e críticos literários cotejariam o original com a tradução e os próprios leitores poderiam exigir informações suplementares sobre o autor. Toda essa movimentação impossibilitaria a manutenção da farsa, principalmente com o apoio da internet para agilizar o processo.

É fato que os estudiosos de literatura quase sempre trataram as pseudotraduções como meras curiosidades, e renegaram ou ignoraram sua relevância como fenômeno cultural, sobretudo no que tange a seu aspecto histórico e contextual. Pesquisadores da área dos Estudos da Tradução, porém, têm procurado reverter esse quadro chamando atenção para situações que claramente se enquadrariam na categoria de pseudotradução e os motivos que levaram seus autores a recorrer a esse artifício. Com certeza existem casos ainda não desvendados que mereceriam uma investigação. Ou seja, conforme sugere a pesquisadora portuguesa Sousa Moniz, é preciso intensificar os estudos e retirar as “máscaras”.