

Adail Ubirajara Sobral
Artur Emilio Alarcon Vaz
Daniele Corbetta Piletti
Flávia Giaccobo Ribeiro
Rodrigo da Rosa Pereira
Wellington Freire Machado
(Organizadores)

REFLEXÕES SOBRE

TRADUÇÃO e CULTURA



Adail Ubirajara Sobral
Artur Emilio Alarcon Vaz
Daniele Corbetta Piletti
Flávia Giaccobo Ribeiro
Rodrigo da Rosa Pereira
Wellington Freire Machado
(Organizadores)

REFLEXÕES SOBRE
TRADUÇÃO E CULTURA



Pelotas, RS
2022

REFLEXÕES SOBRE TRADUÇÃO E CULTURA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Reflexões sobre tradução e cultura (livro eletrônico) / organização Adail Ubirajara Sobral... (et al.). – 1. ed. – Pelotas, RS: Editora Morus, 2022.
PDF.

Outros organizadores: Artur Emilio Alarcon Vaz, Daniele Corbetta Piletti, Flávia Giaccobo Ribeiro, Rodrigo da Rosa Pereira, Wellington Freire Machado.

ISBN 978-65-995604-3-9

1. Cultura 2. Línguas e linguagem 3. Tradução
I. Sobral, Adail Ubirajara. II. Vaz, Artur Emilio Alarcon. III. Piletti, Daniele Corbetta. IV. Ribeiro, Flávia Giaccobo. V. Pereira, Rodrigo da Rosa. VI. Machado, Wellington Freire.

22-138120

CDD-400

Índices para catálogo sistemático:

1. Línguas e linguagem 400

Bibliotecária: Aline Grazielle Benitez – CRB-1 / 3129

Projeto gráfico, capa e diagramação: Simone Xavier Moreira

Apoio: **PPGL**
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS

ILA INSTITUTO DE
LETRAS E ARTES

FURG
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE

As informações e a revisão ortográfica são de responsabilidade dos autores dos textos.



O conteúdo desta obra é licenciado sob uma licença **Creative Commons**
Atribuição Não-Comercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0).



Editora Morus

Av. Manoel Antônio Peres, n. 2640
96081-300 – Pelotas – RS
www.editoramorus.com.br
contato@editoramorus.com.br



SUMÁRIO

EXERCÍCIO DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE LENDAS DE TERROR DAS ETNIAS INDÍGENAS KAINGANG E GUARANI M'BYÁ Flávia Martins Alves; Lucas Lins Costa; Maria Mertzani	9
ANÁLISE DAS EXPRESSÕES FACIAIS NA LIBRAS E NA ASL A PARTIR DA PLATAFORMA SPREAD THE SIGN Angélica Ferreira de Andrade; Angela Nediane dos Santos; Karina Ávila Pereira	19
“LAS MEDIAS ROJAS”, DE EMILIA PARDO BAZÁN: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS À LUZ DA INTERPRETAÇÃO Bárbara Loureiro Andreta	26
A TRADUÇÃO DOS CONTOS “EL POZO DE LOS ÁNGELES”, DE PEPITA CALCAÑO DE CARAGOL, E “ABNEGACIÓN”, DE IGNÁCIA PACHANO DE FOMBONA, AO PORTUGUÊS BRASILEIRO Artur Emilio Alarcon Vaz; Daniele Corbetta Piletti	35
A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO FERRAMENTA NO ENSINO-APRENDIZAGEM DE UMA LÍNGUA ESTRANGEIRA PARA ALUNOS IDOSOS Hiáscara Sales de Barros	49
“ELE DEVERIA ME AGRADECER”: A QUESTÃO DA AUTORIA EM UMA TRADUÇÃO LITERÁRIA Valéria Brisolará; Bianca Reys; Paulo R. S. Ramos	57
RELATO DE EXPERIÊNCIA EM TRADUÇÃO DE UM DOS VÍDEOS DO FESTIVAL PARADA LIVRE DE POA EM CASA Angelo Rosa Collioni	63
RELATO DE CONSTRUÇÃO DE UM CURSO DE <i>SIGNWRITING</i> PARA INICIANTEs Daniel Rosado Córdova	70
COMUNIDADES DE PRÁTICA DE PESSOAS SURDAS LGBT E A TRADUÇÃO LSB – LPO Sheila Batista Maia Santos Reis da Costa; Danniel da Silva Carvalho	76
REFLEXÕES ACERCA DO PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE UMA LENDA KAINGANG Lucas Lins Costa; Maria Mertzani	88

AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO JARGÃO DA CRIMINALIDADE EM <i>A COMÉDIA HUMANA</i> DE HONORÉ DE BALZAC	99
Daniel Padilha Pacheco da Costa	
QUANDO O SOM PRECISA SER VISTO: ANÁLISES DE TRADUÇÕES DE MÚSICAS PARA LÍNGUAS DE SINAIS	110
Débora Borba da Cruz; Adriana Baptista de Souza	
TRADUÇÃO CULTURAL E LIMITES DO PROCESSO TRADUTÓRIO NA CONTEMPORANEIDADE: DISCUTINDO A OBRA “CONTEÚDO”, DE KATRÍN SIGURDARDÓTTIR	124
Lóren Cristine Ferreira Cuadros; Helano Jader Cavalcante Ribeiro	
A TRADUÇÃO A SERVIÇO DO COLONIALISMO: A ETIÓPIA CRISTÃ A PARTIR DO OLHAR DE ERNEST BUDGE E JULES PERRUCHON	138
Vitor Borges da Cunha	
A LINGUAGEM TÉCNICA NAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO CONTO <i>THE FIVE ORANGE PIPS</i> , DE ARTHUR CONAN DOYLE	145
Guilherme Marcelino Duarte; Daniel Padilha Pacheco da Costa	
DIFERENCIAIS DE PODER, TECNOLOGIA, COMÉRCIO E TRADUÇÃO DE QUADRINHOS NO BRASIL (1980-2000)	156
Daniel Soares Duarte	
A TRADUÇÃO DIRETA DE OBRAS DO ÁRABE PARA O PORTUGUÊS: REFLEXÕES E DESAFIOS	172
Paulo Daniel Elias Farah	
A TRADUÇÃO EM ESCRITA DE SINAIS: NA LITERATURA E NAS OUTRAS ÁREAS	186
Vinícius Martins Flores; Carla Damasceno de Moraes	
RECEPÇÃO CRÍTICA DO MUNDO ANTIGO PELA TRADUÇÃO FEMINISTA	194
Renata Cazarini de Freitas	
O SUBSTANTIVO “NORMALE”: UMA DIFICULDADE DE COMPREENSÃO E TRADUÇÃO DO FRANCÊS EM PORTUGUÊS EM <i>L'INSURGÉ</i> (1886), DE JULES VALLÈS	202
Karol Garcia; Robert Ponge	
COR, CÂMERA, TRADUÇÃO: O TRADUTOR À FRENTE DAS CÂMERAS	217
Nayara Helou Chubaci Guércio	
LITERATURA INFANTOJUVENIL E TRADUÇÃO: UM MAPEAMENTO QUANTITATIVO PRELIMINAR DA PRODUÇÃO ACADÊMICA DAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR BRASILEIRAS (IES) A PARTIR DOS ANOS 2000	229
Alice Lopes; Gleiton Malta	
O CASO DE BALEIA NA TRADUÇÃO DE <i>VIDAS SECAS</i> , DE GRACILIANO RAMOS, PARA O INGLÊS EM <i>BARREN LIVES</i>	245
João Gabriel Carvalho Marcelino	

TRADUZIR PARA O FRANCÊS OS ASPECTOS CULTURAIS EM CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	258
Sophie Céline Sylvie Guérin Mateus	
O AUTO DA COMPADECIDA E(M) TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: PROVOCAÇÕES DIALÓGICAS	269
Eduardo da Silva Moll; Flávia Giaccobo Ribeiro; Patricia Neves da Rocha	
REFLEXÕES DE CUNHO TEÓRICO, PRÁTICO E DIDÁTICO SOBRE O TRATAMENTO DAS DIFICULDADES DE COMPREENSÃO E/OU TRADUÇÃO DO FRANCÊS	283
Taise Soares Peixoto Nascimento; Robert Ponge	
UMA TRADUÇÃO À BRASILEIRA: O CASO DA <i>LYRA CHINEZA</i>	297
Jakeline Pereira Nunes; Gabriela Cristina Teixeira Netto do Nascimento	
PRÁTICAS DO TRADUTOR: TRADUZINDO AS CARTAS DE MARIQUITA SÁNCHEZ	311
Claudio Luiz da Silva Oliveira	
INTELECTUAIS BRASILEIROS, LETRAS ESTRANGEIRAS: DISCUSSÕES SOBRE TRADUÇÃO NOS JORNAIS GAZETA DE NOTÍCIAS, CORREIO DA MANHÃ E NO DIÁRIO DE NOTÍCIAS	321
Gilberto Gilvan Souza Oliveira	
A HISTORIOGRAFIA DAS TRADUÇÕES DOS SONETOS DE SHAKESPEARE PUBLICADAS NO BRASIL	337
Leandro Magalhães de Oliveira	
A (PARA)TRADUÇÃO DO CONTO INFANTOJUVENIL <i>O MISTÉRIO DA FLORESTA DE VERDE INTENSO</i>	351
Gisele Tyba Mayrink Orgado; Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão	
A ARTICULAÇÃO ENTRE TRADUÇÃO E MINORIAS LINGUÍSTICAS NA PESQUISA ACADÊMICA	367
Cláudia Fernanda Pavan	
THE POLITICS OF TRANSLATION IN BORDER LITERATURE: THE DEATH AND LIFE OF AIDA HERNANDEZ: A BORDER STORY	375
Rachael Anneliese Radhay	
<i>RETRATOS LONDRINOS</i> : TRADUÇÃO BRASILEIRA DA PRIMEIRA OBRA PUBLICADA DE CHARLES DICKENS	389
Solange do Carmo Vidal Rodrigues	
O TOM DA ESCUTA EM “ANTIGONE” DE JEAN ANOUILH – RESSONÂNCIAS HISTÓRICAS E LITERÁRIAS DO TRÁGICO	401
Elizabeth Serra dos Santos	
QUANDO A SENSIBILIDADE <i>RELEVA</i> A TRADUÇÃO	411
Ana Maria de Moura Schäffer; Milton Luiz Torres	

A IMPORTÂNCIA DO TRADUTOR E INTÉRPRETE NA UTILIZAÇÃO DOS TRADUTORES AUTOMÁTICOS	425
Mirella Mota C. da Silva; John Wirley C. da Silva; Thayana Brunna Q. Lima Sena	
A TRADUÇÃO DA BÍBLIA NO CONTEXTO DOS POVOS NATIVOS NORTE AMERICANOS: NAÇÃO OKANAGAN	435
Jefferson Ebersol da Silva	
CLARICE LISPECTOR E IRIS MURDOCH: UM DIÁLOGO POSSÍVEL GRAÇAS À TRADUÇÃO	447
Mônica Stefani	
LEGENDAS INCLUSIVAS EM <i>POSE</i> (2018): O EMPREGO DA LINGUAGEM NEUTRA ENTRE INGLÊS E PORTUGUÊS BRASILEIRO	457
Jeremias Lucas Tavares; Sinara de Oliveira Branco	
TRADUÇÃO COMENTADA: UMA NARRATIVA BOLIVIANA EM ENFOQUE	471
Geanmarcos Garcia Terra	
INTERPRETAÇÃO CONSECUTIVA: SÓ EM PRIMEIRA PESSOA?	479
Milton Luiz Torres; Ana Maria de Moura Schäffer	
COMO TRATAR O DECALQUE EM VÉRA, NARRATIVA DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM	490
Laís Marx Umpierre; Luísa Freire; Gabriela Jardim	
A DIFERENÇA NA DIFERENÇA: AS RUPTURAS HETERÔNOMAS E HETEROSSEXISTAS DA COMUNIDADE SURDA NO 1º SEMINÁRIO: SOU SURDX, SOU LGBTI+ E AGORA?	503
José Francisco Duran Vieira	
AS ATITUDES DE RESISTÊNCIA DA PERSONAGEM ÉOWYN, DE <i>O SENHOR DOS ANÉIS</i> , NA VISÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA DE MILLET E DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO DE HUTCHEON	512
Laura Cristina de Souza Zanetti; Vera Helena Gomes Wielewiski	



APRESENTAÇÃO

Os estudos da tradução estão se consolidando como disciplina em franca expansão na América Latina. Dentro desse campo transdisciplinar, os estudos da tradução constituem uma área consolidada que se concentra no estudo de aspectos discursivos, ideológicos, culturais e sociopolíticos do trabalho de tradutores e pesquisadores.

Entre os temas abordados neste livro, é possível encontrar artigos acadêmicos que tratam de Estudos da Tradução e da Interpretação de Línguas de Sinais; Didática e formação de tradutores e intérpretes frente às novas tecnologias; O ensino e a pesquisa em tradução e interpretação de um ponto de vista multicultural emancipatório; Tradução literária e aspectos culturais; História da Tradução e traduções na História; A tradução, a interpretação e as diferentes possibilidades de atuação do tradutor LGBTI+, tradução técnica: perspectivas práticas e teórico-metodológicas, entre outros.

Nas instituições de ensino superior, particularmente na Argentina e no Brasil, evidencia-se um acentuado e crescente interesse em abordar as intersecções entre tradução e cultura. Nesse âmbito, em que ocorre uma constante evolução, as novas pesquisas convidam a rever de forma recorrente a prática tanto tradutória, quanto docente, bem como nas próprias pesquisas.

Este livro, intitulado “Reflexões sobre tradução e cultura”, reúne uma seleção de artigos das mais variadas linhas de pesquisa em tradução para pensar sobre tradução e cultura a partir de abordagens transdisciplinares, que

foram apresentados originalmente no II ENCONTRA. Em sua composição, o livro contém artigos acadêmicos produzidos por pesquisadores de mais de quinze Instituições de Ensino Superior Público e Privado.

Em meio à pandemia do COVID-19, este evento, que reuniu participantes de Portugal, da China e, principalmente, da Argentina e do Brasil, foi realizado virtualmente em 6 a 10 de julho de 2020, com o apoio institucional da FURG. O encontro foi altamente produtivo para consolidar e estabelecer linhas de pesquisa e colaboração em torno do eixo temático tradução e cultura. Decidimos assim convidar os autores para publicar este livro para revisar as práticas, contextos e conceitos relacionados à tradução e cultura, a promoção de pesquisas sobre paradigmas emergentes nos estudos da tradução e a construção de novos caminhos de diálogo e intercâmbio acadêmico no Brasil.

Artur Emilio Alarcon Vaz

Daniele Corbetta Piletti

Wellington Freire Machado

EXERCÍCIO DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE LENDAS DE TERROR DAS ETNIAS INDÍGENAS KAINGANG E GUARANI M'BYÁ

Flávia Martins Alves
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
flavia_alvesm@hotmail.com

Lucas Lins Costa
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
carneebatatas@hotmail.com

Maria Mertzani
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
maria.d.mertzani@gmail.com

Resumo

A partir do projeto de pesquisa em andamento “Livros Visuais para a Aprendizagem das Línguas” do Instituto de Educação da Universidade Federal do Rio Grande (IE-FURG), que busca, no seu processo, traduzir em livros visuais algumas lendas da tradição oral de diferentes etnias indígenas coletadas a partir da colaboração de integrantes do Coletivo Indígena da FURG, propomos, como ilustradores da equipe do projeto, a discussão das dificuldades enfrentadas e soluções encontradas no processo de tradução intersemiótica na ilustração das lendas de tons sombrios “O Lobisomem” e “A Carrocinha”, das etnias Kaingang e Guarani M'byá respectivamente, para o público infantojuvenil, refletindo a respeito das relações entre seus aspectos compositivos (imagens, cores etc.) e seu universo de temáticas mórbidas, flertando com o terror e o suspense.

Palavras-chave

Tradução intersemiótica. Terror infantil. Ilustração.

1 O projeto

O projeto de pesquisa “Livros Visuais para a Aprendizagem das Línguas” do Instituto de Educação da Universidade Federal do Rio Grande (IE-FURG), formado em setembro de 2018 e composto por membros do Coletivo Indígena (Ismael Cardoso, Lizete Moraes, Jane Moraes), equipe de ilustração (Flávia Martins, Gabryel Muniz, Lucas Lins, Paulo Ferreira), e professoras-coordenadoras (Maria Mertzani, Gabriela Medeiros), objetiva, a partir de uma metodologia trans-indígena e coletiva, a produção de materiais que não sirvam apenas como registro cultural das etnias de membros do Coletivo Indígena que fazem parte da equipe, mas que também sirvam de material didático (e cultural), a ser utilizado tanto nas escolas das aldeias de cada etnia, como também do resto do país e do mundo, relacionando-se não apenas com a cultura ocidental/ocidentalizada da região, mas também com outras etnias ao redor

do mundo. Assim, um trabalho essencial nesse processo é o exercício da tradução das lendas trazidas para dentro do espaço coletivo do grupo, dado que se optou pela não utilização de linguagem textual, produzindo-se, portanto, livros visuais (ou livros-imagem, termo mais utilizado na literatura específica sobre o tema), de caráter mais polissêmico, com maior abertura de possibilidade de experiências de leitura (VASCONCELOS, 2017).

Neste trabalho, enquanto ilustradora e ilustrador da equipe, apontamos as dificuldades e soluções encontradas no processo de tradução intersemiótica, trazida aqui no sentido de transposição entre sistemas semióticos (ou *code switching*) (JAKOBSON, 1969), de duas lendas que bem poderiam ser classificadas sob os gêneros de terror e/ou suspense, devido às suas características sombrias, seja pela presença de monstros ou pela questão da morte, flertando com temáticas mórbidas. Relatamos aqui, portanto, sobre o processo de ilustração da lenda d“O Lobisomem”, da etnia Kaingang, trazida para o grupo por Ismael Cardoso, e d“A Carrocinha”, lenda Guarani M'byá, contada pelo pai das irmãs Lizete e Jane Moraes.

2 Dificuldades e soluções

Uma das primeiras dificuldades encontradas no processo de ilustração foi o processo de tradução das lendas. Tratando-se de culturais orais, não trabalhamos exclusivamente sobre um texto, muito menos sobre histórias muito disseminadas e vastamente representadas na literatura, textual ou graficamente. Pelo enfoque no processo cultural, buscou-se trabalhar mais com os relatos pessoais, as lembranças e impressões específicas dos narradores, com enfoque em suas subjetividades na produção deste material. Assim, por mais que houvesse outras versões, e até similaridades entre lendas entre as duas etnias componentes da equipe, optou-se pela abordagem metodológica da liderança e regulação por parte de seus/suas narradores/narradoras. Portanto, o obstáculo da tradução intersemiótica não se deu apenas do texto para a imagem, muitas vezes sendo necessário o trabalho da tradução da gravação em áudio para texto, e, por fim, da imagem (havendo, ainda, outras incursões nesse percurso, dado que esse processo se deu de forma coletiva, não ficando a cargo apenas da/do ilustradora/ilustrador). Na lenda d“O Lobisomem”, por exemplo, o colega Ismael já trouxe o material escrito, enquanto que na lenda d“A

Carrocinha”, as colegas Lizete e Jane gravaram, com o auxílio do celular, seu pai contando essa história. Um aspecto interessante deste caso foi a dificuldade de entender certas passagens da história, por exemplo, não só por conta de aspectos técnicos da gravação, mas principalmente pelo estilo de narração, pela escolha das palavras, e pelo caráter subjetivo da história, memória pessoal do pai de Lizete e Jane, necessitando-se da mediação das colegas no entendimento da história, uma vez que não houve possibilidade de encontro presencial durante o processo.

Outro aspecto importante, mais técnico, é a (necessária) síntese das histórias. Por se tratar de ilustrações, em comum acordo, delimitamos 13 páginas para contar as lendas, através de cenas-chave, elencadas a partir do texto e/ou gravação de áudio, de modo que conseguissem expressar aspectos essenciais não apenas das narrativas, mas também das suas intencionalidades, dado que estas têm caráter pedagógico-cultural. Assim, no processo de tradução intersemiótica, tornou-se um desafio elencar os aspectos essenciais de cada lenda de forma que ainda houvesse uma fluidez na história, sem cortes bruscos, mantendo-se sua inteligibilidade. Por isso, tornou-se essencial o contato com as e os autores das histórias, havendo a mediação do conteúdo a ser ilustrado.

No caso d’A Carrocinha”, por exemplo, com a dificuldade de se entender o final da história, nesse processo de delimitação, escolheu-se o caminho da simplificação, excluindo tudo aquilo que não tinha ficado explícito no áudio. Porém, com a exposição no grupo das cenas-chave elencadas, a colega Jane, filha do narrador da história, explicou-a melhor, demonstrando a relação essencial do trecho excluído para os ensinamentos a serem retirados/ensinados a partir da lenda, sendo necessário um re-desenho das cenas-chave de modo a compreender todos seus aspectos sem abrir mão dos pontos importantes previamente selecionados.

Na lenda d’O Lobisomem”, por outro lado, apesar de haver um texto a ser seguido – o que facilitou esse aspecto de linearidade da história, uma vez que foi construído pelo próprio narrador, que já tinha explícita para si a importância desse aspecto de uma moral da história –, havia a confusão com a vasta representação da figura do lobisomem no imaginário cultural, necessitando-se definições específicas do imaginário cultural e subjetivo específico do narrador para a construção das ilustrações, isto é, descrições que fossem fiéis ao seu entendimento da figura do

lobisomem mais do que da ilustradora (por mais que haja, ainda, influência desta na construção imagética da personagem).

Por conta disso se torna de extrema importância a mediação das/dos narradoras/narradores nesse processo, uma vez que é um desafio representar a história de uma cultura não sendo da mesma. Como representar sem conhecer, especificamente? Ainda: como representar não sendo parte? Um dos primeiros comentários do colega Ismael dentro do projeto foi que as ilustrações dos livros referentes aos indígenas não representam a cultura indígena-alvo. Assim, através da metodologia ativa adotada, além da coleta de materiais de referência em vídeo, fotos, livros etc., por parte da equipe de ilustração e também dos trazidos pelos membros do Coletivo, busca-se, dentro do projeto, uma representação menos colonializada das referidas lendas, e, por consequência, das etnias.

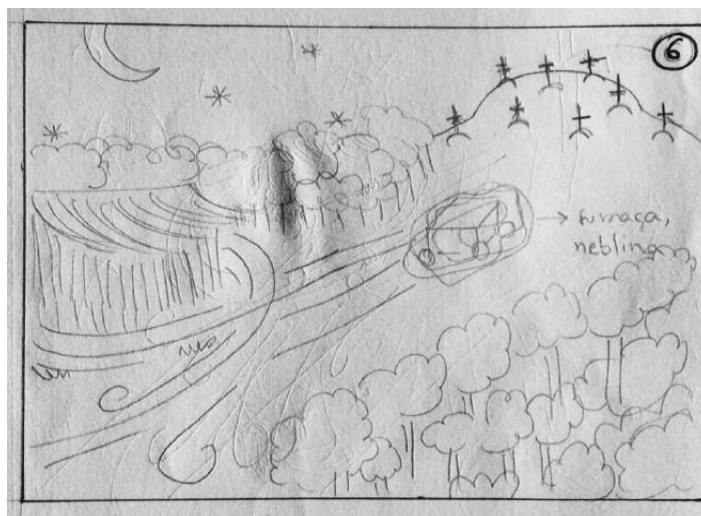
2.1 Aspectos técnicos

Dentro da construção das ilustrações, ainda, diversos aspectos técnicos se apresentaram como dificuldades na construção das lendas, tais como a construção das personagens em suas características e expressões faciais e corporais, a construção do cenário, a utilização e composição das cores etc.

Por não termos o costume de trabalhar com o ofício da ilustração, o trabalho da construção das personagens, assim como a representação das emoções e expressões, tanto faciais (medo, susto, curiosidade etc.) quanto corporais, se apresentaram como questões a serem trabalhadas e estudadas para a composição das cenas. Foi necessária a busca por materiais de referência, cursos e treino na construção de tais aspectos para o processo de ilustração. Uma das metodologias utilizadas, por exemplo, foi a utilização da construção gráfica de quadros (*storyboard*, e *thumbnails*) para a visualização da uniformidade e coerência da história, permitindo a experimentação de posicionamento das personagens e objetos nas cenas, como também das expressões faciais e corporais (n^o “A Carrocinha”, por exemplo, como indicar que quem chora é a criança que morreu recentemente? Além da representação de um barulho, que por si já é um desafio com o estabelecimento da não-utilização de palavras escritas, experimentou-se em que medida a representação de uma silhueta-fantasma seria eficiente (ou irrelevante) na compreensão da linha narrativa da lenda.

Ou, ainda, como fazer entender a presença da principal figura da história, a Carrocinha, se em momento nenhum ela foi vista, apenas ouvida? Como transformar em imagem algo que só faz parte do repertório cultural a partir de sua sonoridade? Neste caso específico, lançou-se mão da confusão para a leitura imagem, através de uma representação embaçada, sob neblina, fumaça, focando na trilha deixada em seu percurso – Figura 1).

Figura 1 – Rascunho da representação da Carrocinha



Fonte: Elaborada pelos autores.

Outra questão importante foi o uso das cores. Devido ao aspecto sombrio das histórias, frente ao desafio de sua utilização para um público infantil, quais escolhas, como um todo, ainda manteriam tal aspecto sem comprometer o engajamento com a aprendizagem cultural? Como gerar medo sem aterrorizar? Uma das vias encontradas foi a utilização de tons mais frios e escuros no cenário em contraste com cores mais quentes e leves utilizadas nas personagens, no caso d“O Lobisomem” (Figura 2). Para “A Carrocinha”, entretanto, preferiu-se adotar tons de preto & branco, a serem amenizados com traços menos realistas, um pouco mais caricatos e fluidos na representação das personagens (ainda em processo).

Figura 2 – Contraste de cores entre o fundo e as personagens em “O Lobisomem”



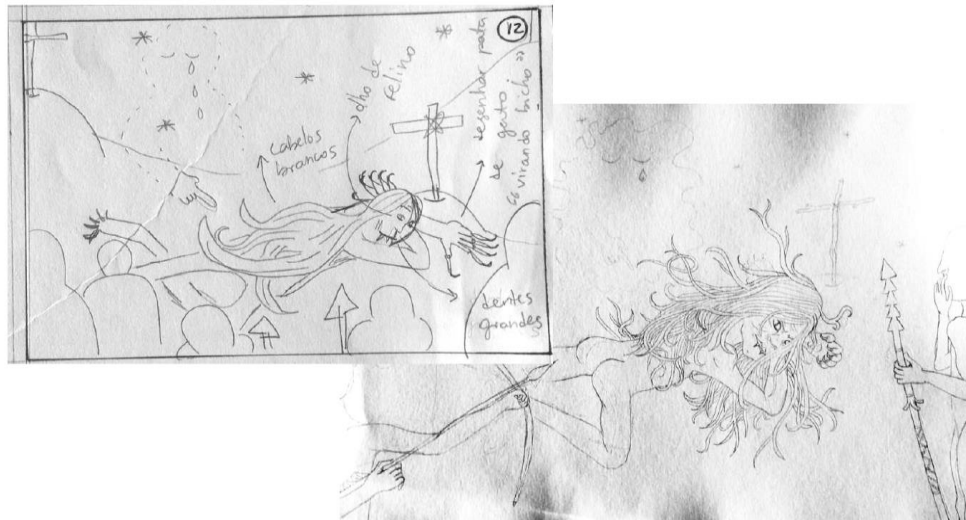
Fonte: Elaborada pelos autores.

2.2 Representação de um “terror infantil”

Na esfera das dificuldades enfrentadas na elaboração das ilustrações, uma das primeiras e principais dificuldades foi como abordar as temáticas presentes nas duas lendas para o público infantil. Havendo diversas discussões a respeito do caráter pedagógico e poético das histórias infantis, além de uma extensa linha cronológica de mudanças e novas concepções, o desafio enfrentado aqui pela equipe de ilustração, entretanto, não se relacionava com a pesquisa, mas com a falta de experiência e atuação no campo. Assim, enxergávamos como delicada a junção entre tais temáticas e o potencial público-alvo dessas produções, questionando-nos como apresentá-las sem perder suas características.

Na lenda d’“A Carrocinha”, a principal escolha foi o comprometimento do estilo mais realista do traço em contraposição às cores em preto & branco. Assim, buscou-se, pelo jogo entre iluminação e sombra, causar o efeito sombrio sem “ultrapassar a linha” (imaginária) de engajamento e inteligibilidade da história pelo público infantil. Assim, a representação do monstro, por exemplo (Figura 3), ainda em processo, busca expressar certos aspectos atrelados a emoções específicas do público-leitor sem sobrecarga, uma vez que história ainda trata de temas como morte (a passagem da Carrocinha seria uma simbologia do presságio de morte na aldeia para a etnia Guarani M’byá) e assassinato/sacrifício.

Figura 3 – Processo, ainda em andamento, da representação do monstro em “A Carrocinha”



Fonte: Elaborada pelos autores.

N“O LobisOMEM” (Figura 4), por sua vez, foi necessário um estudo mais aprofundado das personagens, esboçando-se diversos modelos e representações da lobisOMEM, em um processo próprio de experimentação dos traços e desconstrução do imaginário ocidental – e também particular – da imagem do monstro, buscando-se uma certa amenização de traços mais agressivos em direção a uma maior ludicidade em sua representação.

Figura 4 – Processos do estudo da representação do monstro em “O LobisOMEM”

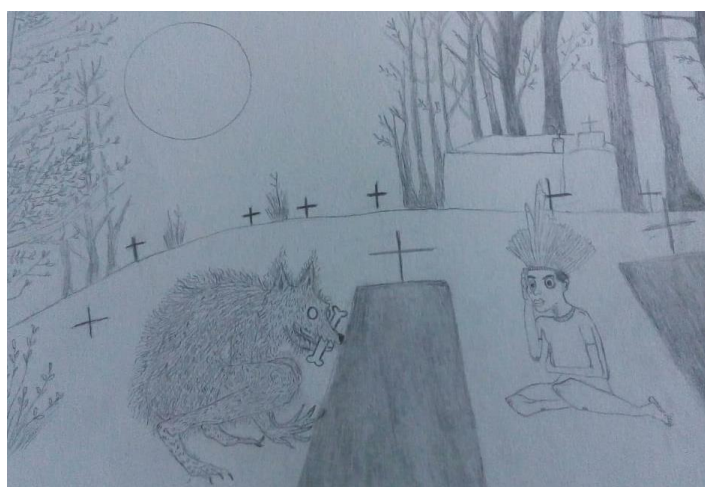




Fonte: Elaborada pelos autores.

Nessa trajetória, ainda, o processo de discussão conjunta também resultou na escolha da estratégia do jogo de imagens para retratar aspectos mais violentos. Em “O LobisOMEM”, por exemplo, havia, no primeiro esboço, uma cena no cemitério em que o lobisOMEM era apresentado com um braço na boca, a qual, após discussões sobre ser ou não muito assustador para crianças, foi alterada, apresentando, por fim, o lobisOMEM com um osso (Figura 5). Em “A Carrocinha”, por sua vez, o jogo de imagens foi utilizado nas cenas contendo morte ou assassinato/sacrifício, apresentando cenas logo antes (Figura 3, em que são apontadas, para o monstro, lanças e arco-e-flecha) e logo depois do ocorrido, sem ficar explícito e retratado, portanto, o ato do assassinato.

Figura 5 – Cena d’“O LobisOMEM”, com troca de um braço para um osso na boca do lobisOMEM



Fonte: Elaborada pelos autores.

3 Conclusão

Durante o processo de tradução intersemiótica das lendas “O Lobisomem”, de etnia Kaingang, e “A Carrocinha”, da etnia Guarani M'byá, enquanto ilustradora e ilustrador, deparamo-nos com diversos obstáculos no tocante à representação de diversos aspectos, relatados neste trabalho. Em face disso, percebemos como a mediação ativa das/dos narradoras/narradores das lendas trabalhadas, assim como o trabalho em grupo – que envolveu não apenas essa colaboração mais direta entre ilustradora/ilustrador e narradoras/narradores, mas com os outros ilustradores, membros do Coletivo Indígena, e professoras-coordenadoras –, foi de extrema importância na produção dos livros-visuais aqui citados (estendendo-se, ainda, para as outras obras trabalhadas no projeto), corroborando, assim, para práticas de caráter decolonial na produção das subjetividades das etnias indígenas (REIS; ANDRADE, 2018). Nesse sentido, elencamos a importância da colaboração entre narradoras/narradores e ilustradoras/ilustradores, ainda, nesse processo que borra os limites entre autoria da obra produzida (VASCONCELOS, 2017), característica importante de livros ilustrados e livro-visuais.

Assim, mais do que representação das culturas das etnias das lendas, o material produzido serve como base para “educar a alma [...] saber da onde (sic) a gente veio, [o] quê que a gente faz nesse mundo” (TRADIÇÃO, 2018), fazendo parte da luta contra o epistemicídio (CARNEIRO, 2005) das etnias de tradição oral Kaingang e Guarani M'byá.

Referências

CARNEIRO, A. S. Do Epistemicídio. In: CARNEIRO, A. S. *A Construção do Outro como Não-ser como Fundamento do Ser*. 2005. 339 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix e Universidade de São Paulo, 1969.

REIS, M. N.; ANDRADE, M. F. F. O pensamento decolonial: análises, desafios e perspectivas. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 202, ano XVII, Editora da Universidade Estadual de Maringá, Maringá/PR, mar. 2018. Disponível em: academia.edu/37355150/O_PENSAMENTO_DECOLONIAL_AN%C3%81LISE_DESAFIOS_E_PERSPECTIVAS. Acesso em: 30 ago. 2019.

TRADIÇÃO e valores morais - Culturas indígenas (2018). Direção de Eduardo Saron. Produção de Ana Paula Fiorotto, Letícia Santos e Vitória Mantovan. Coordenação de Kety

Fernandes Nassar. Roteiro de Rosani Madeira. São Paulo/SP, 2018. (14 min.), Video, son., color. (Série Tradição e valores morais - Culturas indígenas). Disponível em: youtube.com/watch?v=UaCEY4gnyY0. Acesso em: 30 jul. 2019.

VASCONCELOS, F. C. A leitura das imagens nas narrativas visuais e seu papel na formação leitora das crianças. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LINGUAGENS E GÊNEROS TEXTUAIS*, 4., 2017, Campina Grande/PB. *Anais [...]*. Campina Grande/PB: Universidade Estadual da Paraíba, 2017.

ANÁLISE DAS EXPRESSÕES FACIAIS NA LIBRAS E NA ASL A PARTIR DA PLATAFORMA *SPREAD THE SIGN*

Angélica Ferreira de Andrade
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
angelica.fe@bol.com.br

Angela Nediane dos Santos
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
angelanediane@gmail.com

Karina Ávila Pereira
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
karina.pereira53@gmail.com

Resumo

Este trabalho apresenta um recorte do projeto de Pesquisa Spread the sign- Internacionalização da Libras e tem como objetivo fazer um estudo comparativo entre dois adjetivos na Libras e na ASL, a língua americana de sinais. Adotamos a metodologia do estudo sincrônico, e optamos por analisar os adjetivos BONITO e TRISTE na Língua Brasileira de sinais e na Língua Americana de sinais, disponibilizados atualmente na plataforma Spreadthesign. É importante mencionar que os adjetivos e emoções nas línguas de sinais possuem muitas expressões não manuais. Percebemos que ao analisarmos estes adjetivos BONITOS (Libras) e PRETTY (ASL) identificamos que a atriz surda brasileira apresenta uma expressão facial (EF) mais leve se comparada com a atriz da ASL. Esta última utiliza da expressão facial de uma forma mais enfática, caracterizado pelo sentimento ao sinalizar o sinal. Já o adjetivo TRISTE (Libras) e SAD (ASL), também deveria ser representado com expressão facial. Neste caso o ator brasileiro teve uma EF mais enfática do que comparado com o ator surdo americano que sinalizou o adjetivo com uma EF mais suave. Os profissionais da área da tradução precisam compreender a grande importância das expressões faciais e não manuais no momento do ato tradutório. Com este pequeno recorte pretendemos colaborar com os estudos linguísticos na Libras. Sendo assim, é de extrema importância o desenvolvimento das expressões faciais e corporais e sua utilização nos dicionários e plataformas de línguas de sinais, para que a mensagem sinalizada possa chegar ao destino da maneira certa.

Palavras-chave

Estudo sincrônico da Libras. Línguas de sinais. Expressões não-manuais na Libras.

1 Introdução

Este artigo apresenta um recorte de uma análise desenvolvida no âmbito do projeto de Pesquisa Spread the sign- Internacionalização da Libras e tem o objetivo de fazer um estudo comparativo entre dois adjetivos na Libras, a Língua Brasileira de Sinais, e na ASL, a língua americana de sinais. O projeto Spread the sign objetiva realizar o mapeamento e registro de sinais, inserindo a Libras na plataforma do Spread The Sign. (STS), proporcionando sua internacionalização.

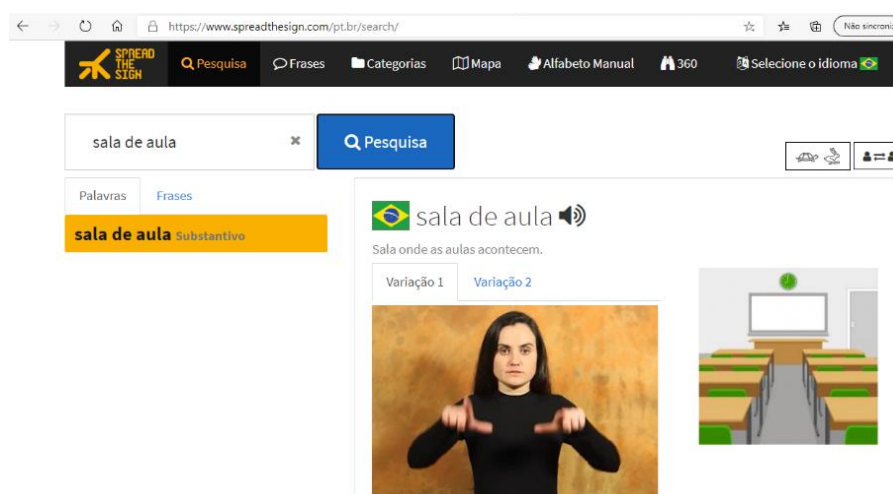
O Spread The Sign é um projeto desenvolvido pela European Sign Language Center, e coordenado pelo Dr. Thomas Lydell – Olsen, na Suécia. Trata-se de uma ferramenta online que possibilita a divulgação, o aprendizado de línguas de sinais nacionais, por meio da tradução de palavras escritas para várias línguas de sinais, pretendendo desenvolver ações de valorização e registro da Libras, consistindo em um trabalho colaborativo tanto em âmbito nacional, quanto internacional.

O STS é um dicionário digital que torna acessíveis línguas de sinais de diversos países do mundo. O projeto iniciou na Europa, mas tem se expandido para outros continentes, o que resulta, segundo o *site* do STS, em um total de 41 línguas de sinais participantes. Cabe destacar, que todas as equipes seguem regras comuns de cenarização e edição dos vídeos¹, os quais são gravados com a participação de humanos (atores), no intuito de padronizá-los.

O STS pode ser acessado, digitalmente, por duas interfaces: *desktop* e *mobile*. A primeira disponibiliza a pesquisa por sinais de diferentes línguas de sinais de todo o mundo. É possível escolher o idioma que se quer utilizar como fonte de pesquisa e para qual língua de sinais se quer que a tradução seja feita.

O *site* do STS oferece a busca por palavras isoladas, frases e categorias. Além do sinal e suas variações, em caso de terem sido registradas, é apresentada, para a maioria das palavras, uma imagem que corresponde ao sinal, bem como uma descrição escrita do significado da palavra. Também é possível ouvir a palavra, ao clicar o ícone do som (Figura 1).

Figura 1 – Pesquisa no *site Spread the Sign*



Fonte: Interface da pesquisa de um sinal em Libras no *site Spread the Sign*.

¹ Todas as equipes recebem do projeto STS um fundo fotográfico de cor alaranjada, bem como instruções para a filmagem e edição dos vídeos de modo a padronizá-los visualmente.

O objetivo geral da pesquisa no Brasil é realizar o mapeamento e registro de sinais, inserindo a Libras no Spread The Sign. (STS). O projeto é desenvolvido por pesquisadores do Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Educação de Surdos (GIPES), registrado no Diretório CNPq, o qual nos últimos anos vêm desenvolvendo investigações no campo da cultura e educação de surdos.

São três as instituições responsáveis pelo STS no Brasil: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e Universidade Federal Fluminense (UFF). As equipes são formadas por professores, alunos e técnicos fluentes na Libras e na língua inglesa.

O recorte aqui proposto originou-se nas análises realizadas em reuniões semanais da equipe da UFPel, que frequentemente acessa os sinais registrados de outros países para verificar semelhanças e diferenças entre eles. Duas línguas de sinais se destacam nesta comparação, a língua francesa de sinais (LSF) e a língua americana de sinais (ASL), tendo em vista a sua proximidade histórica de formação linguística².

2 Metodologia

No âmbito brasileiro foi desenvolvida uma sequência operacional de atividades, no intuito de padronizar as ações realizadas pelas equipes nas diferentes universidades (UFRGS, UFPel e UFF), conforme apresentamos abaixo

- (1) tradução das listas de palavras e sentenças em Inglês e para o Português Brasileiro (PB), a ser feita pela equipe brasileira composta por: professores-pesquisadores, doutorandos, mestrandos, tradutores-intérpretes de Libras e graduandos usuários de Libras, PB e Inglês (surdos e ouvintes);
- (2) após as traduções da lista em inglês para PB, é realizada a verificação da dicionarização da Libras e de variantes lexicais dos sinais, pois sinais variantes podem ser inclusos no dicionário. Nesta etapa, uma rede de colaboração de voluntários surdos e usuários de Libras, que atuam em universidades com o ensino ou tradução da Libras ou de surdos usuários da Libras, vinculados às associações ou federação de surdos serão convidados a participar e colaborar no registro e documentação dos sinais;
- (3) filmagens dos sinais e sentenças em Libras;
- (4) verificação da qualidade das filmagens; (reunião coletiva)
- (5) refilmagem dos sinais e sentenças quando necessário;

² A Libras sofreu influência da LSF, pois, quando da criação da primeira escola para surdos brasileira, atualmente conhecida como INES (Instituto Nacional de Educação de Surdos), foi chamado um professor francês E. Huet para ensinar os surdos brasileiros. Ele trouxe consigo a LSF, que já estava registrada e institucionalizada na França, por meio de uma espécie de dicionário, e partir desse instrumento ensinou os surdos brasileiros. O mesmo aconteceu nos Estados Unidos, para onde foi levado um professor francês para ensinar os surdos norte-americanos.

(6) edição das filmagens conforme guia disponibilizado pelo Projeto Spread theSign;

(7) envio das filmagens para postagem na página spreadthesign.com; na área do administrador do projeto *Spread the Sign-Brasil*. (SANTOS; PEREIRA; LEBEDEFF, 2019, p. 182).

Cruz, Goetttert e Nogueira (2017) afirmam que o trabalho desenvolvido pelo STS-Brasil objetiva “que o complexo processo de tradução de definições, busca de equivalentes em três línguas (inglês, português brasileiro e Libras) e registro em Libras e PB escrito ocorra com alta qualidade” (p. 201). Ao considerar esta complexidade linguística e cultural, a equipe de Portugal também se manifestou, explicitando que este é “o primeiro desafio com que nos deparamos: ter em conta três línguas diferentes – inglês (LI), português (LP) e LGP – e, conseqüentemente, três culturas diferentes.” (BETTENCOURT *et al.*, 2013, p. 22).

Especificamente em relação ao recorte da análise aqui apresentada, adotamos a metodologia da linguística comparada que trata-se de uma sub-área da linguística geral, a qual pode ser descritiva, estudo sincrônico ou histórica, estudo diacrônico. Neste trabalho fizemos um estudo sincrônico, pois analisamos os adjetivos BONITO e TRISTE na Língua Brasileira de sinais e na Língua Americana de sinais.

É importante mencionar que os adjetivos e emoções nas línguas de sinais possuem muitas expressões não manuais. Quadros e Pimenta (2006) mostram haver dois tipos de expressões faciais: a primeira referente a afetividade e a segunda referente a gramaticalidade (lexicais e sentenciais). As expressões faciais estão englobadas em um grupo de expressões não manuais. Neste trabalho focamos nas primeiras, ou seja, nas afetivas que estão ligadas aos sentimentos e emoções (dor, sentimentos, alegrias, agustia, mágoas, ansiedade etc.). A seguir, serão analisados os adjetivos selecionados para esse estudo.

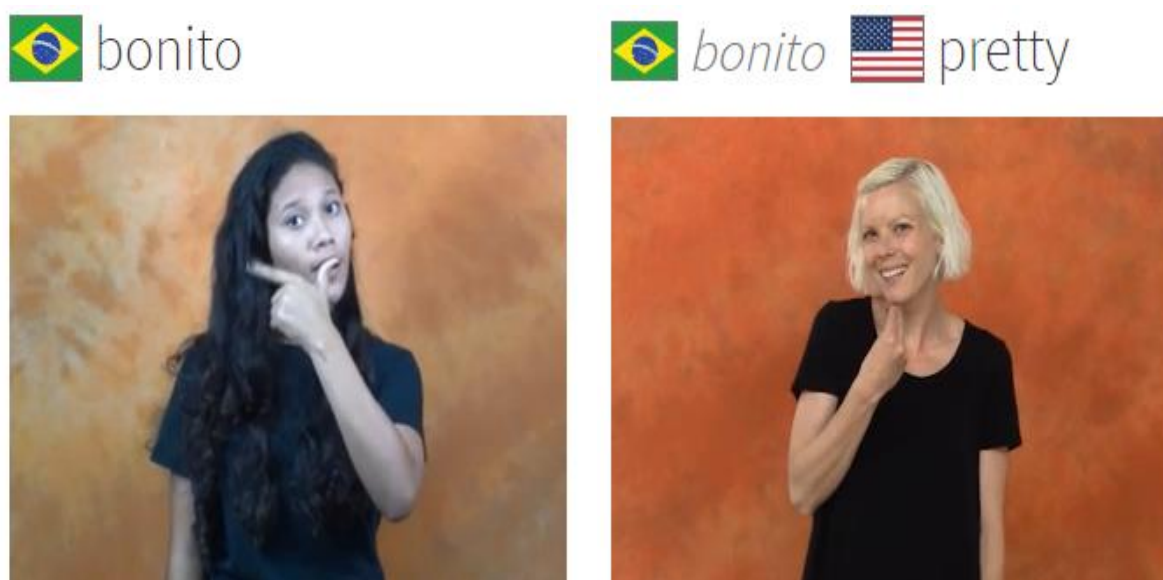
3 Análise das Expressões Faciais na Libras e na ASL a partir da plataforma SPREAD THE SIGN

Até o momento temos feito muitas discussões acerca das línguas de sinais que estão inseridas na Plataforma do Spread the sigh, e o quanto este ambiente é rico para investigações que pertencem ao campo de trabalho tanto da linguística histórica, quanto da linguística comparativa.

Para realizar a análise e comparação das expressões faciais da Libras e da ASL utilizamos uma funcionalidade oferecida no site³ do SpreadtheSign.com, que permite visualizar duas línguas lado a lado. Este recurso é oferecido pelo ícone em que aparecem duas pessoas, uma ao lado da outra, separadas por duas setas, uma direcionada para a direita, outra para a esquerda.

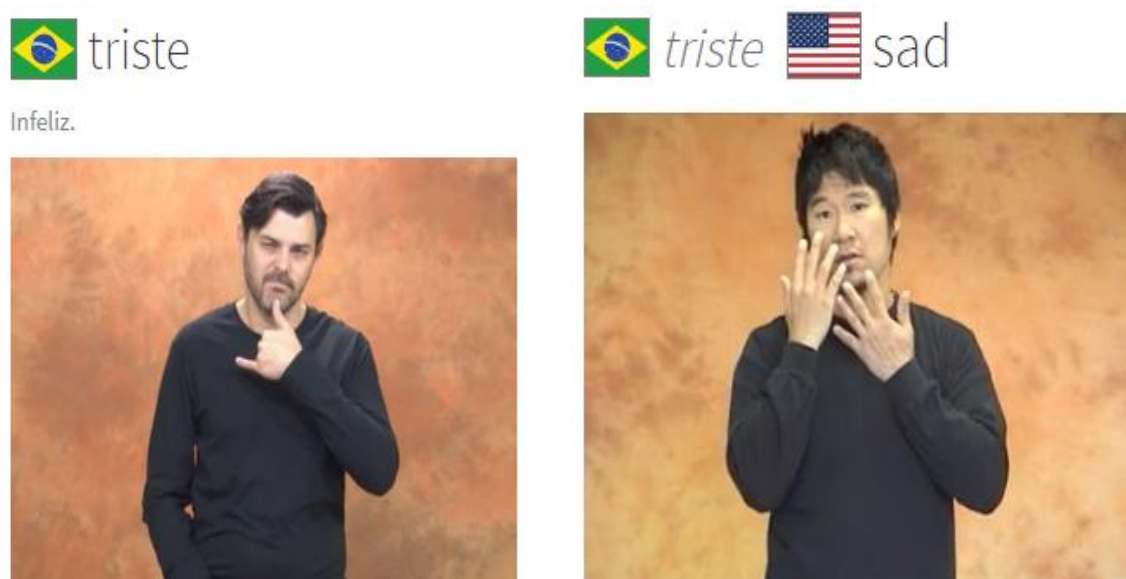
Nos quadros 1 e 2 é possível visualizar as imagens dos adjetivos analisados:

Quadro 1 – Adjetivo bonito



Fonte: www.spreadthesign.com (2020).

Quadro 2 – Adjetivo triste



Fonte: www.spreadthesign.com (2020).

³ Cabe destacar que nem todas as funcionalidades disponíveis no site estão presentes no aplicativo.

Ao analisarmos esses adjetivos BONITO (Libras) e PRETTY (ASL) percebemos que a atriz brasileira que apresenta uma expressão facial mais leve se comparada com a atriz da ASL. Esta última utiliza da expressão facial de uma forma mais enfática, caracterizado pelo sentimento ao sinalizar o sinal. Já o adjetivo TRISTE (Libras) e SAD (ASL), também deveria ser representado com expressão facial. Neste caso o ator brasileiro teve uma expressão facial mais enfática do que comparado com o ator surdo americano que sinalizou o adjetivo com uma EF mais suave.

4 Considerações finais

Com este pequeno recorte de uma pesquisa maior pretendemos colaborar com os estudos linguísticos na Libras. As pesquisas que vêm sendo desenvolvidas neste campo mostram que esta língua é comparável em complexidade e expressividade a qualquer outra língua oral. A Libras não é uma língua de gestos representando, dessa forma, a língua portuguesa, e sim uma autêntica língua natural utilizada em nosso país.

Breailo (2012) explica que, para usarmos a Libras com eficiência, é necessário adequarmos a expressão corporal ao ambiente e a mensagem transmitida, sendo este um dos pontos que precisam ser respeitados, dentro dos parâmetros da Libras, entre eles a Configuração de mão, o ponto de articulação, o Movimento, a direcionalidade, e as expressões faciais e/ou corporais.

Ao não utilizarmos expressões faciais na sinalização de adjetivos que expressam emoções sentimentos, não estaremos nos comunicando com todos os recursos que esta língua oferece para uma comunicação entre surdo-surdo ou surdo-ouvinte, pois até mesmo a entonação de determinadas frases como negativas, interrogativas e afirmativas são marcadas com a expressão facial.

Percebemos, dessa maneira, que a expressão facial é utilizada para expressar o nosso atual estado de alegria ou de tristeza, por exemplo. As pessoas que aprendem a Libras acreditam que é muito fácil utilizar-se das expressões faciais. No entanto, estudos mostram que este constitui-se um dos últimos parâmetros da Libras a ser adquirido pelos aprendizes da desta língua. Sendo assim, é de extrema importância o desenvolvimento das expressões faciais e corporais e sua utilização nos dicionários e plataformas de línguas de sinais, para que a mensagem sinalizada possa chegar ao destino da maneira certa.

Referências

BETTENCOURT, Fernanda; PINHO, Sara; SOUSA, Sara; COELHO, Orquídea. Trabalho cooperativo de investigadores surdos e ouvintes – Projetos Spread the Sign e PLACES. *In: Revista Arqueiro*. Instituto Nacional de Educação de Surdos, 27, jan-jun. 2013, p. 20-27.

BRECAILO, Solange de Fátima. *Expressão facial e corporal na comunicação em Libras*. Disponível em: <https://docplayer.com.br/14360201-Expressao-facial-e-corporal-na-comunicacao-em-libras.html>. Acesso em: 10 fev. 2012.

CRUZ, Carina Rebello; GOETTERT, Nelson; NOGUEIRA, Tiago Coimbra. Spread the Sign – Brasil: experiências no registro da Língua de Sinais Brasileira. *In: OLIVEIRA, Gilvan Müller de e RODRIGUES, Luana Ferreira (org.). Atas do VIII Encontro Internacional de Investigadores de Políticas Linguísticas*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/ Associação de Universidades Grupo Montevideu – Núcleo Educação para a Integração, 2017.

QUADROS, Ronice; PIMENTA, Nelson. *Curso de Libras 1*. Rio de Janeiro: LSB Vídeo, 2006.

SANTOS, Angela Nediane dos; PEREIRA, Karina Ávila; LEBEDEFF, Tatiana Bolivar. Novas tecnologias e suas contribuições para o registro e a divulgação das línguas de sinais: uma discussão sobre o projeto SpreadTheSign no Brasil. *In: CORRÊA, Ygor; CRUZ, Carina Rebello (orgs.). Língua Brasileira de Sinais e Tecnologias Digitais*. Porto Alegre: Penso, 2019, p. 175-188.

STS. *Plataforma Spreadthesign*. Brasil. Disponível em: www.spreadthesign.com/br. Acesso em: 15 set. 2019.

“LAS MEDIAS ROJAS”, DE EMILIA PARDO BAZÁN: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS À LUZ DA INTERPRETAÇÃO¹

Bárbara Loureiro Andreta
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
barbaraandr@hotmail.com

Resumo

Apresenta-se, por meio desse trabalho, um estudo crítico do conto “*Las medias rojas*”, da escritora espanhola Emilia Pardo Bazán, realizado a partir da nossa tradução do referido texto. Pardo Bazán (1852-1921) é dona de uma vasta produção literária, que abrange gêneros como romance, ensaio jornalístico, poesia, dramaturgia, além da crítica literária e da tradução. O conto “*Las medias rojas*” (2001) foi publicado pela primeira vez em 1914. Esse conto trata da violência contra as mulheres e da problemática da emigração por meio da história da jovem Ildara. O presente estudo objetiva, dessa forma, por meio da tradução do conto, de sua análise crítica e da avaliação de vocábulos galegos presentes no conto, verificar a condição das mulheres na Espanha do início do século XX retratadas no presente conto, como a possível relação entre a emigração e a prostituição. Concluiu-se que a tradução do conto e a sua análise possibilitaram uma maior reflexão acerca da possível relação entre prostituição e emigração e um maior entendimento acerca da utilização de vocábulos galegos como uma forma de crítica à vida rural da Galícia.

Palavras-chave

Emilia Pardo Bazán. *Las medias rojas*. Tradução.

1 Introdução

O conto “*Las medias rojas*” (2001)² foi publicado pela primeira vez em 1914, como parte integrante dos *Cuentos de la Tierra*. Esse conto trata da violência contra as mulheres e da problemática da emigração por meio da história de Ildara, uma jovem galega de 18 anos, que vive com seu pai, Clódio, um senhor viúvo. Ildara deseja fortemente emigrar da Galícia, ao contrário de seu pai, que tem mais apego à terra e está convencido de que o melhor a fazer é permanecer no lugar onde sempre estiveram. Ao perceber que a filha está usando meias vermelhas e descobrir seus planos de partir, ataca a filha com tamanha violência, o que faz com que a jovem fique cega de um olho e perca um dente.

Alguns pesquisadores como Cristina Iglesias (2011-2012) defendem que, ao longo do conto, mantém-se implícita a ideia de que é possível que a emigração leve Ildara à prostituição, e este é um elemento que se pretende analisar nesse trabalho.

¹ Trabalho desenvolvido sob a orientação da professora Luciana Ferrari Montemezzo (UFSM).

² Publicado pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, em 2001, a partir das *Obras Completas* V. II, 4. ed. Madri: Aguilar, 1964, p. 1474-1562.

Ou seja, pretende-se avaliar, por meio da tradução, se a materialidade textual apresenta essa ameaça implícita de prostituição em terras estrangeiras.

O presente estudo objetiva, dessa forma, por meio da tradução do conto, de sua análise crítica e, tendo como base tanto a crítica literária feminista como a avaliação de vocábulos galegos presentes no conto, verificar a condição das mulheres na Espanha do início do século XX retratadas no presente conto, como a possível relação entre a emigração e a prostituição, bem como entender a utilização de vocábulos galegos como parte de uma crítica à vida rural na Galícia.

2 A autora e sua obra

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) nasceu em 16 de setembro de 1851, em La Coruña, na Galícia, cidade que, diversas vezes, figurou em suas narrativas, com o nome de Marineda (BAQUERO-GOYANES, 1971). Emilia era filha única de José Pardo Bazán e Amalia de la Rúa, que pertenciam a uma família nobre. Desde muito cedo, segundo informações de Bravo-Villasante (1973), a jovem Emilia teve acesso a uma educação privilegiada, de forma que a ela foi permitido não apenas o acesso aos mais diversos tipos de brinquedos, como a leitura dos mais diversos tipos de livros:

Tiene juguetes de niño y juguetes de niña. Lee libros de mayores y libros de infantiles, tanto es así que alguna vez se cree que los libros de mayores se han escrito para los niños, como cuando hojea las láminas iluminadas del curioso libro de los *Fragmentos fisiognómicos* de Lavater, que la divierte tanto o más que los cuentos del canónigo Schmidt, favorito de la chiquillería. Para que nada le esté vedado, su mismo padre le abre el paraíso del mundo con estas palabras:
 “– Mira, hija mía, los hombres somos muy egoístas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para los dos sexos” (BRAVO-VILLASANTE, 1973, p. 16-17).

Emilia Pardo Bazán é dona de uma vasta produção literária, que abrange gêneros como romance, ensaio jornalístico, poesia, dramaturgia, além da crítica literária e da tradução, tendo se consagrado como uma das maiores romancistas do século XIX europeu (BURDIEL, 2019). É autora de romances como *Un viaje de novios* (1881), *La tribuna* (1882) e *Los pazos de Ulloa* (1886), além de contos, que se dividem, de acordo com sua temática, em *Cuentos de amor*, *Cuentos de la patria*, *Cuentos de la tierra*, *Cuentos de Marineda*, *Cuentos de Navidad y Reyes*, *Cuentos del terruño*, *Cuentos dramáticos*, *Cuentos nuevos*, *Cuentos sacroprofanos* e *Cuentos trágicos*.

Salienta-se ainda que Emilia Pardo Bazán sempre apresentou, em suas obras, uma grande preocupação com a condição feminina na Espanha de sua época (BRAVO-VILLASANTE, 1973).

Como contista, Emilia Pardo Bazán tem uma imensa produção. A respeito de seus contos, a autora não apenas escreveu, como também teorizou sobre esse gênero literário. Emilia Pardo Bazán diferencia, como lembra Baquero Goyanes (1971), *cuento largo* de *novela corta*, considerando mais adequado que se fale de *cuento largo*. Na concepção da autora, o *cuento largo* não é um conto artificialmente dilatado, mas sensivelmente um relato, cujo tema exigiu mais páginas que o que normalmente se exige de um conto. A *novela corta*, por sua vez, deve atuar na sensibilidade do leitor com força de uma única vibração emocional.

O tom geral de seus contos, conforme defende Baquero Goyanes (1971) é duro e áspero. A temática rural se prestava à truculência que, de maneira geral, era evitada ou bem dosada em outras produções literárias de Emilia Pardo Bazán. De acordo com as tendências naturalistas seguidas por Emilia Pardo Bazán, a autora despe a vida rural do tradicional tom idealizante, mostrando os vícios e as paixões dos camponeses, representados como seres instintivos e, até mesmo, bestiais (BAQUERO GOYANES, 1971).

3 “Las medias rojas”

Em “*Las medias rojas*”, tem-se a história de Ildara, uma jovem galega que, ao atingir a maioridade, decide emigrar. Cristina Iglesias (2011-2012) recorda que em meados do século XX, as taxas de emigração eram muito altas na Galícia. Entre os anos de 1911 e 1913, – pouco antes do conto “*Las medias rojas*” ser escrito – 29,62% dos espanhóis que deixaram seu país eram originários da Galícia, destacando-se como o grupo mais significativo de imigrantes espanhóis que chegavam a Buenos Aires (IGLESIAS, 2011-2012).

Ildara vive com seu pai, *tío* Clódio, um homem já viúvo, muito apegado à terra e que, ao contrário de sua filha, não desejava partir da Galícia. Já no início do conto, os desentendimentos entre pai e filha começam, na ocasião em que o pai percebe que a moça estava usando meias vermelhas:

Como Ildara se inclinava para assoprar e ativar a chama, o velho observou uma coisa mais insólita: algo de cor viva, que emergia das saias remendadas

e encharcadas da moça... Uma perna robusta, aprisionada em uma meia vermelha, de algodão...
 – Ei! Ildara!
 – Senhor, pai!
 – Que novidade é essa?
 – Qual novidade?
 – Agora gastas dinheiro com meias, como a irmã do abade? (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p])³.

A informação de que Ildara estava usando saias remendadas aparece, no conto, como um indicativo das dificuldades econômicas vivenciadas pela maioria da população galega, em fins do século XIX e início do século XX. Entretanto, o incômodo do pai de Ildara não diz respeito apenas à questão econômica, mas à sua ideia de que o uso de meias está atrelado a um conceito de mulheres de má reputação.

Cristina Iglesias (2011-2012) defende que é possível identificar, no conto, a ameaça implícita da prostituição forçada em terras estrangeiras. Primeiramente, deve-se atentar não apenas à referência às meias, mas também o estilo de Ildara era associado a um comportamento reprovável para as mulheres: “Ildara soltou o peso na terra e alisou o cabelo, penteado à moda ‘das senhoritas’” (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.])⁴.

O pai de Ildara a reprova por seu comportamento, comparando-a à sua mãe: “- Já cansaste de andar de pés e pernas descalços, como as mulheres de bem. É, condenada? Alguma vez tua mãe usou meias? Penteou-se como tu, que sempre estás diante de um pedaço de espelho? Toma, para que te lembres...” (PARDO BAZÁN, 2001, [s. p.])⁵. Ao repreender a vaidade da jovem, considerando-o como um comportamento inadequado e repreensível, Clódio faz com que Ildara lembre que sua mãe não usava meias e não se penteava da forma como a jovem o fazia. Entende-se tal observação como estando a serviço de uma exigência para que Ildara seja como

³ Como Ildara se inclinase para soplar y activar la llama, observó el viejo cosa más insólita: algo de color vivo, que emergía de las remendadas y encharcadas sayas de la moza... Una pierna robusta, aprisionada en una media roja, de algodón...

– ¡Ey! ¡Ildara!

– ¡Señor padre!

– ¿Qué novidá es esa?

– ¿Cuál novidá?

– ¿Ahora me gastas medias, como la hirmán del abade? (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p]).

Observação: doravante, todos os excertos do conto presentes neste trabalho são fruto de nossa tradução.

⁴ “Ildara soltó el peso en tierra y se atusó el cabello, peinado a la moda “de las señoritas”. (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.]).

⁵ “- Ya te cansaste de andar descalza de pie y pierna, como las mujeres de bien, ¿eh, condenada? ¿Llevó medias alguna vez tu madre? ¿Peinóse como tú, que siempre estás dale que tienes con el cacho de espejo? Toma para que te acuerdes...” (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.]).

sua mãe, ou seja, uma “mulher de bem”. Ao falar isso, Clódio não só exige que a menina repita o modelo de mulher que sua mãe havia sido, mas assegura que aquele modelo era o único a ser seguido. Dessa forma, não permite que sua filha construa, em sua própria história, seu próprio modelo, sem a necessidade de repetir o modelo materno. Após essa discussão, Clódio agrade Ildara:

E com o punho fechado feriu primeiro a cabeça, depois, o rosto, separando as mãozinhas medrosas, de forma não alterada ainda pelo trabalho, que protegia Ildara como um escudo, trêmula. O golpe mais violento recaiu sobre o olho, e a menina viu como um céu estrelado, mil pontos brilhantes envoltos em uma radiação de intensos coloridos sobre um veludo negro. Logo, o lavrador quebrou o nariz, as vias. Foi um instante de furor, em que, sem escrúpulo a teria matado, antes de vê-la partir, deixando-o sozinho, viúvo, quase impossibilitado de cultivar a terra que arrendava, que fecundou com suor tantos anos, pela qual professava um carinho maquinal, absurdo. [...] Saiu, silenciosa, e no riacho próximo, lavou o sangue. Um dente bonito, juvenil, caiu na sua mão. Do olho machucado, não via. (PARDO BAZÁN, 2001, [s. p.])⁶

O pai de Ildara, ao repreender a filha, faz uma divisão quase maniqueísta entre “mulheres boas” e “mulheres de má reputação”, de acordo com a forma como estas se vestem e se portam. Este fragmento do conto evidencia a extrema violência, tanto física quanto psicológica, que Clódio exerce sobre Ildara, destacando padrões familiares de comportamento que se repetem.

A violência física, cruel e explícita, que impediu a jovem de seguir seu desejo e partir, supostamente, para a América, assumindo o controle de sua própria vida, é um comportamento familiar que se repete: uma prima sua já havia sofrido semelhante violência por parte de sua mãe:

Ildara, apertando os dentes para não gritar de dor, defendia o rosto com as mãos. Esse sempre tinha sido seu temor de mocinha bela e que se movia com languidez, que seu pai a ferisse, como tinha acontecido com Mariola, sua prima, marcada por sua própria mãe no rosto, com o aro da peneira, que lhe destroçou os tecidos (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.])⁷.

⁶ Y con el cerrado puño hirió primero la cabeza, luego, el rostro, apartando las medrosas manecitas, de forma no alterada aún por el trabajo, con que se escudaba Ildara, trémula. El cachete más violento cayó sobre un ojo, y la rapaza vio como un cielo estrelado, miles de puntos brillantes envueltos en una radiación de intensos coloridos sobre un negro terciopeloso. Luego, el labrador aporreó la nariz, los carrillos. Fue un instante de furor, en que sin escrúpulo la hubiese matado, antes verla marchar, dejándole a él sólo, viudo, casi imposibilitado de cultivar la tierra que llevaba en arriendo, que fecundó con sudores tantos años, a la cual profesaba un cariño maquinal, absurdo. [...] Salió fuera, silenciosa, y en el regato próximo se lavó la sangre. Un diente bonito, juvenil, le quedó en la mano. Del ojo lastimado, no veía. (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.])

⁷ Ildara, apretando los dientes por no gritar de dolor, se defendía la cara con las manos. Era siempre su temor de mociña guapa y requebrada, que el padre la *mancase*, como le había sucedido a Mariola,

O fato de que Ildara temesse seu pai, e já tivesse cogitado, algum dia, que poderia ocorrer com ela o mesmo que ocorreu com sua prima, leva o leitor a supor que Clódio já havia apresentado algum comportamento violento para com Ildara. Também permite que se pense em um padrão de comportamento extremamente violento e repetitivo por parte das gerações mais velhas para com as gerações mais jovens.

Faz-se importante, também, que foquemos a nossa atenção para o vocábulo galego *gancho*, usado em galego por Emilia Pardo Bazán e mantido em galego em nossa tradução, porém, com explicação em nota de rodapé. Emilia Pardo Bazán foi criticada por preferir, em suas obras, escrever em espanhol em detrimento do galego. Entretanto, percebe-se, em algumas situações, como é o caso do conto estudado, a presença de alguns vocábulos galegos. No caso do presente conto, assim como acontece em outras obras da autora, os termos em galego são utilizados, na maioria das vezes, nas verbalizações atribuídas a camponeses. Além do vocábulo *gancho*, pode-se citar também o vocábulo *tío* que, de acordo com o *Diccionario enciclopédico galego-castellano*, de Eladio Rodríguez González (1958-1961), trata-se de um “tratamiento de respeto que se da en *nuestras aldeas* al anciano entrado en edad, aunque no sea pariente”⁸ (grifo nosso). Entende-se, assim, que a utilização de termos em galego está presente, como ocorre em “*Las medias rojas*”, como uma forma de atribuir exotismo à Galícia e também, de criticar o modo de vida da Galícia rural.

O vocábulo galego *gancho*, utilizado em itálico pela própria autora indica a nuance ilegal que levou Ildara a conseguir parte do dinheiro para a viagem e também o dinheiro que a permitiu comprar as meias:

O pai não queria emigrar, cansado de uma vida de trabalho, indiferente da esperança tardia: pois que ficasse ele... Ela iria sem falta; já tinha combinado com o *gancho* que lhe adiantara os pesos para a viagem, e até tinha dado cinco de sinal, dos quais haviam saído as famosas meias (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.])⁹.

su prima, señalada por su propia madre en la frente con el aro de la criba, que le desgarró los tejidos” (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.]).

⁸ Tío. Disponível em: http://sli.uvigo.es/DdD/ddd_pescuda.php?lang=gl&pescuda=t%C3%ADo&tipo_busca=lema. Acesso em: 4 jul. 2020.

⁹ El padre no quería emigrar, cansado de una vida de labor, indiferente de la esperanza tardía: pues que se quedase él... Ella iría sin falta; ya estaba de acuerdo con el *gancho*, que le adelantaba los pesos para el viaje, y hasta le había dado cinco de señal, de los cuales habían salido las famosas medias... (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.]).

De acordo com o dicionário DIGALEGO, disponível no *site* oficial da Junta da Galícia, vocábulo *gancho*¹⁰, utilizado de maneira informal, refere-se a uma pessoa ou coisa que a atrai outras pessoas para algum fim, normalmente alguma trapaça ou engano. Também, pode ser uma referência à capacidade que algo ou alguém tem de atrair. Ainda, no *Diccionario enciclopédico galego-castellano*, de Eladio Rodríguez González (1958-1961), o vocábulo *gancho*¹¹ aparece como “persona que con maña y arte solicita a otra para algún fin. Tómake generalmente en mal sentido”. Sendo assim, a utilização do termo *gancho* pela voz narrativa sugere que a pessoa a que Ildara recorreu para conseguir dinheiro era uma espécie de agiota, que exercia uma atividade econômica à margem da lei.

A utilização do termo *gancho* pela voz narrativa sugere que possivelmente Ildara fora atraída para ou participaria de alguma trapaça ou engano, o que possibilitaria a ela pagar a viagem, assim como possibilitou a compra das meias. Nesse sentido, esta possibilidade interpretativa indica que Ildara, na tentativa de escapar da violência física e psíquica que sofria de seu pai, sujeitava-se a outros tipos de abuso, na esperança de conseguir partir para outras terras e iniciar uma nova vida.

Além das verbalizações de Clódio, tem-se, no final do conto, a observação feita pela voz narrativa:

E nunca mais o barco a recebeu em suas concavidades para levá-la a novos horizontes de diversão e luxo. Os que lá vão, devem ir sadios, e as mulheres, com seus olhos iluminados e sua dentição completa (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.])¹².

Duas questões chamam atenção no final do conto: a referência a “novos horizontes de diversão e luxo” e a distinção entre “os que lá vão” e as “mulheres”, sugerindo que as mulheres não deveriam apenas ter boa saúde, mas também, boa aparência física. Estes dois elementos, presentes nessa última frase, poderiam também dar, ao leitor, a impressão de uma relação entre prostituição e emigração feminina. Avalia-se que é possível que esteja relacionado a uma crença idealizada do Novo Mundo, ou seja, um lugar de luxo, em que o dinheiro era abundante,

¹⁰ Fonte: DIGALEGO, Dicionário de Galego, Xunta de Galícia. Disponível em: <https://digalego.xunta.gal/gl/termo/32203/gancho%201>. Acesso em: 6 jun. 2020.

¹¹ Gancho. Disponível em: http://sli.uvigo.es/DdD/ddd_pescuda.php?lang=gl&pescuda=gancho&tipo_busca=lema. Acesso em: 4 jul. 2020.

¹² Y nunca más el barco la recibió en sus concavidades para llevarla hacia nuevos horizontes de holganza y lujo. Los que allá vayan, han de ir sanos, válidos, y las mujeres, con sus ojos alumbrando y su dentadura completa... (PARDO BAZÁN, 2001, [s.p.]).

apresentando, assim, um contraste entre a descrição paradisíaca da América e a realidade dura e cruel vivenciada por Ildara, tanto em função das dificuldades econômicas como pela violência de seu pai, que a vitima. Porém, essa sociedade idealizada não estaria ao alcance de uma mulher desfigurada, como foi o caso de Ildara, após a violência sofrida. Ademais, a distinção entre “os que lá vão” e as “mulheres” sugere que as mulheres não deveriam apenas ter boa saúde, mas também, boa aparência física. Nesse sentido, pode-se pensar que há uma sugestão, por parte da voz narrativa, de que os trabalhos a serem exercidos pelos “que lá vão” não é o mesmo que será exercido pelas “mulheres”, uma vez que essas últimas devem ter, também, olhos iluminados e dentição completa, ou seja, indicativos de boa aparência.

4 Conclusão

Conclui-se, por fim, que a tradução do conto nos levou a outras possibilidades interpretativas e uma maior reflexão acerca da utilização dos vocábulos galegos no presente conto.

Faz-se importante, aqui, que recordemos a reflexão de Baquero-Goyanes (1971) sobre a temática rural nos contos de Emilia Pardo Bazán. Segundo o estudioso, a autora, seguindo sua tendência naturalista, despia, em seus contos, a vida rural do tom idealizando, revelando os vícios e as paixões dos camponeses, que eram retratados como seres instintivos e, até mesmo bestiais. Sendo assim, considerando que a autora utilizou seus contos para criticar a vida rural na Galícia – o que evitou em suas outras produções em outros gêneros literários –, entende-se que também a utilização de vocábulos galegos em seus contos estava a serviço de uma crítica aos camponeses galegos.

Entende-se que a referência ao pai de Ildara como *tío* Clódio, ou seja, a utilização de um vocábulo galego – *tío* – para retratar um homem exageradamente apegado às raízes e ao meio rural, além de violento, aparece como uma forma de retratar o camponês galego como uma pessoa que não consegue controlar seus instintos e que precisa lançar mão da violência extrema para alcançar seus objetivos.

Além disso, a menção à sua prima Mariola, também vítima de violência por parte de sua mãe, leva-nos a verificar um padrão de violência contra as mulheres nesse meio, praticado tanto por homens como pelas próprias mulheres, umas contra

as outras, o que confirma a imagem naturalista do camponês galego como um ser bestial e violento.

Salienta-se, por fim, a utilização do vocábulo *gancho* como forma de aludir ao homem que, de alguma forma, ajudou Ildara a conseguir o dinheiro para pagar a viagem, o mesmo dinheiro usado pela jovem para pagar as meias vermelhas. Neste caso, há aplicação de um vocábulo galego para indicar uma nuance ilegal. Desse modo, mais uma vez, tem-se a confirmação de que Emilia Pardo Bazán, em seus contos, despe a vida rural galega de qualquer idealização, mostrando seus habitantes como pessoas violentas, instintivas e ligadas à ilegalidade, e o faz também por meio dos vocábulos utilizados para designar essas personagens: *tío* e *gancho*.

Referências

BAQUERO GOYANES, Mariano. *Emilia Pardo Bazán*. Madri: Publicaciones Españolas, 1971.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madri: EMESA, 1973.

BURDIEL, Isabel. *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

IGLESIAS, Cristina. “Eveline” and “Las medias rojas”: Joyce, Emilia Pardo Bazán and the Emigration Question. *Papers on Joyce*. n. 17/18, p. 145-158, 2011-2012.

PARDO BAZÁN, Emilia. Las medias rojas. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-tierra--0/html/dcb42d82-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html#l_1_. Acesso em: 10 jun. 2020.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Eladio. *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. Galaxia: Vigo, 1958-1961.

A TRADUÇÃO DOS CONTOS “EL POZO DE LOS ÁNGELES”, DE PEPITA CALCAÑO DE CARAGOL, E “ABNEGACIÓN”, DE IGNÁCIA PACHANO DE FOMBONA, AO PORTUGUÊS BRASILEIRO

Artur Emilio Alarcon Vaz
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
arturvaz@furg.br

Daniele Corbetta Piletti
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
danielepiletti@furg.br

Resumo

Este texto apresentará um relato de experiência do processo de tradução dos contos “El pozo de los ángeles”, de Pepita Calcaño de Caragol (Venezuela, 1852-1918) e “Abnegación”, de Ignácia Pachano de Fombona (18??-1926?), ao português brasileiro. Serão abordadas as dificuldades e as soluções encontradas durante a tradução dos contos, assim como os critérios de tradução adotados. O marco teórico metodológico está inserido nos Estudos Descritivos de Tradução e na Teoria das Normas de Gideon Toury (2004 [1995]) e conta com os aportes de André Lefevere (1997). O objetivo principal é verificar as trocas lexicais e sintáticas, no que se refere às normas iniciais e operacionais, conforme a Teoria das Normas (TOURY, 2004 [1995]), que ocorreram na tradução analisada. A análise aborda as seguintes categorias: inversão oracional (tematização), inversão dentro do sintagma nominal (no caso específico dos vocativos), fidelidade ao TO ou adequação do TM, omissões e acréscimos e falsos cognatos. As traduções estão vinculadas a um projeto do grupo de pesquisa “Tradução literária e fontes primárias”, formado por docentes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), que se dedica a traduzir e publicar antologias de contos escritos por mulheres hispano-americanas principalmente do século XIX. O primeiro projeto de pesquisa desenvolvido foi “Juana Manuela Gorriti: análise e tradução”, que resultou na publicação do livro *Contos – Juana Manuela Gorriti* (2017), que é primeira e única antologia da argentina Juana Manuela Gorriti ao português brasileiro. A tradução desses contos forma parte de um segundo projeto que terá como resultado final o livro *Antologia do conto feminino hispano-americano*.

Palavras-chave

Estudos descritivos de tradução. Teoria das normas. Tradução literária.

1 Introdução

Este artigo apresenta um relato de experiências do processo de tradução dos contos “El pozo de los ángeles”, de Pepita Calcaño de Caragol (Venezuela, 1852-1918), e “Abnegación”, de Ignácia Pachano de Fombona (Venezuela, 18??-1926?), ao português brasileiro, que serão parte integrante do livro *Antologia do conto feminino hispano-americano*¹, uma antologia com contos de dezesseis autoras latino-

¹ A antologia reúne contos de Ada María Elflein e Eduarda Mansilla (ambas da Argentina), Lindaura Anzoátegui de Campero e Adela Zamudio (ambas da Bolívia), Rosario Orrego do Chile; María Josefa Acevedo de Gómez e Soledad Acosta de Samper (ambas da Colômbia), Teresa González del Real de Fanning e Clorinda Matto de Turner (ambas do Peru) e três venezuelanas: Margarita Agostini de

americanas do fim do século XIX e do início do século XX, traduzidos por docentes e alunos de pós-graduação de várias regiões do Brasil.

Os critérios estabelecidos para a definição do recorte foram de autoria feminina, de países latino-americanos de língua espanhola que escreveram contos e cuja obra está em domínio público, pois as autoras faleceram setenta anos antes da tradução e publicação. Atualmente, o projeto está na etapa de revisão das traduções e formatação do livro.

Ambos os contos aqui tratados foram publicados na revista venezuelana *El Cojo Ilustrado*: “El pozo de los ángeles” foi publicado em 15 de abril de 1893 e “Abnegación” em 1º de fevereiro de 1895 e foram obtidos a partir de uma cópia digitalizada por Andrea Kahmann, professora da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). As traduções aqui comentadas serão publicadas no livro *Mulheres precursoras do conto hispano-americano - Antologia*, pela editora LiberArs (no prelo), sob os títulos “O poço dos anjos” e “Abnegação”, traduzidas respectivamente por Daniele Corbetta Piletti e Artur Emilio Alarcon Vaz.

Muito pouco foi possível encontrar sobre as autoras. A autora Josefa Antonia Calcaño nasceu em Caracas, Venezuela, e teve seis filhos. Destacou-se por ter sido a primeira escritora de seu país a usar elementos modernistas em sua escritura. O conto “El pozo de los ángeles” foi escrito em janeiro de 1893, quando a autora morava em Liverpool, e tem um subtítulo “Lembrança de Anaúco”, Anaúco é um rio da cidade de Caracas, o que demonstra a saudade de sua terra natal ao ambientar o conto em tal lugar. Além do subtítulo, em outras duas passagens do conto, tal rio é citado novamente: <Las orillas del **Anaúco**, tristes por sí> e <La buena señora habitaba una quinta a inmediaciones del **Anaúco**>. O conto é dedicado “Ao senhor Jesús María Herrera Irigoyen”, que é o editor proprietário da revista na qual foi publicado.

Sabe-se que Ignácia Pachano de Fombona (Venezuela, 18??-1926?) publicou “Para el cielo” (1893), escrito conjuntamente com Margarita Agostini de Pimentel (Margot), também na revista *El Cojo Ilustrado*. Sob o pseudônimo de Blanca, é listada como uma das primeiras mulheres a publicar contos e folhetins na Venezuela. Seu

Pimentel, Ignácia Pachaco de Fombona e Teresa de la Parra. Fora da América do Sul, há a costarricense Carmem Lyra, a cubana Gertrudis de Avellaneda e a mexicana Laura Méndez de Cuenca.

filho Jacinto Fombona Pachano (1901-1951) tornou-se escritor, tendo participado da *Generación del 18* e do grupo em torno da revista *Viernes* (1936).

Contextualizadas as publicações e as autoras dos TO, passa-se a descrição do marco teórico. Os Estudos Descritivos de Tradução [EDT] constituem a base e um aporte central dos Estudos de Tradução [ET]. As pesquisas realizadas sobre esta base partem de evidências, que são as traduções como fatos culturais (TOURY, 2004); nelas estuda-se o que o tradutor produziu e, dessa forma, os EDT são uma ponte entre a teoria e a prática, porque proporcionam dados empíricos aos estudos aplicados e aos estudos teóricos.

Os EDT são o ponto de partida dos estudos aplicados, são o ponto de contato entre a prática real existente e as traduções futuras, ajudam a estruturar uma pesquisa a partir de um *corpus* e de problemas bem definidos, são um protocolo de atuação pesquisadora, que começa por situar os textos traduzidos dentro do sistema meta ao que pertencem (TOURY, 1995).

No entanto, como a comparação entre o TM e o TO não pode se dar de forma geral, deve ser realizada entre segmentos de ambos textos (pares/problema-solução) que ajudam a estabelecer o tipo de relação de tradução. O trabalho do pesquisador/tradutor é detectar regularidades nas relações dos diversos segmentos TO-TM e estabelecer que lugar ocupa a tradução entre os dois polos opostos de adequação ao original e aceitabilidade no novo marco de chegada (TOURY, 1995).

O pesquisador centra seu estudo no produzido pelo tradutor e, por isso, é difícil ser os dois elos simultaneamente. As reflexões sobre o trabalho tradutor e as interpretações são uma fonte riquíssima de dados. Conforme Toury, não é possível pensar que existe a prática e uma reflexão sobre a prática própria ou alheia e que a teoria não guarda relação com a prática. Toury afirma que a futura função de uma tradução através da sua configuração linguístico-textual inevitavelmente rege as estratégias às quais se recorre durante a produção da própria tradução e, por isso, rege o processo de tradução em si mesmo.

Conforme Toury, os EDT são o primeiro conjunto de relações que podemos sobrepor ao mapa básico de James Holmes, como ramificação dos ET. Os três enfoques (orientados à função, ao processo e ao produto) estão delimitados e justificados como um campo de estudo legítimo, o único problema é que devem ser interdependentes para que haja um estudo sério baseado na busca de explicações.

Este novo marco proposto por Toury permite que se estabeleçam protocolos como critérios de trabalho. Segundo Toury (2004, p. 20), embora grande parte da comunidade pesquisadora considere os EDT um modelo teórico, o autor afirma que os EDT são uma importante ferramenta metodológica que permite identificar os passos da pesquisa básica nos ET. As diferentes etapas, como selecionar os textos, construir o *corpus*, analisar os dados, até chegar à formulação de normas de diferentes tipos e níveis, seguem protocolos lógicos que garantem a fiabilidade dos resultados obtidos a partir de um estudo planejado.

A formulação dessas normas, ao ir além dos EDT, pode ser o fim último da teoria em sua vertente teórica. Cabe esclarecer que tais normas são elaboradas com a finalidade de estabelecer probabilidades de que um tipo de comportamento ocorra conforme um tipo de condições susceptíveis de ser especificadas (TOURY, 1995). Por isso, somente podem ser formuladas normas com base em regularidades de comportamento, com um rígido controle dos parâmetros de função, processo e produto.

Em *Descriptive translation studies and beyond* (1995), Toury apresenta justificativas para a existência de regras, normas e idiossincrasias do processo tradutor; entre elas destaca os diversos tipos textuais e os diferentes tipos de receptores, o que leva o tradutor a adotar diferentes estratégias/critérios e a realizar a sua prática mediante normas estabelecidas em consonância com políticas socioculturais específicas e contextos históricos. Toury denomina norma o conjunto de ideias e valores compartilhados por uma comunidade sobre o que resulta aceitável ou inaceitável. Além disso, ao tratar-se de induções socioculturais de uma cultura e um período histórico determinados, uma norma deve ser aplicável a situações específicas.

A partir do conceito de norma, é possível distinguir a regularidade de comportamentos em situações recorrentes. O autor afirma que as normas podem ser aplicadas nos mais diversos tipos de traduções e em cada uma das etapas do ato de traduzir e, conseqüentemente, em todos os níveis de geração de um produto de tradução; conforme Toury “as normas que realmente têm algo a dizer na tradução literária estão estreitamente vinculadas com a posição global da literatura traduzida no sistema literário meta e, em grande medida, inclusive condicionadas por esta posição” (1980, p. 141, tradução nossa). O autor divide as normas em três grupos: preliminares, operacionais (subdivididas em matriciais e textuais) e iniciais.

As normas preliminares referem-se à existência e à essência da política tradutora que segue a cultura meta. Por exemplo, os autores, as obras, os gêneros que se traduzem, a escolha de traduzir diretamente do original ou a partir de traduções de outras línguas etc.

As normas operacionais são as decisões concretas que toma o tradutor no ato de traduzir e que afetam, por um lado, a matriz do texto ou o modo como se distribui nele o material linguístico; fazem referência ao material da língua meta selecionado para substituir o material da língua do TO e determinam sua distribuição ou segmentação, como também os acréscimos ou as omissões (normas matriciais). As normas operacionais afetam a formulação verbal concreta do texto (normas textuais), o que guarda relação com o literário ou o linguístico como, por exemplo, o estilo, as repetições, os sinônimos, os estrangeirismos etc. As duas normas anteriores são uma espécie de modelo geral a disposição do tradutor, do qual se extraem instruções concretas para situações concretas.

As normas iniciais referem-se à opção que tem o tradutor de realizar uma tradução “aceitável” e “adequada” (1980, p. 141) tanto às normas linguísticas e literárias do TO, quanto às normas linguísticas e literárias vigentes na língua ou no polissistema literário da cultura meta ou, então, uma tradução na qual sejam combinadas as duas anteriores.

Toury afirma que, entre as normas preliminares e operacionais, existe uma relação de interdependência e que as normas iniciais encontram-se nessa interseção. Além disso, embora essas normas estejam mediadas pela posição que ocupa a literatura traduzida no polissistema literário meta, as normas iniciais são as mais mediadas, porque a atitude concreta do tradutor, que são as normas iniciais, depende também do lugar ocupado pela obra no seu polissistema de origem.

Além dos estudos de Toury, estas traduções baseiam-se também nos aportes de Lefevere, porque – além de levar em conta o TO, o TM, a cultura receptora e a função da tradução – é necessário ponderar também a ideologia, a poética, a época e o universo tanto do TO, quanto dos próprios tradutores (LEFEVERE, 1997, p. 27).

Lefevere afirma que toda tradução é uma reescrita e, como tal, implica em uma manipulação, pois os tradutores manipulam os originais para fazer que se ajustem à ideologia e às poéticas da sua época. Isto esclarece a consideração de que o tradutor deve levar em conta o universo do leitor do TO e o do leitor do TM, que estão

separados por uma grande distância temporal, como acontece no caso das presentes traduções, pois o TO é do final do século XIX e o TM será publicado no século XXI.

Contextualizado o marco teórico, passa-se a relatar os critérios estabelecidos para as traduções, critérios esses que foram estabelecidos após as análises das traduções realizadas para o projeto de pesquisa “Juana Manuela Gorriti: análise e tradução”, desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e que resultou na publicação do livro *Contos – Juana Manuela Gorriti* (2017).

Por serem textos do século XIX, optou-se por uma “adequação” (TOURY, 2004) ao polo de origem, para manter a poética da autora, sempre e quando houvesse uma “aceitabilidade” (TOURY, 2004) na cultura meta, para aproximar o texto ao leitor brasileiro do século XXI. Para isso, foi preciso que os tradutores mantivessem “coerência” (TOURY, 2004) ao longo do processo tradutor a fim de atender a “encomenda de tradução” (NORD, 1991, p. 9).

Discorremos então sobre alguns critérios de tradução adotados em nove categorias – Nomes próprios; Diminutivos; Tempos verbais; Homônimos; Heterossemânticos; Fidelidade ao TO; Adequação ao TM; Adições e Omissões – e exemplificamos com decisões tradutórias de dificuldades e soluções encontradas durante o processo de tradução dos dois contos das autoras venezuelanas. Para efeitos de organização, identificamos “El pozo de los ángeles” como TO₁ e sua tradução como TM₁, e o conto “Abnegación” como TO₂ e sua tradução como TM₂. Os exemplos apresentados pretendem demonstrar de forma prática que os tradutores estabelecem normas de tradução para cumprir determinada encomenda de tradução.

Nomes próprios

Esta categoria é bem controversa no meio da tradução, pois muitos autores defendem a tradução de nomes próprios e outros defendem a manutenção dos nomes conforme o original. O mais importante não é tomar uma postura rígida sobre o assunto e sim tomar decisões em função dos objetivos do projeto de tradução. Com base nos objetivos, é definida a norma, é necessário segui-la ao longo do projeto de tradução para que o tradutor seja “coerente” (TOURY, 1995) com seu projeto.

Neste projeto, opta-se por não traduzir nomes próprios, exceto se forem nomes que normalmente constem traduzidos em português. No TM₁, os nomes dos personagens principais foram mantidos: Marina e Alberto, inclusive porque são

homônimos em português. O nome do navio em que Marina viaja para América também foi mantido em italiano *Il Colombo*, as cidades de Caracas e Liverpool também foram mantidas por serem homônimas e o rio Anauco foi mantido por constar de forma homônima na língua portuguesa. No TM₂, havia um único nome próprio que foi mantido “Elvira > Elvira”, pois também é assim usado em Língua Portuguesa.

No entanto, traduzimos a ilha onde embarca Marina na Itália “Ischia > **Ísquia**”, o rio da mitologia grega “Leteo > **Lete**” e a cidade onde estudava Alberto, antes de retornar a Caracas e conhecer Marina, “Nueva York > **Nova Iorque**”. A argumentação para essas traduções baseia-se em que a manutenção das palavras do TO causariam um estranhamento no leitor brasileiro atual, que poderia ficar em dúvida dos termos, mesmo que procurasse em dicionários de língua portuguesa, já que não faria sentido por exemplo usar a palavra “nueva” num texto publicado no Brasil.

Diminutivos

Com o objetivo manter a poética das autoras dos TO, conservamos o uso dos diminutivos, mais comum na língua espanhola do que na língua portuguesa. Como é possível observar nos exemplos abaixo, mantivemos o uso do diminutivo em:

TO₁ <Un ligero **airecillo**, impregnado del aroma de las flores silvestres, rizaba levemente las aguas del río y moviendo las hojas de los árboles arrullaba en sus nidos a los **pajarillos**.>

TM₁ <Um leve **arzinho**, impregnado do aroma das flores silvestres, agitava levemente as águas do rio e movendo as folhas das árvores arrullava em seus ninhos os **passarinhos**.>

TO₂ <su mirada se detiene en cada uno de los **barquichuelos** que se balancean al reposado movimiento de las ondas.>

TM₂ <seu olhar ansioso detém-se em cada um dos **barquinhos** que se balançam ao repousado movimento das ondas.>

Para efeito comparativo, não mantivemos o diminutivo em alguns casos dos contos de Juana Manuela Gorriti, como nas palavras “pueblecito” e “postiguillo”, dado que as palavras “povoado” e “postigo” em língua portuguesa já carregam o sentido de pequenez e “povoadozinho” e “postiguinho” poderiam soar de forma negativa para o leitor brasileiro do século XXI.

Tempo verbal

Em geral, há uma correlação dos tempos verbais de um idioma a outro, porém alguns tempos do espanhol inexistem em português, outros têm mais de um correspondente, nesses casos toma-se uma decisão de tradução e se realiza ao longo do projeto de tradução. Isto não significa que, em todos os projetos de tradução, o tradutor vai estabelecer as mesmas normas, tudo vai depender da “encomenda de tradução” (NORD, 1991) e de muitas outras variantes. No presente caso, trazemos um exemplo de uma decisão tomada em função do público alvo da tradução, pois havia duas opções de tradução: tempo simples ou composto.

Poderíamos ter optado pelo tempo verbal composto correspondente, porém, em português, tem sido mais usual a opção pelo tempo verbal simples, que não afetaria a aliteração da oração. Decisões como esta são tomadas em função de querer que o leitor do TM perceba a poética da autora do TO.

TO₁ <el cielo azul de Italia la **había visto venir** a la vida.> [PPP]
 TM₁ <o céu azul da Itália a **vira vir** à vida.> [PMQP]

Heterossemânticos

Os heterossemânticos, em geral, não causam problemas de tradução para tradutores experientes, porém sempre vale a ressalva para os aprendizes de tradução, que devem duvidar de todas as palavras, mesmo as conhecidas, pesquisando e, verificando qual parece ser a melhor opção para o contexto em questão. A seguir, observamos dois exemplos de heterossemânticos que poderiam causar algum problema. No primeiro, o significado errôneo em português (“carreta”) caberia perfeitamente no contexto oracional:

TO₁ <la metieron como un fardo en una **carreta**, y llegó a Caracas sola, triste, casi desnuda>
 TM₁ <meteram-na como um fardo em uma **carroça**, e chegou a Caracas sozinha, triste, quase despida>

No segundo caso, cabe inicialmente transcrever a definição do dicionário da ERA para “balcón”:

1. m. Ventana abierta hasta el suelo de la habitación, generalmente con prolongación voladiza, con barandilla.

2. m. Hoja u hojas de madera o metal y de cristales con que se cierra un balcón. Abre el balcón.
 3. m. Barandilla de un balcón. Acodado en el balcón. [...]”

As acepções 1 e 3 poderiam resultar em vocábulos diferentes no TM e, por isso, optamos, pelo contexto oracional, pela acepção 1, que melhor resultaria na palavra “sacada” em Língua Portuguesa:

TO₂ <Al fin dejó la pluma y se acercó al **balcón** del aposento.>
 TM₂ <Finalmente, deixou a pena e se aproximou da **sacada** do aposento.>.

Homônimos

No segmento abaixo, a palavra “encarnado” em espanhol é usada pela primeira acepção do termo no dicionário da RAE, já seu homônimo em português somente tem o mesmo significado na segunda acepção do dicionário *Michaelis*.

TO₁ <labios pequeños y graciosos y de tan suave **encarnado**>
 TM₁ <lábios pequenos e graciosos e de tão suave **vermelho/encarnado**>

Neste exemplo, não haveria prejuízo de significado para o leitor pelo contexto em que se encontra a palavra, adjetivando a palavra “lábio”; porém, outras palavras em posição de substantivo poderiam alterar o contexto oracional a ponto de que não fizesse sentido para o leitor do TM, como é o caso do exemplo seguinte.

Inicialmente, poderíamos optar pela palavra “frente”, que também está dicionarizada em português, porém decidimos por “rosto” para aproximar o segmento do leitor do TM.

TO₂ <La joven enmudece; y con sereno paso, **alta la frente**, iluminado el semblante por los nobles sentimientos que la animan>
 TM₂ <A jovem emudece e, com sereno passo, **alto o rosto**, iluminado o semblante pelos nobres sentimentos que a anima>

Adequação do TO

O exemplo a seguir representa uma escolha lexical que tem como objetivo manter a sintaxe oracional do TO, dado que não fere as normas da língua meta e permite revelar a poética da escritora do TO para o leitor do TM.

TO₂ <¡Pero en vano! Allí están, los ve, escucha aquella voz dulcísima, que en otro tiempo fue su encanto y ahora tortura su pobre corazón.>
 TM₂ <Mas em vão! Ali estão, os vê, escuta aquela voz dulcíssima, que em outro tempo foi seu encanto e agora tortura seu pobre coração.>

O próximo segmento demonstra que a opção lexical é tomada em função do TO, pois haveria a opção de traduzir usando o verbo “vacilar”, mas este termo – na língua meta – é muito atual, diferentemente do contexto na língua de origem, por isso optamos um termo equivalente que mantivesse a poética da autora.

TO₂ <Yo lo comprendí así y no **vacilé**: te consagré el sacrificio de mi amor. Pero, ¡ai!, nunca creí que el corazón del hombre fuera tan voluble.>
 TM₂ <Eu o compreendi assim e não **hesitei**: te consagrei o sacrifício de meu amor. Mas, ai!, nunca cri que o coração do homem fora tão volúvel.>

Aceitabilidade do TM

Certos segmentos precisam ser ajustados para que se cumpra a máxima proposta pelos tradutores da aceitabilidade ao polo de chegada e, nesses casos, não há como realizar uma tradução literal porque perderia significação para o leitor do TM. No próximo segmento, há uma relação entre a palavra “golpe” e “violentos arrebatos” que deve ser mantida no TM, por isso, embora em português a tradução mais usual para “golpe” pudesse ser “batida”, foi mantida a palavra “golpe” pelo contexto situacional, o mesmo não ocorreu com “violentos arrebatos”, que daria para traduzir por “violentos arrebatamentos”, mas seria muito literal e perderia a carga semântica do TO e, por isso, optou-se por “violentas explosões”.

TO₁ <unos seres deshumanos, con la blasfemia por palabra, la pendencia por hábito, el **golpe** por razón, y que así descargaban entre sí, como la hacían a ella víctima de sus **violentos arrebatos**.>
 TM₁ <uns seres desumanos, com a blasfêmia por palavra, a pendência por hábito, o **golpe** por razão, e que assim descarregavam entre si, como faziam dela a vítima de suas **violentas explosões**.>

O próximo exemplo representa a adaptação do TO ao leitor do TM, com a finalidade de que não cause um estranhamento na recepção da leitura. Na primeira parte, optar por “Me ficas tu” não seria tão bem aceito quanto “Eu fico contigo”, que transmite a mesma carga semântica. Na segunda parte, por outro motivo, o vocativo deve ser invertido para não ferir a norma usal da língua meta.

TO₂ < cae de hinojos y exclama:
Me quedas Tú, ¡Dios mío!

TM₂ < cai de joelhos e exclama:
 - **Eu fico contigo, meu Deus!**>

A opção de seleção lexical entre uma, duas ou três palavras diferentes costuma estar atrelada ao projeto de tradução a ser seguido. Na sequência, exemplificamos tal decisão com dois segmentos de tradução que poderiam causar dúvida na eleição lexical. No TO, a palavra é um verbo conjugado no passado, “rizaba”, para o qual havia mais de uma acepção no dicionário com diferentes matizes de significação no TM (“encrespava”, “encaracolava”, “agitava”). Entretanto, ao contextualizar a palavra no campo semântico da frase, verificou-se que a opção mais usual em português seria “agitava”.

TO₁ <Un ligero airecillo, impregnado del aroma de las flores silvestres, **rizaba** levemente las aguas del río y moviendo las hojas de los árboles arrullaba en sus nidos a los pajarillos.>

TM₁ <um leve arzinho, impregnado do aroma das flores silvestres, **agitava** levemente as águas do rio e movendo as folhas das árvores arrullava em seus ninhos os passarinhos.>

A mesma situação ocorre no próximo exemplo, em que a palavra “desnuda” tem três sinônimos em português – “pelada”, “desnuda” e “despida” –. Optou-se, portanto, pela mais usual no contexto a ser inserida.

TO₁ <la metieron como un fardo en una carreta, y llegó a Caracas sola, triste, casi **desnuda**>

TM₁ < meteram-na como um fardo em uma carroça, e chegou a Caracas sozinha, triste, quase **despida**>

No exemplo a seguir, a primeira opção foi utilizar o gerúndio “tremendo”, mas isto mudaria o sintagma oracional, portanto optamos numa segunda revisão pelo adjetivo “trêmula”, mais próxima do original.

TO₂ <– ¡Es sueño! exclama la enlutada dama; y con mano **temblorosa**, quiere apartar de su mente aquella visión que conmueve de tan extraña manera su espíritu.>

TM₂ <– É sonho! Exclama a enlutada dama e, com a mão **trêmula**, quer apartar da sua mente aquela visão que comove de tão estranha maneira seu espírito.>

Acréscimos

Muitas vezes os acréscimos são considerados problemas de tradução, assim como as omissões, mas – em determinados casos – são necessário pela norma padrão da língua meta, tal como ocorre no exemplo abaixo:

TO₂ <La dama contempló **largo rato** el paisaje que se presentó á su vista.>
 TM₂ <A dama contemplou **por longo tempo** a paisagem que se apresentou à sua vista.>

Omissões

As omissões, assim como os acréscimos, somente se justificam neste projeto de tradução se for imprescindível para que o leitor do TM possa compreender ou por problemas que infrinjam a norma padrão da língua meta. No exemplo a seguir, a omissão é necessária, pois seria redundante a duplicação do objeto indireto no TM.

TO₁ <unos seres deshumanos, con la blasfemia por palabra, la pendencia por hábito, **el golpe** por razón, y que así descargaban entre sí, como **la** hacían a **ella** víctima de **sus violentos arrebatos**.>
 TM₁ <uns seres desumanos, com a blasfêmia por palavra, a pendência por hábito, o golpe por razão, e que assim descarregavam entre si, como faziam **dela** a vítima de suas violentas explosões.>

Além do motivo anterior, como aparece nos dois exemplos a seguir, em geral, as expressões idiomáticas também requerem uma substituição, que, em casos como este, acabam por suprimir uma ou mais palavras.

TO₂ <Su luz melancólica caía **de lleno** sobre el lago azul y tranquilo, que reflejaba con placidez incomparable la magnificencia de aquel cielo, sembrado de rutilantes estrellas.>
 TM₂ <Sua luz melancólica caiu **completamente** sobre o lago azul e tranquilo, que refletia com placidez incomparável a magnificência daquele céu, semeado de rutilantes estrelas.>
 TO₂ <**Al fin** dejó la pluma y se acercó>
 TM₂ <**Finalmente**, deixou a pena e se aproximou >

No próximo exemplo, vemos a omissão da forma pronominal, pois fere a norma padrão da língua meta.

TO₂ <Una voz dulce y armoniosa hirió de pronto su oído. Aquella voz de mujer la hace estremecer, y como por obra de magia **se anima** su semblante, su corazón palpita aceleradamente.>

TM₂ <Uma voz doce e harmoniosa feriu prontamente seu ouvido. Aquela voz de mulher a faz estremecer e, como por obra de magia, **anima** seu semblante, seu coração palpita aceleradamente.>.

Conclusões

Este trabalho teve como objetivo compartilhar um relato de experiência de tradução, que apresenta decisões tradutórias tomadas com base em critérios de tradução preestabelecidos pelos tradutores após análises de traduções anteriores. Cada projeto de tradução tem suas particularidades e nem todos os critérios estabelecidos para um projeto são usados em outro projeto. Muitos podem ser aproveitados, outros sofrem alterações devido à encomenda de tradução, por exemplo. Neste artigo, foram mostrados alguns exemplos de alguns critérios empregados no momento de solucionar problemas de tradução que se apresentaram.

Relatos como estes demonstram a importância de refletir sobre o ato tradutório, ato este que exige uma série de saberes do tradutor e um conjunto de habilidades internas e externas ao seu conhecimento linguístico e sócio cultural, reforçam também a importância de realizar muita pesquisa em diversas fontes de informações, dada à distância temporal que separa o TO e TM e todas as mudanças e diferenças que isso devem ser levadas em conta no momento de tomar uma decisão tradutória.

Outro aspecto a ser considerado é a “coerência” (TOURY, 2004, p. 109) que o tradutor deve ter ao tomar determinadas decisões ou estabelecer certos critérios e mantê-los até o fim dentro de um determinado projeto de tradução.

Referências

- ABRAHAM, Carlos. (org). *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2016.
- CALCAÑO, Pepita. El pozo de los ángeles. *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Venezuela. 15 abr. 1893, ano II, n. 32.
- FOMBONA, Ignacia Pachano de. Abnegación. *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Venezuela. 1º fev. 1895, ano IV, n. 75.
- GORRITI, Juana Manuela. *Contos*. São Paulo, Brasil: LiberArs, 2017.
- LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Trad. M. Carmen África Vidal e Román Álvarez. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.
- NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdã: Rodopi, 1991.

TOURY, Gideon. *En Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 1980.

TOURY, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Metodología de la investigación en estudios de traducción. Trad. de Rosa Rabadán e Raquel Merino. Madrid: Cátedra, 2004.

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO FERRAMENTA NO ENSINO-APRENDIZAGEM DE UMA LÍNGUA ESTRANGEIRA PARA ALUNOS IDOSOS

Hiáscara Sales de Barros
Universidade Federal do Ceará (UFC)
hiascara@alu.ufc.br

Resumo

Com o aumento do número de idosos que procuram cursos de capacitação, dentre eles cursos de alguma língua estrangeira (LE), o professor precisa reconhecer e se adequar às necessidades e características desses alunos, visando proporcionar a esses sujeitos aprendizagens significativas. A tradução é um recurso educativo que pode trazer ótimos resultados e benefícios. No caso dos alunos idosos, especificamente a tradução intersemiótica, uma vez que esta torna a aula mais dinâmica, agradável, facilitando, portanto, a aquisição da língua estrangeira envolvida. A tradução intersemiótica é, assim, muito relevante no processo de ensino-aprendizagem de uma LE, visto que a partir dela podem ser desenvolvidas várias atividades que facilitam e impulsionam o aprendizado do discente, especialmente o idoso e sem exigir demasiado dele. Nesse sentido, este trabalho objetiva analisar a eficácia da tradução intersemiótica no aprendizado de uma LE, em um contexto em que estão inseridos alunos a partir dos 60 anos. Os estudos para o tema proposto referenciaram-se em Leffa (2008) e Malmkjaer (1998), que defendem o uso adequado da tradução, considerando o perfil do aluno, Jakobson (2000), que definiu o conceito de tradução intersemiótica e Santaella (2005), que salienta a importância da linguagem não-verbal.

Palavras-chave

Tradução intersemiótica. Ferramenta de ensino. Idosos.

1 Introdução

A ideia de elaborar este trabalho surgiu da minha própria experiência docente de língua estrangeira (LE), no caso, da língua italiana. Além de ministrar aulas para jovens e adultos, eu tenho turmas compostas exclusivamente por alunos idosos, em que a faixa etária varia de 60 a 75 anos. Essas turmas fazem parte de um projeto da prefeitura de Fortaleza (CE), que objetiva garantir a melhoria da qualidade de vida dos idosos, então são ofertados atividades sociais, culturais e esportivas, atendimento biopsicossocial, aulas de dança, ginástica, terapia comunitária e curso de idiomas. Como professora desses alunos eu me questionava como poderia melhorar a qualidade das minhas aulas e ao mesmo tempo, como poderia facilitar a aquisição do idioma italiano dos meus alunos. Por apreciar e fazer constantes pesquisas no campo da tradução intersemiótica, percebi que a utilização da mesma, apesar de ser desafiador, pode ser uma excelente ferramenta no processo de ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira, principalmente quando se trata de alunos idosos. Portanto,

tenciona-se com este trabalho, constatar como atividades com tradução intersemiótica podem ser um forte aliado do professor para o enriquecimento do processo de aquisição de uma língua estrangeira em turmas compostas por alunos idosos.

2 O perfil do aluno idoso no Brasil

A realidade atual no Brasil mostra que é cada vez maior o número de idosos e, conseqüentemente, a sociedade precisa se adequar às suas necessidades e garantir os seus direitos. De acordo com Mascaro (2004), há uma preocupação maior por parte dos governantes em inserir o idoso na sociedade, conferindo-lhe melhores condições. Dentre seus direitos está o acesso a educação e realmente, muitos idosos não encaram mais a idade como um empecilho para aprender, por conseguinte, cresce a procura por cursos de capacitação, sendo os cursos de uma língua estrangeira um dos mais requisitados

De fato, nos dias atuais, os idosos estão viajando com mais frequência, estão tecnologicamente mais alfabetizados, envolvem-se mais em atividades sociais e de serviço voluntário. Muitos estudantes idosos desejam aprender uma LE por vários motivos como, por exemplo, para se socializar, para fazer novas amizades, para trocar experiências, para retardar o desenvolvimento do Alzheimer, para evitar o declínio cognitivo, para superar seus próprios desafios, para realizar necessidades pessoais, para realizar um sonho, para melhorar sua autoestima e até mesmo para ocupar o tempo ocioso, combatendo assim a solidão.

Com efeito, diferentemente de alunos jovens que possuem interesse mais acadêmico e procuram aprender outro idioma porque desejam ingressar ao mestrado ou doutorado, ou desejam fazer um intercâmbio, ou alunos que estudam uma LE, devido ao trabalho, ou até mesmo aqueles alunos mais aventureiros que querem aprender outra língua pelo prazer de viajar, os alunos idosos normalmente não estão interessados em certificados, diplomas ou créditos, mas são movidos por uma motivação intrínseca: estudam pelo prazer de aprender, pelo prazer de superar um desafio pessoal, para enriquecer a própria vida com novas experiências. Alunos idosos têm uma bagagem cultural ampla, possuem experiência de vida, estão sempre dispostos a conversar e falar de suas experiências pessoais.

Serronha (2010) afirma que o aluno idoso traz para dentro de sala de aula todo o seu conhecimento, suas experiências prévias e sua motivação interna, que podem

ajudar no momento de suas reflexões. De fato, de acordo com Schütz (2003), a motivação é o elemento chave no ensino- aprendizagem de uma LE.

O professor pode utilizar essa motivação como vantagem, no entanto, precisa ter em mente que o aluno idoso apresenta limitações, portanto, antes de quaisquer práticas de ensino em sala de aula, o professor deve levar em conta, no seu planejamento de aula, “o nível linguístico, a idade dos aprendizes, o contexto educacional e o número de aprendizes” (HÖFLING; SILVA; TOSQUI, 2004, p. 4). Realmente, o perfil do aluno é bastante relevante, conforme Leffa (2008), o professor precisa levar em consideração as características pessoais dos alunos, pois, se ele trabalhar a partir do interesse do seu estudante, o processo de ensino-aprendizagem se torna mais produtivo e prazeroso.

O trabalho com idosos pode ser um desafio, pois além de suas limitações e suas necessidades, são provavelmente alunos que estão fora de sala de aula há muito tempo, porém o professor deve ser paciente e como orientador e facilitador nos processos de aprendizagem precisa adotar metodologias adequadas a essas limitações, objetivando nesses sujeitos aprendizagens significativas, procurando estimular a sua autoestima, pois esta é um fator essencial que determina o desempenho do aluno durante a aula. Logo, o professor precisa promover uma atmosfera amigável em sala, criar uma empatia entre ele e seus alunos e desenvolver a capacidade cognitiva deles, tornando a aula uma experiência agradável tanto para ele como seus alunos.

3 A tradução intersemiótica e o ensino de LE em turmas de idosos

Oliveira (2001) salienta que é importante incentivar a criatividade e o potencial dos alunos idoso, portanto, o professor deve fazer com eles se sintam bem, propiciando um ambiente agradável, pois assim, eles podem se tornar mais produtivos. Como já mencionado, as necessidades dos alunos variam de acordo com cada faixa etária, por isso as metodologias abordadas pelo professor também devem variar.

A tradução é um ótimo recurso que o professor pode utilizar em sala de aula de modo geral e pode trazer bons resultados e benefícios para os estudantes. Além disso, a tradução não possui mais o conceito obsoleto de que é apenas a decodificação de um signo linguístico para outro. Branco (2009) defende o uso da tradução em sala

desde que não seja utilizada de forma exagerada, mas que seja inserida em atividades bem preparadas e com objetivos claros, sem causar prejuízos. Malmkjaer (1998) afirma que a tradução deve ser utilizada de forma adequada e de acordo com o perfil da turma e da sua rotina em sala de aula. Claro que no que diz respeito às turmas compostas exclusivamente por alunos idosos, nem sempre é fácil aplicar atividades que envolvam a tradução.

A tradução intersemiótica pode ser uma excelente ferramenta utilizada pelo professor em sala de aula, pelo fato de que esse tipo de tradução pode tornar a aula mais dinâmica e agradável, auxiliando, portanto, o aluno na aquisição de uma LE. Jakobson (2000) definiu a tradução intersemiótica como a interpretação de signos verbais por sistema de signos não-verbais e vice-versa. Ou seja, é a conversão de um meio semiótico a outros meios. O campo de exploração da tradução intersemiótica é bastante amplo. Por exemplo, como: a televisão, o videogame, a literatura, dança e o cinema. A interpretação de uma imagem, figura, pintura, som, entre outros, em forma de um texto escrito ou discurso oral são característicos desse tipo de tradução.

Para Santaella (2005) a linguagem corporal, as imagens, e os sinais são tão importantes quanto à linguagem verbal, possuem um propósito comunicativo, já que também nos comunicamos através da linguagem não-verbal. Assim como a linguagem verbal, a linguagem não-verbal também pode transmitir o mesmo tipo de informação. Logo, a tradução intersemiótica é um processo que está inserido no nosso cotidiano e tem papel de grande importância na comunicação, dentro da sociedade.

Em sala de aula não é diferente, o professor precisa preparar o alunos, quer seja, jovem, adulto ou idoso para ser comunicativamente competente. Um fato interessante é que das outras categorias de tradução mencionadas por Jakobson, a tradução interlingual privilegia mais os níveis iniciantes, já a tradução intralingual privilegia mais os níveis avançados, entretanto a tradução intersemiótica pode privilegiar todos os níveis e se mostra ser bastante útil principalmente em turmas de idosos. A partir da tradução intersemiótica podem ser desenvolvidas várias atividades que impulsionam o aprendizado do discente, as aulas ficam mais dinâmicas e envolventes.

Primeiramente o professor pode verificar se o manual didático utilizado na turma contempla a categoria intersemiótica e procurar explorá-la ao máximo, mas no geral, é o próprio professor que prepara o material didático, portanto, ele pode preparar um material específico que atenda às necessidades e interesses do público

idoso e utilizar um material de apoio que incluam atividades relacionadas até mesmo com a rotina do idoso como jogos de baralho, bingo, jogo da memória, entre outros, pois os jogos possibilitam que eles sejam criativos, se relacionem, exerçam habilidades específicas da linguagem, cooperem entre si, revisem o que já foi ensinado e que o uso da língua seja mais natural. É importante que o material adotado para ser trabalhado em sala seja rico em cores, em imagens e também em recursos sonoros porque assim é possível criar aspectos da comunicação presentes tanto na fala, quanto na escrita, atribuindo assim sentidos e significados e construir interpretações num processo de aprendizagem de modo eficiente. Em suma, um material didático que se depara com diversos gêneros textuais num mundo intersemiótico.

3.1 O uso de atividades com tradução intersemiótica em turmas de idosos

O presente trabalho tem o objetivo de relatar como o processo de aprendizagem de LE em turmas de idosos de um projeto vinculado à Prefeitura de Fortaleza (CE) melhorou, após a inserção de atividades com conteúdo intersemiótico. Como primeiro passo, foi decidido juntamente com a coordenação do projeto que ao invés de adotarmos um manual didático, prepararíamos o material para cada aula e que seria também adotado um dicionário visual, pois tal dicionário ensina através de imagens e é um ótimo recurso para aprender vocabulário novo. Percebeu-se o grande entusiasmo que os alunos idosos tiveram em ter contato com esse tipo de dicionário, visto que as figuras, através da linguagem não-verbal, permitem aprender com muito mais facilidade do que um texto escrito, além de atrair a atenção e a curiosidade do aluno.

Em vários momentos os estudantes receberam atividade com recursos visuais, o que foi constatado que realmente foi bastante útil e proveitoso. A inclusão de imagens, figuras, expressões faciais, gestos os auxiliou na aquisição de novas palavras, expressões e até mesmo a gramática. Assim, a absorção de sentidos e significados pôde ser transportada para a situação de fala com mais facilidade e autonomia.

Uma atividade aplicada que se mostrou bem proveitosa foi a de responder a pergunta “Como você se sente hoje?” em italiano. Os alunos tinham que responder de acordo com uma cor que eles receberiam. Foram distribuídos recortes de cartolina

com as cores vermelha, preta, amarela, verde e azul. Cada cor representava um sentimento. Assim, eles puderam aprender como se diz em italiano alguns adjetivos. Uma atividade similar foi feita na aula seguinte para reforçar o conteúdo e ampliar o léxico. Os alunos idosos foram questionados se eles utilizavam o WhatsApp e todos disseram que sim, a seguir, foi perguntando se eles faziam uso dos *emojis* do WhatsApp. Muitos disseram que sim, os demais disseram que não, no entanto, sabiam o que eram *emojis* e para que serviam. Foi apresentado em slides vários *emojis* e na lousa foi colocado o que eles significavam e que cada um representava um sentimento. Os alunos fizeram essa atividade muito de forma animada e puderam aprender mais palavras em italiano.

Em outra aula, os alunos assistiram a um trecho de um filme de comédia. Inicialmente, eles assistiram ao trecho sem áudio e foi solicitado que eles observassem com bastante atenção a cena e depois tentassem entender o que estava acontecendo e o que os personagens estavam falando, através das imagens, expressões faciais e dos gestos, ou seja, através da linguagem não-verbal. Promovemos, a seguir, um debate sobre a fala dos personagens do filme e em seguida, os estudantes viram a mesma cena, dessa vez com a legenda, assim eles puderam verificar se a linguagem não-verbal realmente os auxiliou na compreensão do que os personagens haviam falado naquela cena. Uma atividade similar foi feita com música, os alunos tinham que interpretar o que a letra da música significava, apenas com as imagens que eram apresentadas durante o *videoclip* musical.

Outro exercício com conteúdo intersemiótico agradável e eficaz foi feito com cartões-postais. Cada aluno tinha que trazer um cartão-postal de alguma viagem que havia feito ou fotos e imagens de cidades ou países. À medida que cada um apresentava seu cartão-postal, os colegas deveriam, após analisar as imagens, adivinhar o que o colega fez naquele local. Foi uma atividade um pouco mais complexa, pois os idosos teriam que utilizar os verbos no tempo passado, mas receberam o devido auxílio e assim, de forma dinâmica puderam reforçar conteúdo gramatical.

Pudemos também trabalhar com a tradução intersemiótica em outros momentos. Por exemplo, os idosos puderam representar em forma de pintura uma poesia em língua italiana que foi lida e analisada durante uma das aulas e durante todo o semestre, eles ensaiaram um pequeno trecho de uma obra literária, que foi apresentado no fim do semestre. Foi notório o entusiasmo e empenho que os alunos

idosos tiveram em desenvolver essa atividade. A motivação dos alunos e a utilização de material adequado foram essenciais para o aprimoramento da aquisição de língua italiana.

4 Conclusão

Conforme Veras (2004, p. 149), “envelhecer é uma aspiração normal de qualquer sociedade”, entretanto, é nossa função, enquanto sociedade, proporcionar qualidade de vida aos idosos, garantindo-lhes assim, seus direitos, dentre eles figura o direito à educação. Aprender uma LE promove o convívio social e apesar de ser desafiador é uma experiência gratificante tanto para o professor, quanto para o aluno.

A tradução intersemiótica é um aliado do professor, pois pode ser facilitadora da assimilação e do dinamismo do conteúdo, pode proporcionar velocidade na aprendizagem dos alunos, principalmente dos alunos idosos, respeitando sempre o ritmo e limitações deles. A tradução intersemiótica é ferramenta lúdica em que é possível trabalhar diversos assuntos e o professor que utiliza esse recurso nas suas aulas tornará sua prática mais adequada e dará mais praticidade no uso do seu material e consequentemente suas aulas podem obter melhores resultados. A pesquisa foi feita em um contexto em que estão inseridos alunos a partir dos 60 anos e que estudam especificamente o idioma italiano, mas certamente auxiliará também professores de outras línguas estrangeiras e também poderá contribuir para futuras pesquisas no campo da tradução intersemiótica.

Referências

- BRANCO, S. O. Teorias da tradução e o ensino de língua estrangeira. *Horizontes de Linguística Aplicada*, v. 8, n. 2, p. 185-199, 2009.
- HÖFLING, C.; SILVA, M. C. P.; TOSQUI, P. O dicionário como material didático na aula de língua estrangeira. *Intercâmbio*, v. XIII, 2004.
- JAKOBSON, R. On linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI; LAWRENCE (ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000. p. 113-118.
- LEFFA, V. J. Como produzir materiais para o ensino de línguas. In: LEFFA, Vilson J. (org.). *Produção de materiais de ensino: prática e prática*. Pelotas: Educat, 2008.
- MALMKJAER, K. Translation and language teaching. *Language teaching and translation*. UK: St. Jerome, 1998.
- MASCARO, S.A. *O que é velhice*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

OLIVEIRA, R. C. S. Docência para a Terceira Idade. In: *Revista Olhar do Professor*, Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001.

SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2005.

SCHÜTZ, R. Motivação e Desmotivação no Aprendizado de Línguas. *English Made in Brazil*. 2003. Disponível em: <http://www.sk.com.br/sk-motiv.html>. Acesso em: 5 jul. 2020.

SERRONHA, M. M. B. *Aprendizagem do inglês na idade adulta: percepções de especialistas, formadores e formandos*. Especialização em Educação e Formação de Adultos, Universidade do Algarve, Faro, 2010.

VERAS, R. P. *Pais jovens com cabelos brancos: a saúde do idoso no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1994.

“ELE DEVERIA ME AGRADECER”: A QUESTÃO DA AUTORIA EM UMA TRADUÇÃO LITERÁRIA

Valéria Brisolara
Universidade do Vale do Sinos (UNISINOS)
valeriabrisolara@yahoo.com

Bianca Reys
Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter)
bianca.reys@yahoo.com.br

Paulo R. S. Ramos
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)
paulo.rsramos@ufrpe.br

Resumo

Um artigo publicado na *Folha Ilustrada* em abril de 2020 reacende a questão da autoria em traduções literárias. Intitulado “Autor processa editora por incluir trechos petistas em seu livro, como críticas a Sergio Moro”, a matéria relata o caso de um escritor canadense que estaria processando a editora, e, conseqüentemente, o tradutor, por realizar mudanças significativas e de cunho ideológico em sua obra. Tomando esse incidente e suas implicações e desdobramentos como ponto de partida, este artigo tem por objetivo propor algumas questões acerca da autoria na tradução de obras literárias a partir das contribuições de Venuti (1995, 1998).

Palavras-chave

Tradução. Autoria. Visibilidade.

1 Introdução

Traduções literárias, como toda tradução, são feitas principalmente para quem não lê em uma língua estrangeira; para que leitores tenham acesso a uma obra literária que, talvez, de outra forma fosse lhes inacessível. No entanto, o texto traduzido resulta de escolhas situadas em um dado tempo e espaço, que originam um novo texto. Assim, uma tradução literária é sempre um texto original, mas é também um texto secundário no tempo e no espaço, pois é sempre posterior em relação a um ‘original’, a um texto de partida. A tradução, por sua vez, também afeta esse original, a partir das vozes e nuances que a sua nova leitura situada pode implicar. Assim, as traduções literárias, como qualquer tradução, são sempre textos em dívida para com o texto original (DERRIDA, 2003).

Ao longo da história da literatura, houve uma crescente valorização dos autores das obras supostamente originais e uma paralela e crescente desvalorização dos tradutores, que não seriam autores de obras originais (BRISOLARA, 2011); contudo,

os estudos da tradução têm apontado em outra direção, chamando atenção para a importância das obras traduzidas e dos tradutores na história da literatura.

Um artigo publicado na *Folha Ilustrada* em 24/04/2020 reacendeu a questão. Intitulado “Autor processa editora por incluir trechos petistas em seu livro, como críticas a Sergio Moro”, relata o caso de um autor que estaria processando a editora, e, por tabela, o tradutor, por realizar mudanças significativas, e de cunho ideológico, em sua obra. O artigo de Maurício Meirelles¹ inicia assim: “Você é um autor conservador. Foi policial. Gosta de ordem. Então, arruma uma editora para publicar seus livros, mas, quando recebe as provas, para revisar, não **reconhece sua obra ali**” [grifo nosso]. O ponto que nos chamou atenção foi exatamente essa afirmação do jornalista, trazendo à tona duas questões principais quando se discute a autoria: o reconhecimento ou não de uma obra, ou seja, a sua identidade e a propriedade e os direitos do autor sobre a mesma.

Tomando esse incidente e suas implicações e desdobramentos como ponto de partida, este trabalho tem por objetivo propor alguns questionamentos sobre a autoria na tradução literária a partir das contribuições de Venuti em *A invisibilidade do tradutor* (1995) e *Os escândalos da tradução* (1998). Nesse contexto, não nos interessa uma análise profunda das obras em questão ou de suas traduções, pois o propósito não é avaliar ou criticar a tradução, pois como tradução ela é legítima, mas sim pensar a respeito de tradução e autoria a partir desse caso específico e levantar seus possíveis efeitos.

2 Referencial teórico / Pressupostos

As traduções dos romances do autor canadense, como a maior parte das traduções, foram feitas para quem não lê em uma língua estrangeira, para oferecer acesso no Brasil, em língua portuguesa, a uma obra literária que talvez de outra forma fosse inacessível ao leitor brasileiro.

Lawrence Venuti, em *A Invisibilidade do tradutor* (1995), trata de uma aparente e ilusória invisibilidade do tradutor nas obras traduzidas e, conseqüentemente, na

¹ Maurício Meireles é o jornalista responsável pela coluna Painel das Letras, especializada em crítica de livros, do jornal *Folha de São Paulo*. Meireles já trabalhou na revista *Época*, no jornal *O Globo*, entre outros. Como apresentador, participa no *podcast Café da Manhã*, o segundo maior *podcast* no ar no país. Para mais informações, acesse: <https://www1.folha.uol.com.br/podcasts/2020/06/podcast-cafe-da-manha-tem-novo-apresentador-a-partir-desta-segunda-feira.shtml>

sociedade, quando se considera como superiores as traduções que não parecem traduções e cuja leitura não deixa entrever nada do processo de tradução pela qual passaram – os leitores têm a ilusão de estão lendo, por exemplo, o texto de Shakespeare ou de Thomas Mann e não o produto da intervenção de um/a tradutor/a. Essas traduções, de certa forma, acabam por ocultar a constituição autoral do/a tradutor/a, que está sempre presente. Apesar de já decorridas mais de duas décadas da publicação do livro de Venuti, essa invisibilidade ilusória continua a ser praticada pelo mercado e instituições, apontando para a necessidade de se retomar a discussão sobre o papel dos tradutores na tradução literária, em especial, e na sociedade contemporânea como um todo.

Na maior parte das vezes, como apontado por Venuti, o leitor tem a ilusão de estar lendo uma obra escrita na língua em que é lida por ele. O nome que consta na capa é o do autor da versão em língua estrangeira e, raras vezes, o nome de quem traduziu é visível. Esse grau de ilusão de estar lendo uma obra escrita originalmente no idioma de leitura pode ser maior ou menor, dependendo das estratégias adotadas na edição e tradução da obra, ou seja, o texto traduzido resulta de escolhas situadas em um dado tempo e espaço, que originam um novo original, mas que é um texto secundário no tempo e no espaço, pois é sempre segundo com relação a um original. Dessa forma, a tradução é um ato, uma prática autoral, mas, ainda nas palavras de Venuti, a tradução é autoria derivativa (VENUTI, 1998, p. 43).

Desta forma, quando o leitor lê uma tradução de Flaubert, por exemplo, lê um “Flaubert traduzido”, embora raramente o perceba. Frequentemente não há elementos na obra que o lembrem de que há a voz do tradutor mediando seu acesso às palavras de Flaubert. Esses pontos levantam uma questão essencial na tradução: haveria certas características do original que deveriam ser mantidas, para que a obra mantenha seu caráter de tradução e de autoria derivativa, e para que seja, portanto, reconhecida como relacionada a um texto primário?

3 Análise e discussão

O caso tomado como ponto de partida para as discussões no escopo deste trabalho refere-se às obras *Southern Cross* e *Back in Slowly* do escritor canadense

Grant Patterson². Ambas as narrativas são ambientadas no Brasil, país que o escritor conhece e com o qual tem laços. Foram lançadas pela Fonte Editorial e traduzidas por Daniel Costa.

No artigo publicado na *Folha Ilustrada* de 24/04/2020, o título traz: “Autor processa editora por incluir trechos petistas em seu livro, como críticas a Sergio Moro”. E vai ainda mais longe, trazendo a suposta afirmação do tradutor: “Ele deveria me agradecer, diz tradutor que acrescentou mensagens de esquerda em romances”, supostamente em resposta às afirmações do autor.

A alegação do autor é a de que elogios ao PT e a personagens do PT foram incluídos na obra e que o seu livro havia se transformado em um “livro político”. Nas palavras do escritor: “A cada chance que teve, ele mudou para algo crítico aos EUA e favorável ao PT”. Ainda, segundo o autor, houve tantas mudanças e inserções que o autor afirma não reconhecer a tradução, como a sua obra. Esse ponto é de extrema relevância, pois aponta para um questionamento relativo a até que ponto a obra é do autor, após a cessão de direitos de tradução e edição para uma editora. As teorias recentes da autoria apontam para a morte do autor, remetendo a essa falta de controle sobre a obra e suas leituras após ela adentrar o campo literário. Ao mesmo tempo, apontam para a necessidade de responsabilização pela circulação discursiva da obra e seus efeitos. O autor não pode controlar a leitura da obra, mas pode controlar a difusão da leitura.

Em seu próprio *blog*, Patterson (2020) refere ao incidente e defende-se, do que considera uma má tradução de sua obra, alegando sua falta de experiência na negociação da tradução do livro. Afirma que o editor havia culpado o tradutor. Na sua perspectiva, “não é política que importa; é o respeito pela liberdade de expressão, e o direito de o autor criar com sua própria mente e coração, sem interferência política” (PATTERSON, 2020)³.

Nesse tocante, podemos ir mais longe e questionar: E se fosse o contrário? E se tivessem sido colocados elementos fascistas na obra? E se incitassem ao crime? Seria a mesma reação ou não? O fato é que o autor é responsável pela cessão dos direitos da obra e o tradutor pela sua tradução, que pode não agradar ao autor.

² Para mais informações sobre o autor e sua visão sobre o caso da tradução, acesse a página do escritor em <https://grantpattersonbooks.com/e> <https://bcbooklook.com/2020/04/26/getting-lost-in-translation-in-brazil-brazenly/>.

³ No original: “it’s not politics that matter; it’s respect for free speech, and the right of the author to create from his own mind and heart, without political tampering”.

Segunda a mesma matéria citada, os advogados do escritor teriam afirmado: “O autor tem o direito de assegurar a integridade da obra e de se opor a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam atingir a sua reputação ou honra”. Esse ponto pode ser questionado, pois o tradutor é o autor da tradução. Foi legalmente autorizado a fazê-la. Cabe a pergunta: a partir de que ponto pode ser considerado como tendo ido longe demais.

Ainda na perspectiva de Venuti, a tradução é governada pelo objetivo de manter uma relação com o texto original (VENUTI, 1998, p. 44) sendo um outro original. No entanto, se o autor não reconhece o texto, como sendo uma tradução da sua obra, será que não deveria haver um paratexto, explicando o que é, o que foi feito e porque, ou seja, explicitando os princípios e estratégias que guiaram a tradução. A importância dos paratextos, como bem apontada por Genette, oferece um espaço no qual o tradutor encontra seu lugar de autor, e pode justificar e explicar a sua tradução e suas escolhas e talvez até sua relação com o texto traduzido e com o seu autor. A importância dos paratextos, local em que o tradutor, encontra seu lugar de autor, e pode justificar e explicar a sua tradução e suas escolhas e talvez até sua relação com o texto traduzido e com o seu autor.

4 Considerações finais

Cabe perguntar se os “princípios e objetivos da tradução” estariam ou não comprometidos? (VENUTI, 1998, p. 3). Ainda a esse respeito, esse respeito, Venuti defende que as traduções sejam feitas, lidas e avaliadas com mais respeito pelas diferenças linguísticas e culturais” (1998, p. 6). O que isso implicaria?

O tradutor brasileiro foi autorizado a fazer a tradução pelo autor e pela editora e a fazer a sua leitura da obra pelo contexto social e histórico no qual se encontrava. No entanto, o incidente levanta questões éticas com relação aos limites do que poderia ser tomado como uma tradução. A polêmica sugere que o tradutor recriou a obra e é o autor da tradução, como sempre acontece. O autor do original pode até não gostar do resultado da tradução, mas teve acesso às provas. Talvez as tenha aprovado sem lê-las.

A voz do tradutor sempre está na tradução com sua voz, não só no que inclui, mas também no que exclui. Assim, a polêmica sugere que o tradutor recriou a obra e é o autor da tradução, como sempre acontece. A tradução é sempre manipulação,

mas até que ponto o tradutor pode interferir na escrita do autor do original? Quais são os impactos da presença discursiva do tradutor para a obra e para o seu leitor?

A tradução é evidentemente uma prática autoral. A tradução dá maior visibilidade à obra traduzida e ao seu autor ao propiciar que circule por outros espaços discursivos. Há um movimento nos estudos da tradução por maior visibilidade ao tradutor e a prática da tradução, do qual Venuti é o maior expoente. No entanto, a maior visibilidade do tradutor não deveria implicar no ofuscamento do autor. O autor e o original são o que possibilita a existência da tradução.

Referências

AUTOR PROCESSA editora por incluir trechos petistas em seu livro, como críticas a Sérgio Moro. *Folha de São Paulo*. 24 abr. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/autor-canadense-processa-editora-por-incluir-trechos-petistas-em-seu-livro.shtml>. Acesso em: 26 abr. 2020.

BRISOLARA, Valéria. The Translator as an Author. The translator as an Author. *Nonada Letras em Revista*, Porto Alegre, v. 16, p. 107-125, set. 2011.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

NETO, Leonardo. Mudanças na cobertura da Folha: Mauricio Meireles deixa O Globo e é o novo contratado da Folha para a cobertura de literatura e mercado editorial. *Publishnews*, 6 out. 2015. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2015/10/07/mudanas-na-cobertura-da-folha>. Acesso em: 18 ago. 2020.

PATTERSON, Grant. *Lost in Translation, in Brazil*. 26 abr. 2020. Disponível em: <https://bcbooklook.com/2020/04/26/getting-lost-in-translation-in-brazil-brazenly/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

PETERSON, Grant. Grant Peterson Books. Agosto de 2020. Disponível em: <https://grantpattersonbooks.com/>. Acesso em: 22 ago. 2020.

PODCAST CAFÉ DA MANHÃ tem novo apresentador a partir desta segunda-feira: O jornalista Maurício Meireles assume os microfones do programa ao lado de Magê Flores. *Folha de São Paulo* (on-line). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/podcasts/2020/06/podcast-cafe-da-manha-tem-novo-apresentador-a-partir-desta-segunda-feira.shtml>. Acesso em: 22 ago. 2020.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. Londres: Routledge, 1998.

RELATO DE EXPERIÊNCIA EM TRADUÇÃO DE UM DOS VÍDEOS DO FESTIVAL PARADA LIVRE DE POA EM CASA

Angelo Rosa Collioni
Complexo de Ensino Superior de Cachoeirinha (CESUCA)
angelotils10@gmail.com

Resumo

O presente relato apresenta uma perspectiva de um profissional tradutor e intérprete de Língua Brasileira de Sinais e língua portuguesa relacionada a um processo de tradução de um dos vídeos apresentados na Live do Festival Parada Livre de POA em Casa (2020). O objetivo do presente trabalho é apresentar a experiência de traduzir uma poesia, no estilo Slam. O grupo do GETTLIBRAS (Grupo de Estudos em Terminologia e Tradução em Língua Brasileira de Sinais) já teve a oportunidade de realizar a tradução do evento estadual de Slam. O que proporcionou uma experiência e uma preocupação em, não apenas, buscar equivalência de palavras no processo tradutório, mas também na procura por qualificar a tradução enquanto produto final. Ou seja, para além de termos, há ao estudo prévio do cenário, do orador, de quem receberá a tradução/interpretação. Sendo assim, ter um grupo de trabalho que possa proporcionar um espaço de interação é fundamental. Neste caso, a extensão universitária propõe um espaço integrativo entre teoria e prática, proporcionando uma relação acadêmica e profissional para com o serviço prestado que é a tradução/interpretação atendendo nossas necessidades, pois há uma preocupação que o processo seja realizado de forma sequencial, colaborativa e contínua.

Palavras-chave
Libras. LGBTI. Slam.

Introdução

Pensando em efetivar os anseios da inclusão social, foi que a comissão organizadora do Festival Parada Livre em casa de Porto Alegre contactou o Grupo de Estudos em Tradução e Terminologia em Língua Brasileira de Sinais (doravante, GETTLibras) para realizar a tradução para Libras (Língua Brasileira de Sinais) do evento. Como já vem acontecendo, desde 2018, o GETTLibras apoia a Parada Livre prestando o serviço de interpretação simultânea e em 2020 organizou e prestou o serviço de tradução para Libras de todo o evento da Parada Livre em Casa de Poa, tornando o evento acessível em Libras. Os intérpretes envolvidos nesse processo assumem a condição de agente de acessibilidade (BRASIL, 2015), uma vez que operam para tornar acessível o evento para a comunidade surda.

A cada dia que passa, aumentam os discursos sobre a necessidade de uma sociedade mais inclusiva, à medida em que os surdos vão ocupando espaços sociais. Nesse sentido, os movimentos sociais também realinham suas organizações para

atender esse público, reorganizando seus conteúdos para que a comunidade surda consuma de forma acessível.

A Parada Livre de Porto Alegre, comumente realizada no mês de novembro, nesse ano tão atípico, com o advento da pandemia e da quarentena, aconteceu no final do mês de maio de 2020, através da internet. Neste contexto, foi adaptada para o modelo virtual, tornando-se o Festival Parada Livre em Casa, respeitando as orientações de isolamento social.

O evento foi transmitido via YouTube e contou com a participação de vários artistas locais. Entre as apresentações de música, de poesia e de performances em geral, apoiadores e organizadores deixavam suas mensagens ao público. Nos intervalos, as drags queens, Cassandra Calabouço e Charlene Voluntaire, apresentavam as atrações e interagem com os espectadores da Live.

Levando em consideração, que os surdos também pudessem consumir os conteúdos da Live do Festival Parada Livre em Casa, foi que o GETTLibras organizou seus preparos para a tradução dos materiais gravados em vídeo. Em constante contato com a comissão organizadora do Festival, os integrantes do GETTLibras foram recebendo os vídeos a serem traduzidos, ao passo que iam reenviando os vídeos já com a tradução e editados no tempo certo de cada vídeo para uma edição posterior para assim haver um vídeo único a ser transmitido.

No intuito de contextualizar, apresenta-se o GETTLibras que iniciou as atividades no mês de outubro de 2017, inicialmente seguindo seu propósito de mapear e verificar termos, mas em 2018 já iniciou ações sociais. A motivação partiu dos próprios participantes, que são estudantes da UFRGS. O grande gatilho que impulsionou a ter um desdobramento de atividades no grupo foi o contato com a comunidade surda de Porto Alegre e região metropolitana, visto que a acessibilidade em espaços da saúde, da arte e de espaços de movimentos sociais são raros ou inexistentes na região. Assim surgiu um novo braço do GETTLibras, que é o programa de extensão Assessoria linguística e tradução: Novas experiências em acessibilidade comunicacional/UFRGS.

Além da participação do GETTLibras nas Paradas Livres de Porto Alegre, o grupo também esteve presente em outros movimentos artísticos, bem como, uma atuação na tradução para Libras de um evento de poesia no estilo Slam. Em outubro de 2019, os integrantes do grupo traduziram para Libras a fase final da competição

gaúcha de poesia Slam. Momento único, que deu suporte para futuros trabalhos tradutórios.

O Festival Parada Livre em Casa contou com a participação de alguns poetas locais que contribuíram com poesias do estilo Slam. Portanto, os relatos daqui em diante apresentados são referentes ao preparo, bem como à execução do processo de tradução de um dos vídeos exibidos no Festival Parada Livre em Casa de Porto Alegre, cujo conteúdo principal foi uma recitação de poesia no estilo Slam.

1 Processo de Tradução de Português-Libras

Nesse processo de tradução entre duas línguas, exige um preparo decorrente de uma formação específica (QUADROS, 2004). Para o trabalho de tradução do Festival Parada Livre, três integrantes do GETTLibras fizeram parte dessa execução, que consistiu em analisar os vídeos a serem traduzidos, processar quais escolhas tradutórias seriam adotadas, gravar em Libras o conteúdo dos vídeos e encaminhar já editados para a comissão organizadora do evento. A inclusão dos vídeos traduzidos e com tempo marcadamente editado, em forma de janela de Libras, nos vídeos originais, ficou sob a responsabilidade dos organizadores do evento.

Diferentemente do que foi adotado em Paradas Livres realizadas presencialmente, a forma de tradução utilizada no Festival Parada Livre em Casa de POA não foi a tradução simultânea, mas sim uma tradução com registros. A tradução realizada teve como registro de referência os materiais digitais encaminhados pela organização do evento. Materiais esses, sendo enviados tanto em forma de vídeo, como em forma de texto escrito na língua fonte, a língua portuguesa, foram, então, traduzidos para a língua alvo, Língua Brasileira de Sinais.

Uma das características da tradução com registros é que, justamente, torna-a diferente da tradução simultânea, é a possibilidade de preparo e revisão do material traduzido (PAGURA, 2003), pois há um tempo disponível para esse processo. Enquanto que na tradução simultânea, o tempo de escolha lexical, bem como, o tempo de preparo e revisão, é mínimo ou, ainda, inexistente.

2 Festival Parada Livre em casa

A Parada Livre de Porto Alegre, que acontece desde a década de 90 na cidade, teve que reorganizar sua programação na sua 23ª edição do evento. Em maio de 2020, em meio à pandemia e cumprindo os protocolos de segurança e saúde, aconteceu então o Festival Parada Livre em Casa. Transmitido de forma virtual, em live no YouTube, o Festival Parada Livre em Casa contou com uma programação completa de apresentações artísticas. Estiveram presentes, virtualmente, artistas locais e nacionais, entre eles: DJs, Drag Queens, músicos, cantores, poetas e performistas em geral.

Com um formato bem atípico e incomum, o Festival seguiu com algumas tradições encontradas nas Paradas Livres, Drag Queens apresentando o evento. Charlene Voluntaire e Cassandra Calabouço apresentaram as atrações do Festival e também interagiram com quem estava assistindo à live. Como de costume, as apresentadoras faziam uso de uma linguagem facilmente percebida na comunidade LGBT, contando gírias e piadas.

Além das falas das apresentadoras, bem como das apresentações artísticas, o evento do Festival Parada Livre em Casa também contou com mensagens positivas de apoiadores e organizadores do evento. Alguns políticos também deixaram suas mensagens de apoio ao movimento LGBT e ao Festival.

Dentre as atrações artísticas, a poesia se fez presente. Poetas locais recitaram poesias no estilo Slam com a temática LGBT. A palavra “Slam”, que é uma onomatopeia da língua inglesa, faz uma referência ao bater de palmas, gesto comum em eventos de poesia Slam. A Poesia Slam, por sua vez, é uma batalha de poesia falada e que utiliza do recurso de competição para chamar atenção para as poesias e performances dos poetas. Tendo origem na década de 80 nos Estados Unidos, a poesia Slam logo se espalha mundo afora, ocupando principalmente espaços periféricos da sociedade.

No Festival, as poesias no estilo Slam foram compartilhadas semelhantemente ao que acontece em saraus, sem o viés da competição. Mas, ainda assim, foram seguidas algumas regras fundamentais do estilo Slam, como por exemplo, os poetas recitaram as poesias, necessariamente autorais, em até 3 minutos e não fizeram uso de cenário, figurino ou instrumentos musicais.

3 Experiência na Tradução de poesia LGBT no estilo Slam (Português-Libras)

Como já foi relatado aqui, a organização do Festival Parada Livre em Casa fez contato com o GETTLibras para a realização da tradução do evento. E a partir desse contato inicial, no qual o grupo passou a conhecer a estrutura do evento, a programação geral e as atrações, foi iniciado, então, o processo de tradução. À medida em que a comissão organizadora do evento foi encaminhando os vídeos para a tradução, os integrantes do grupo organizaram seus preparos.

Utilizando arquivos colaborativos virtuais, o grupo foi se organizando para que cada um dos integrantes ficasse dirigido a um material para traduzir e para que, nesses mesmos arquivos, pudessemos compartilhar o status dos materiais. Assim, todos os integrantes puderam saber quais vídeos estavam sendo estudados e por quem, bem como, quando já estavam finalizados (traduzidos). Essa separação inicial dos materiais entre os integrantes do GETTLibras fez com que conseguíssemos otimizar o tempo de preparo, de execução e de revisão; muito embora, o grupo permanecesse em constante contato, compartilhando experiências e auxiliando uns aos outros.

Dentre os vídeos que ficaram demandados para eu traduzir, estava um dos vídeos de poesia Slam. O vídeo é da poeta gaúcha, Natália Pagot, que recitou o poema chamado “Spelman”. Assim como os demais conteúdos do Festival, o poema também teve como tema predominante as questões LGBT, mais especificamente, sobre relações afetivas entre lésbicas.

Um dos suportes que utilizei para a preparação desse vídeo, foi uma ação do GETTLibras sobre alguns termos comumente utilizados pela comunidade LGBT e suas respectivas representações em Libras. Nessa ação, inicialmente, os integrantes do grupo listaram palavras em português que, geralmente, aparecem nos discursos de pessoas ouvintes LGBT; por exemplo “Boy-magia”, “Arraso!”, entre outras. E ao passo que a lista foi ganhando volume, alguns vídeos de *youtubers* surdos foram analisados, para relacionar como esses termos estavam sendo representados em Libras. Foram utilizados vídeos do professor e *youtuber* Léo Viturino e da, também *youtuber*, Drag Queen Surda, Kitana Dreams.

Em um segundo momento desse mapeamento de termos, tanto em português quanto em Libras, o grupo convidou a comunidade surda LGBT de Porto Alegre para um encontro que aconteceu na Faculdade de Educação da Ufrgs. Cerca de 5 surdos

LGBT da região de Porto Alegre e região metropolitana estiveram presentes. Nesse encontro, o grupo apresentou os termos encontrados para os surdos e discutiu sobre as possíveis traduções.

Com isso, pudemos relacionar como determinados termos utilizados pela comunidade ouvinte LGBT são representados em língua de sinais. Levando em consideração que as análises dos sinais que foram observados nos discursos dos surdos *youtubers*, que não são gaúchos, portanto carregam marcas regionais nas suas falas, foram, por vezes, semelhantes com os sinais observados com a contribuição dos surdos convidados pelo grupo, que são de Porto Alegre e região. Entretanto, outros termos foram representados de diversas formas.

Essa experiência de entender as diversas possibilidades de expressões através da linguagem, através da língua, foi imprescindível no processo preparatório das traduções dos vídeos do Festival Parada Livre em casa. Minhas escolhas tradutórias foram referenciadas nas análises dos sinais observados em vídeos do YouTube, mas principalmente, dos sinais da comunidade surda LGBT de Porto Alegre, afinal, as traduções foram de conteúdos exibidos no Festival Parada Livre de Porto Alegre.

Outro momento importante para o meu preparo na tradução dos vídeos, especialmente, esse vídeo de poeta Natália, foi uma participação do GETTLibras traduzindo um evento de poesia Slam. A organização da competição final gaúcha de Poesia Slam, realizada em outubro de 2019, solicitou ao grupo para realizar a tradução desse evento, o qual proporcionou uma experiência única aos integrantes do GETTLibras. Muitas marcas encontradas na minha tradução do poema “Spelman” têm relação com o que experienciei nesse evento de poesia Slam.

Considerações finais

A experiência de traduzir o Festival Parada Livre em Casa proporcionou um momento extremo de ligações entre teoria e prática, pois a vivência de preparação, execução, organização de ideias e estratégias de tradução só reforçam a necessidade de uma formação sólida para atuar como TILS. Além disso, ratifica a importância de eventos organizados por movimentos sociais disponibilizarem acessibilidade de seus conteúdos. A acessibilidade para comunidade surda pode se dar através da Libras,

embora a discussão sobre acessibilidade siga para além da perspectiva do acesso, mas como um meio de empoderamento.

No Festival Parada Livre em Casa, os surdos puderam assistir, entre outras atrações, a uma poesia no estilo Slam “Spelman”, em Libras. Ou seja, o público surdo consumiu conteúdos vindos de movimentos sociais na sua própria língua, e isso demonstra a importância de organizações e movimentos sociais disponibilizarem a tradução de seus eventos.

Para os integrantes do GETTLibras, com essa atuação no Festival, fica uma reflexão, para além de busca e mapeamento de termos, mas sobre uma efetivação de inclusão social. Levando em consideração a formação fundamental para atuação em traduções de Libras, enquanto profissionais tradutores de Libras-Português (TILSP), reconhecemos a necessidade e a importância de se efetivar a tradução como produto final. Ou seja, comissões organizadoras de eventos oriundos de movimentos sociais proporcionando acessibilidade em Libras, juntamente com o aperfeiçoamento profissional do TILSP, tanto em busca e equivalência de termos, como também, na condição de instrumento de empoderamento da comunidade surda.

Referências

BRASIL. *Lei nº 13.146*, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. Brasília, DF. 2015.

PAGURA, Reynaldo. A interpretação de conferências: interfaces com a tradução escrita e implicações para a formação de intérpretes e tradutores. *Delta*, v. 19, 2003.

QUADROS, Ronice. *O tradutor e intérprete de língua brasileira de sinais e língua portuguesa*. Secretaria de Educação Especial. Programa Nacional de Apoio à Educação de Surdos. Brasília, 2004.

RELATO DE CONSTRUÇÃO DE UM CURSO DE *SIGNWRITING* PARA INICIANTES

Daniel Rosado Córdova
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
drctenis@gmail.com

Resumo

O presente relato apresenta o processo inicial de elaboração de um curso MOOC (Massive Open Online Courses) de Escrita de Sinais para iniciantes, desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O mesmo foi contemplado no Edital UFRGS EaD 27 e, além de receber financiamento, também possui suporte técnico do Núcleo de Apoio Pedagógico à Educação a Distância (NAPEAD) da UFRGS. A equipe constituinte do projeto é formada por um docente coordenador/elaborador e um bolsista, além de dois docentes consultores e dois tradutores que atuarão como revisores do material a ser produzido. A proposta está em desenvolvimento e o curso será disponibilizado no Lúmina - UFRGS, uma plataforma de cursos online abertos e gratuitos, com conteúdos desenvolvidos por professores universitários, estudantes e técnicos. Assim, torna-se possível o acesso de qualquer pessoa ao conhecimento produzido no ambiente universitário, independente de vínculo com instituições de ensino superior, sem necessidade de pré-requisitos para a participação e sem limitação de participantes, visto que é um curso autoinstrucional. Atualmente, o projeto iniciou a organização de vocabulário e de questões de escrita a serem ensinadas, além da estruturação de módulos e de atividades, sempre priorizando as informações do curso e do conteúdo em Libras.

Palavras-chave

SignWriting. Formação. MOOC.

1 Introdução

O Relato de Construção de um Curso de *SignWriting* para Iniciantes, busca compartilhar o início do processo de criação do referido curso de modelo MOOC, para inspirar outras iniciativas de cursos referente a escrita de sinais. A principal motivação deste artigo é disseminar informações acerca do potencial desse trabalho, no tocante ao atendimento de uma demanda muito relevante à sociedade.

O objetivo do Relato de Construção de um Curso de *SignWriting* para Iniciantes é apresentar sua estrutura, a equipe que o compõe, a metodologia através da qual está sendo programado e os benefícios deste curso MOOC (Massive Open Online Course). O referido curso visa disponibilizar uma introdução ao sistema de escrita de sinais em forma sistemática, possibilitando que os aprendizes e usuários de Libras (Língua Brasileira de Sinais) possam aprender o sistema e, para além da escrita, se beneficiar da aprendizagem de novos vocabulários conforme o seu nível linguístico.

2 MOOCs (Massive Open Online Courses)

A constante evolução tecnológica de nossa sociedade acaba por impactar, consequentemente, a área da educação, que agora se depara com diversas possibilidades para promover a aprendizagem on-line. Em tal cenário, os Cursos On-line Abertos e Massivos, ou MOOCs (Massive Open On-line Courses) configuram-se como uma inovadora ferramenta, por conta de sua capacidade de proporcionar o acesso à Educação a Distância (Ead) de maneira ampla, uma vez que o acesso é gratuito e não exige pré-requisitos, ou seja, é livre. O termo MOOC apareceu pela primeira vez em 2008 quando George Siemens, ao ministrar o curso Connectivism and Connective Knowledge na universidade de Manitoba do Canadá (SOUZA; CYPRIANO, 2016) optou não só por ministrá-lo de forma presencial, mas também na modalidade *on-line*, possibilitando ser visto por cerca de 2.300 alunos.

Os cursos de modelo MOOC são geralmente compostos por um plano de estudos (fragmentado em módulos ou não), materiais educacionais (vídeos, textos etc.), atividades e projetos, questionários avaliativos e fóruns nos quais a comunidade de estudantes tem a possibilidade de trocar conhecimentos e esclarecer dúvidas. Entretanto, como principal diferencial, os MOOCs possuem o seu amplo grau de abertura à comunidade e sua alta escalabilidade (são capazes de sofrer adaptações e atualizações eficientes, a fim de passarem a suportar ainda mais alunos). Pela característica online, os cursos apresentam a capacidade de serem alojados em diferentes plataformas digitais. Além disso, por serem abertos e massivos, apresentam gratuidade nas inscrições, disponibilizam recursos educacionais irrestritos e carecem de exigências e pré-requisitos para as participações dos alunos, ou seja, os estudantes não precisam possuir vínculos com instituições de ensino, e não necessitarão ter despesas financeiras para acessarem os conteúdos previstos pelos planos de ensino dos cursos.

Assim, os MOOCs se apresentam como importantes aliados no tocante à adaptação dos modelos de educação aos avanços tecnológicos e a crescente imersão digital da sociedade. Ademais, a paulatina adoção dos Cursos Online Abertos e Massivos contribui para a universalização do conhecimento produzido nas universidades. De acordo com a UNESCO o acesso universal ao conhecimento de qualidade é fundamental para a construção da paz, do desenvolvimento social e econômico sustentável e do diálogo intercultural, e que os MOOCs, simbolizam uma

oportunidade estratégica para melhorar a qualidade da educação, bem como para facilitar o diálogo político, o compartilhamento de conhecimento e a capacitação (DARADOUMIS; BASSI; XHAFA; CABALLÉ, 2013).

3 Escrita em Língua de Sinais

A língua de sinais era considerada uma língua ágrafa até a década de 80, quando surgiu o *SignWriting*, um sistema de registro para as línguas de sinais. O sistema foi criado por Valeria Sutton, coreógrafa e pesquisadora norte-americana pertencente ao Deaf Action Committee – DAC, atuando no Center for Sutton Movement Writing (CSMW) situado em La Jolla, no sul da Califórnia, Estados Unidos, em 1974. Na época, era um modelo de registro chamado *DanceWriting*, composto pelas anotações dos movimentos que compunham uma dança. Posteriormente, essa escrita foi modificada e adaptada de forma a servir como representação escrita dos sinais das línguas de sinais, o *SignWriting*.

O sistema de escrita *SignWriting* é dividido em dez categorias: mãos, contato das mãos, faces, movimentos do corpo e da cabeça, ombros, membros, inclinação da cabeça, localização, movimento de dinâmicas e pontuação (STUMPF, 2005, p. 57; 61-62; 227). Por isso, apesar de não ter sido o primeiro sistema de escrita para línguas gestuais, o modelo foi o primeiro a se mostrar completo o suficiente para representar as mais diversas maneiras de expressão das línguas de sinais.

O sistema começou a ser escrito à mão livre. Porém, em 1998, foi criado o SW-Edit, um software que conferiu à comunidade a possibilidade de reproduzir o *SignWriting* também nos computadores. Como propósito, o modelo de registro busca proporcionar um acréscimo à autonomia da leitura e da produção escrita dos sinais, bem como servir de ferramenta de aperfeiçoamento da língua e de registro da mesma.

Além disso, o modelo contribui intensamente para a produção cultural e literária da comunidade surda em sua língua materna. Antes, a comunidade surda não dispunha de alternativas para a escrita na sua própria língua, o que implicava na necessidade de produzirem textos em línguas orais. Assim, a produção em uma segunda língua, como se imagina, apresentava intensas objeções e dificuldades para o estudante, o que tornava a produção ainda mais complicada. A partir do advento do *SignWriting*, este processo é facilitado, uma vez que os surdos agora dispõem da possibilidade de se comunicarem por meio de sua língua materna, o que torna as

mensagens mais claras e fluidas na leitura e na escrita e, de acordo com Stumpf (2005, p. 44), quando as crianças conseguem aprender uma escrita que é representação de sua língua natural têm oportunidade de melhorar todo seu conhecimento cognitivo. Assim, o *SignWriting* viabiliza publicações na língua de sinais em diversas literaturas e em revistas e possibilita também a formação de dicionários. Além disso, a partir desse sistema, a dinâmica das aulas pode proporcionar o ensino de gramática da Língua Brasileira de Sinais e dos próprios sinais.

No Brasil, a Escrita da Língua de Sinais teve seus estudos aprofundados em 1996, a partir da iniciativa de um grupo de pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), composto pelos professores Dr. Antônio Carlos da Rocha Costa, Dra. Márcia Borba Campos e colaboração importante da professora surda na área da computação, Dra. Marianne Rossi Stumpf. Por meio de suas pesquisas, intensificaram o movimento do *SignWriting* no país, promovendo a adaptação do modelo à Libras também na forma digital.

4 O projeto

O curso de modelo MOOC “Curso de *SignWriting* para Iniciantes”, que se encontra em processo de construção, visa proporcionar uma experiência introdutória da Escrita de Sinais às pessoas com interesse em *SignWriting* e Libras, docentes, pessoas surdas e estudantes surdos. O curso terá como língua principal a Libras, disponibilizando a legenda e a interpretação versão voz como medida de acessibilidade para os que desconhecem a língua.

Ao decorrer do curso, serão abordados os conceitos iniciais do sistema *SignWriting* por meio de recursos educacionais digitais, como vídeos, exercícios, hiperlinks com textos de apoio, imagens e gráficos, contendo os conteúdos produzidos de forma didática. Os conteúdos serão fragmentados em módulos, visando abordar cada tópico em sua especificidade, de acordo com a sequência que mais favoreça o aprendizado da comunidade estudantil inscrita no curso e os demais públicos contemplados pelo mesmo. A princípio, o curso será composto por 4 (quatro) módulos, mas esta divisão pode ser ainda mais estratificada, a fim de tornar a abordagem do conhecimento mais clara e didática, podendo chegar até 8 (oito) módulos.

Cada módulo do curso possuirá de 1 (um) a 6 (seis) vídeos, cuja média de duração de cada vídeo será de 1 (minuto), e o propósito dos mesmos será a

explicação do conteúdo abordado. Além disso, os módulos também serão compostos por sinais em *SignWriting*; infográficos; imagens; hiperlinks de textos de apoio. Ao fim de cada módulo, será disponibilizado um questionário avaliativo que servirá de indicador para o processo de aprendizagem dos alunos do curso.

A equipe constituinte do projeto forma-se com um docente coordenador/elaborador e um bolsista, tendo três docentes como consultores e dois profissionais da área de tradução como revisores do material a ser produzido. O coordenador do projeto é o professor Vinicius Martins Flores (UFRGS), que conta com o auxílio do bolsista Daniel Rosado Córdova (UFRGS). Além disso, atuam como colaboradores a professora Vanize Flores (UFCSPA) e o professor Sandro Rodrigues da Fonseca (UFRGS). A consultoria do projeto é executada pela professora Erika Lima (UFRGS). Ademais, o curso conta com a revisão dos tradutores Diego Rafael Machado da Silva e Priscila Bortolleti.

O curso será publicado no Lúmina/UFRGS, uma plataforma de cursos online abertos (MOOCs), desenvolvida pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A plataforma disponibiliza o acesso gratuito para qualquer pessoa, e é abastecida por conteúdos desenvolvidos por professores universitários, estudantes e técnicos. Os cursos disponibilizados são de caráter autoformativo, ou seja, não há mediação de um professor ou tutor. Todos os cursos são projetados para acontecer independentes de mediação. O esclarecimento de dúvidas sobre o conteúdo poderá ser feito através de fóruns, com interações entre os demais alunos do curso. A plataforma permite a emissão de certificação validada pela instituição. Para isso, o estudante deverá atingir no mínimo, a nota 6 (seis) em todas as atividades exigidas, dentro das 3 (três) tentativas permitidas para avançar no curso e gerar o seu certificado. Caso as três tentativas sejam falhas, o estudante perderá o direito de emitir a certificação. Para que a produção de todos os materiais esteja em consonância com as diretrizes práticas de implementação do curso no Lúmina, foi realizada uma Reunião Inicial entre o Coordenador do projeto e a equipe do Núcleo de Apoio Pedagógico à Educação a Distância (NAPEAD) da SEAD. O objetivo da Reunião Inicial foi o alinhamento sobre os formatos dos materiais esperados para a implementação do MOOC na plataforma de ensino.

5 Conclusão

O presente artigo visa relatar o processo de construção do MOOC Curso de *SignWriting* Para Iniciantes, que se encontra em fase inicial de elaboração. Por se tratar de um curso auto instrucional, os elaboradores devem organizar o conteúdo de tal modo que o disponibilizem de uma forma didática e inclusiva, e para isso contarão com um processo cuidadoso de revisão de todo o programa educacional do curso.

Além disso, o processo de elaboração será amparado por profissionais da área de tradução e de profissionais responsáveis por desenvolver o design do curso (NAPEAD/UFRGS). Dessa forma, o curso virá a ser modelado com base em processos cuidadosos e comprometido com a qualidade das atividades à distância a serem disponibilizadas no programa pedagógico. Portanto, o curso em construção apresentará potencial para servir como uma ferramenta importante de difusão e de introdução aos conhecimentos de *SignWriting* para a população em geral, podendo ser de muita valia para pessoas com interesse em *SignWriting*, professores, estudantes surdos e para a comunidade surda em geral.

Referências

BRASIL. *Lei n. 10.436 de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10436.htm Acesso em: 02 ago. 2020.

DARADOUMIS, Thanasis; BASSI, Roxana; XHAFA, Fatos; CABALLÉ, Santi. A Review on Massive E-Learning (MOOC) Design, Delivery and Assessment. *Proceedings [...]*. 2013, 8th International Conference on P2P, Parallel, Grid, Cloud and Internet Computing, 3PGCIC 2013. 208-213. 10.1109/3PGCIC.2013.37.

KUNTZ, V. Hiviane Helena. *A colaboração e inclusão de Cursos On-line Abertos e Massivos (MOOCs)*. 2019. 160 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

SOUZA, R. de; CYPRIANO, E. F. MOOC: uma alternativa contemporânea para o ensino de astronomia. *Ciência & Educação*, v. 22, n. 1, p. 65-80, 2016.

STUMPF, M. R. *Aprendizagem de escrita de língua de sinais pelo sistema SignWriting: línguas de sinais no papel e no computador*. 2005. 330 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

COMUNIDADES DE PRÁTICA DE PESSOAS SURDAS LGBT E A TRADUÇÃO LSB - LPO

Sheila Batista Maia Santos Reis da Costa
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
smaia@uneb.br

Danniel da Silva Carvalho
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
dannielcarvalho@ufba.br

Resumo

Chaibue e Aguiar (2016, p. 14) mostram que “70% dos profissionais consideram a interpretação simultânea no sentido Libras-Português mais difícil que Português-Libras”. Ademais, compreende-se que o serviço de tradução simultânea bimodal LSB - LPO envolve níveis de proficiências dos tradutores. Fonseca (2015, p. 18) assevera que “a proficiência linguística diz respeito ao uso das línguas do bilíngue, em especial a segunda língua”. Oustinoff (2011) afirma que problemas de tradução residem na proficiência da língua materna do tradutor. Pressupõe-se que a consciência da formalidade em Língua Portuguesa, dos artefatos da cultura ouvinte e a complexidade de acervos lexicais da comunidade de prática (ECKERT; MCCONNELL, 2003) - LGBT são pontos a serem considerados para além da compreensão do enunciado em Libras. Nesse relato de experiência, pretende-se apresentar *insights* emergidos durante a aplicação de projeto piloto com uma comunidade de prática de pessoas surdas LGBT de Salvador/BA, dentro de atividades no Grupo de Pesquisa PHINA/UFBA, e na disciplina de Tradução Voz, ministrada em cursos de formação nesta mesma cidade. Com os resultados de ambas experiências, entende-se que as dificuldades para a realização do serviço de Tradução Voz vão além da competência em Libras para compreender o enunciador sinalizante, perpassam por questões descritas por Oustinoff (2011), por questões de gênero (BUTLER, 2003), e acervo lexical LGBT. Após tais experiências, considera-se que “constituir-se bilíngue é uma complexidade” (FLORES, 2015, p. 26). A grande questão que continua intrigando os tradutores bimodais reside no fato da boa formação sentencial em português, sem as interferências estruturais da Libras.

Palavras-chave

Relatos de experiências. Tradução bimodal LSB-LPO. Identidades surdas LGBT.

1 Considerações Iniciais

Este artigo visa apresentar alguns relatos de experiência e *insights* emergidos durante a aplicação de projeto piloto com uma comunidade de prática de pessoas surdas LGBT de Salvador/BA, dentro de atividades no Grupo de Pesquisa PHINA/UFBA¹. Além disso, apresentaremos também algumas experiências

¹ O Phina – A sintaxe-phi das línguas naturais é um grupo de pesquisa certificado pelo CNPq desde 2010 e que tem como objetivo principal reunir pesquisadores cujos trabalhos versam acerca do funcionamento da gramática das línguas naturais a partir de teorias que tenham como base a constituição de seus traços – sejam eles sintáticos ou constituintes de suas interfaces, como os fonológicos, morfológicos e semânticos. O Phina conta atualmente com as seguintes linhas de

vivenciadas em cursos de formação para Intérpretes, sobretudo na disciplina Tradução Voz, ministrados pela primeira autora na cidade de Salvador.

Nosso objetivo é a partir da intersecção entre ambas experiências apontar algumas questões que, no nosso entender, são passíveis de problemas de tradução bimodal LSB - LPO - Língua de Sinais Brasileira para a Língua Portuguesa Oral em contextos de interpretação simultânea com discursos de oradores de identidades surdas LGBT.

Partimos da hipótese de que o processo de tradução da Língua de Sinais Brasileira para a Língua Portuguesa na modalidade oral em contextos formais é complexo partindo-se do princípio de que “constituir-se bilíngue é uma complexidade” (FLORES, 2015, p. 26); e ser bilíngue a ponto de não apenas comunicar-se, mas ser um técnico em tradução é mais complexo ainda. Especialmente por essa tradução ser bimodal, conforme aponta Fonseca (2015, p. 18), ela envolve e requer níveis de proficiências em Libras e Língua Portuguesa.

O tradutor de Libras/Língua Portuguesa Oral tem a incumbência de fornecer um texto para as pessoas ouvintes que aponte compreensão do enunciado sinalizado, conhecimento sobre identidades surdas, aproximação de acervos lexicais e culturais de comunidades de prática LGBT, e alicerce na gramática da Língua Portuguesa e nos artefatos da cultura ouvinte.

No artigo “Dificuldades na Interpretação de Libras para Português”, Chaibue e Aguiar (2016, p. 14) afirmam que “70% dos profissionais consideram a interpretação simultânea no sentido Libras/Português mais difícil que Português/Libras”. No entanto, esse dado nos inquieta, pois por qual razão seria mais complicado fazer a tradução da nossa segunda língua para nossa língua materna, considerando que a Língua Portuguesa na modalidade oral é a nossa língua de conforto?

2 Os Príncipes do Egito

Traduzir não significa encontrar equivalente palavra a palavra, não obstante há uma busca pela sua unidade principal que é o pensamento, a ideia, o significante. Nisto, falamos da expertise, responsabilidade e autonomia do tradutor diante de um texto de partida no propósito de fazer escolhas para atender não mais a língua de

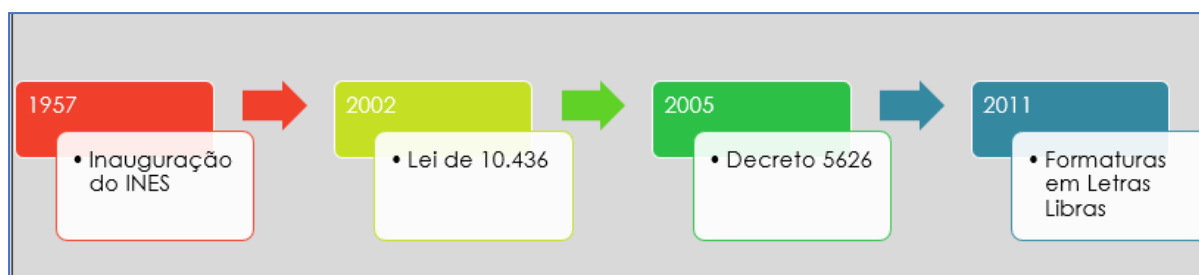
partida, mas à língua de chegada, por considerar que cada língua é diferente uma das outras tanto no vocabulário quanto na visão de mundo. (OUSTINOFF, 2011, p. 26-27). No Antigo Egito, os atores indispensáveis para o estabelecimento das relações diplomáticas eram os intérpretes, os quais tinham *status* de Príncipes do Egito, conforme (OUSTINOFF, 2011, p. 13).

Para a tarefa de tradução, estes Príncipes do Egito expressavam efusão intelectual precisa. Quando falamos dos Príncipes da Tradução Simultânea Bimodal LSB - LPO, consideramos que esta habilidade produtiva deve ter um fundamento já automatizado. Partimos do pressuposto de que para a fruição da tradução em melhores condições, necessário se faz, previamente, preparação mediante planejamentos e exercícios, a fim de desenvolver estratégias de identificação do nível discursivo do enunciador, e convergir esse extrato para produção de novos enunciados embasados nas características linguística e culturais do público da língua de chegada.

Entender o sentido do texto do sinalizador se dá em fração de segundos, assim como a produção do novo texto/enunciado que requisita *insights* para essas escolhas culturais, lexicais e sintáticas. Nesse escopo, traduzir bem tem o sentido de aproximação da cultura e gramática da Língua Portuguesa - língua materna dos ouvintes brasileiros, língua de chegada. Em nossa experiência envolvida com serviços de tradução desde 1997², parece que a preocupação dos tradutores de Libras sempre foi de garantir a acessibilidade às pessoas surdas: LPO-LSB, o caminho inverso não se fazia tão parte de nossas preocupações. No entanto, precisamos desenrolar marcos históricos para entender os pontos de referências ocupados pelas pessoas surdas ao longo dos tempos, e assim identificar as alternâncias sobre necessidades de acessibilidade e tradução. Em grosso modo, podemos fazer algumas associações, como:

² Ver: <https://sheilabatistamaiasantosreisdacosta.wordpress.com/interprete-de-libras/>

Imagem 1 – Marco demonstrativo de participações sociais das pessoas surdas no Brasil



Fonte: Elaborado pelos autores.

Entre 1957 a 2002 consideramos que a projeção social dos Surdos tinha baixa incidência, e por isso a preocupação era para que a língua de sinais ganhasse os espaços educacionais e o reconhecimento de *status* de língua natural, como quaisquer outras línguas com *status* linguístico já estabelecido. Posteriormente, tomando-se como referência os anos de 2005 a 2011 e conseqüente, é notório os manifestos pelo protagonismo Surdo.

Pontuamos que muitos Surdos no Brasil através do curso da primeira graduação em Letras Libras, oferecido pela Universidade Federal de Santa Catarina, têm-se destacado a partir de diversas participações sociais, políticas e acadêmicas. A ascensão das pessoas surdas, sobretudo considerando os manifestos pelo protagonismo surdo, trouxe consigo a emergência da atuação profissional de tradutores para tornar acessível às pessoas ouvintes os discursos materializados em línguas de sinais.

Apesar de medidas legais para “apoiar o uso e difusão da Língua Brasileira de Sinais” (BRASIL, 2002), é utópico que a sociedade brasileira torne-se fluente em Libras, tomando como base o censo do IBGE em 2010, o qual aponta que 5% da população brasileira são de pessoas surdas. Destes 5%, precisamos fazer o recorte entre deficientes auditivos e surdos, *Deafness* e *Deafhood* respectivamente, conforme Paddy Ladd (2013) e Lopes Terceiro (2018). Aqui tratamos apenas das pessoas que se declaram como pessoas surdas que usam línguas de sinais como sua língua natural.

Sobre o percentual de deficientes auditivos e surdos / *Deafness* e *Deafhood*, não temos estatísticas para o momento. Mas imaginemos que a metade desses 5% usem a Língua de Sinais Brasileira, em tese 97,5% da população brasileira teria a Língua Portuguesa como a língua majoritária de comunicação. Desta forma, a demanda de tradução de Língua de Sinais para a Língua Portuguesa na modalidade

oral em nossa sociedade torna-se emergente. Com isto, não estamos a negar a necessidade de acessibilidade – já é garantido por lei – para as pessoas surdas, apenas assumimos que nós tradutores também precisamos nos preocupar nesse período histórico com o protagonismo surdo e a necessidade de que seus discursos cheguem a todos.

Sobre os percentuais expostos acima, é necessário destacar que, conforme o IPEA (2011), o Brasil tem uma cultura linguística rica, de dimensões continentais, em que de acordo com o Grupo de Diversidade Linguística do Brasil (GTDL) estão catalogados mais de 210 idiomas. Silva e Quadros (2019) apontaram pesquisas que catalogaram 13 línguas sinalizadas, a saber:

- Libras (FERREIRA-BRITO, 1984);
- Língua de Sinais Urubu – Kaapor (KAKAMASU, 1968), (FERREIRA-BRITO, 1984);
- Língua de Sinais Sateré-Waré (AZEVEDO, 2015);
- Língua de Sinais Kaingang (GIROLETTI, 2008); Língua de Sinais Terena (VILHALVA, 2012), (SUMAIO, 2014);
- Língua de Sinais Guarani -Kaiowá (COELHO, 2011), (VILHALVA, 2012), (LIMA, 2013);
- Língua de Sinais Pataxó (DAMASCENO, 2017);
- Cena (PEREIRA, 2013);
- Acenos (CERQUEIRA; TEIXEIRA, 2016), Língua de Sinais da Fortalezinha (CHARLIEZ;
- FORMIGOSA; CRUZ, 2016);
- Língua de Sinais de Ilha do Marajó (MARTINOD, 2013), (FORMIGOSA, 2015), (FUSILIER, 2016);
- Língua de Sinais de Porto de Galinha (CHARLIEZ;
- FORMIGOSA; CRUZ, 2016);
- Língua de sinais de Caiçara (TEMÓTEO, 2008).

Para tanto precisamos deixar fluir em nós a essência de Príncipes do Egito, lembrando de (OUSTINOFF, 2011, p. 13), no entendimento de que ao tratar de linguagem, como diz a Professora Helena Nagamine Brandão, a linguagem não pode ser considerada como “um produto (*ergon*)” outrossim como “uma atividade (*energia*); uma atividade constante a exigir esforço e trabalho contínuo do falante: trabalho às vezes inconsciente, mais automatizado, outras vezes consciente, uma luta ferrenha pela expressividade”. (BRANDÃO, 2017, p. 148).

3 Phina e Curso de Tradução Voz: Relatos de Experiências

3.1 No Phina

As interações no Grupo de Pesquisa Phina nos aproximaram dos estudos de terceira onda da sociolinguística, os quais “emergem quando grupos de pessoas respondem a situações mútuas” (ECKERT; McCONNELL-GINET, 2003, p. 74). Nesta perspectiva da terceira onda da sociolinguística, é essencial lembrar que:

O estilo se define pelo que o falante faz com a língua levando em conta o universo social que o permeia. É, eminentemente, algo social, e como tal, encontra seu significado nas associações entre o indivíduo, sua identidade e os papéis que ele desempenha no mundo. Para Eckert (2003, 2005, 2012) o campo da variação sociolinguística ainda não tinha desenvolvido uma teoria coerente do significado social das variáveis porque não tinha desenvolvido uma teoria coerente do estilo. A sua proposta, identificada com a terceira onda de estudos da variação, sustenta uma visão da variação que se inicia com a questão do estilo e do significado social, para examinar a variação como prática estilística. Assim, as pesquisas sociolinguísticas da terceira onda vão buscar entender a variação considerando os papéis e as atividades que o indivíduo desempenha nas suas relações sociais, no âmbito das comunidades de práticas, procurando analisar o estilo como um fator que contribui efetivamente para a construção do significado social da variação. (VELOSO, 2014, p. 2).

Corroborando com a autora supracitada, vemos que essa tendência da sociolinguística traz um significado social para as variáveis linguísticas. Algumas atividades no grupo de pesquisa Phina na linha Teoria da Gramática e Variação Linguística, cujos objetivos sempre estiveram voltados ao encaixamento social de fenômenos linguísticos observados na fala dos membros de comunidades de prática LGBT da cidade de Salvador, Bahia, e de outras regiões do nordeste brasileiro (ver CARVALHO, 2017a, 2017b; CARVALHO; ALMEIDA, 2017; FERRAZ *et al.*, 2017; CARVALHO; JARDIM, 2020), nos levou a vivências, diálogos e entrevistas com pessoas ouvintes LGBT e pessoas surdas LGBT.

Nestes encontros de estudo do Phina, pudemos perceber que há modos de resistências e sobrevivências diferenciados entre surdos e ouvintes por conta da língua e cultura, e, como diz Catherine Healy, no estudo “*Living on the Edge: Parallels Between the Deaf and Gay Communities in the United States*”, há pontos de encontro entre ambas comunidades, especialmente por serem comunidades minoritárias e resistirem a processos de medicalização de suas alteridades, como se fosse

necessário para a aceitação social que seus corpos e identidades precisassem sofrer consertos para serem considerados pessoas normais e aceitáveis.

3.2 Nos Cursos de Tradução

Decidimos trazer para esse momento de escrita duas experiências em Cursos de Tradução Voz. O primeiro abordou questões linguísticas, ministrado em abril de 2019 na ABATILSP³ (Figura 2), e o segundo abordou questões linguísticas e sociais, ministrado em junho de 2019 na Faculdade Via Sapiens⁴.

Para os dois cursos, partimos do entendimento de autonomia criativa do tradutor. Neste sentido, não apenas temos entendido que “traduzir é, forçosamente, trair, para retomar o adágio italiano *traduttore, traditore*” (OUSTINOFF, 2011, p. 16), mas também temos compreendido que “nenhum discurso provém de um sujeito adâmico que, num gesto inaugural, emerge a cada vez que fala/escreve como fonte única do seu dizer” (BRANDÃO *apud* KOCH, 2006, p. 15-16). As traduções são, pois, novas falas, tecidas em parceria pelo autor da língua de partida mais o aporte teórico e metodológico do tradutor.

³ Associação Baiana dos Profissionais Tradutores, Intérpretes e Guias-Intérpretes da Língua de Sinais Brasileira - ASBATILSP é uma entidade civil, sem fins lucrativos e econômicos, de duração indeterminada. Dados disponíveis em: <https://tilsbahia.wixsite.com/tilsbahia>.

⁴ Laboratório de Voz II, criado pela Gestora de Projetos Luana Santos Alencar Rodrigues com a parceria de Andrea Raquel e Elandson Pereira, certificado pela Faculdade Via Sapiens, ministrado em junho de 2019.

Figura 2 – Curso de Tradução Voz ABATILSP



Fonte: <https://www.instagram.com/abatilsp/>.

Para os cursos de formação para tradutores de Libras/Português, temos considerado quatro níveis de análise linguística para a frase em Libras: (1) o nível supra-segmental que faz referência às Expressões Não-Manuais em Libras extraídas do enunciado; (2) o nível segmental aquilo que foi extraído a partir da articulação de: Configurações de Mãos + Ponto de Articulação + Movimento em Libras; (3) o nível morfológico refere-se às classes gramaticais correspondente a cada sinal; e (4) o nível sintático que aponta a função dos constituintes na frase.

Um exemplo de sentença e suas possíveis traduções encontra-se ilustrado na Figura 3. Quando trouxemos essa frase em Libras para a Língua Portuguesa, elencamos cinco exemplos de possibilidades de construções sintáticas.

Figura 3 – Exemplo de sentença com o verbo IR

E1 (Libras)								
[MNM ⁵ top.]						[MNM foco] [MNM neg.]	Nível Supras- segmental	
ONTEM	EU	1sIR _{3s}	CASA	ME@	MÃE	1sIR _{3s}	NÃO- PODER	Nível segmental
adv.	pron. pessoal	v.	subst.	pron. poss.	subst.	v.	v.	Nível Morfológico
	Suj.	Pred.						Nível Sintático
SPa [+Ant]	SN [Pro.]	SV [VT]	SN [N]	SPc [(Δ) + det. + N]		SV [VT + V.aux.Mod]		

Fonte: Power Point do Curso Ministrado na ABATILSP.

Quanto às possibilidades tradutórias para o exemplo do quadro 2, apresentamos:

Ontem eu fui à casa de minha mãe, não pude ir. (E1 TL)

Ontem, eu não pude ir à casa da minha mãe. (E1 T1)

Eu não pude ir à casa da minha mãe ontem. (E1 T2)

Ontem, eu não fui à casa da minha mãe porque não pude. (E1 T3)

Ontem, eu não fui à casa da minha mãe porque estava ocupado. (E1 T4)

(COSTA; SANTOS-REIS DA COSTA, 2019, Power Point do Curso Ministrado na ABATILSP).

Quanto à experiência no Laboratório de Voz II, ministrado na Faculdade Via Sapiens, foi dada como atividade para os cursistas, apresentar uma proposta de tradução voz a ser disponibiliza-la no ambiente virtual de atividades discentes. Alguns dos vídeos selecionados pelos estudantes para a tradução tratava-se de vídeos de Pessoas LGBT. A exemplo do vídeo da Digital Influencer Kitana Dreams.

Kitana Dreams é surda, usa a Língua de Sinais Brasileira, e em suas redes sociais ela traz uma performance Drag Queen carismática e alegre, como ela mesma cita em seu perfil [www.kitanadreams.com/]. Foi observado na atividade que para este perfil carismático e alegre de uma Drag Queen, foram propostas traduções bimodais - LSB para LPO que levou em conta para além da compreensão de enunciado em língua de sinais, elementos como:

- valores de comunidades de prática, conforme Eckert; Mcconnell-Ginet (2003); Veloso (2014);
- significados de construção de gênero, conforme Butler (2003); Connell; Pearse (2015);
- variação na produção linguística de Pessoas LGBT, conforme Ferraz *et al.* (2017); Carvalho (2017);

- d. formas de uso da linguagem - estilo de fala - para uma Drag Queen, conforme estudos de Irvine (2001).

Com o exposto, buscamos fazer uma intersecção a partir das experiências e *insights* emergidos nas interações no Grupo de Pesquisa PHINA/UFBA e nas experiências vivenciadas nos cursos de formação para tradutores. Esta intersecção tem o propósito de atender demandas de acessibilidade linguística nesse momento histórico que evidenciamos o protagonismo surdo. As falas de Pessoas LGBT, em línguas de sinais necessitam chegar aos ouvidos das pessoas ouvintes não fluentes em Libras. Neste caso em especial as falas das comunidades de práticas de pessoas surdas LGBT, pois para as comunidades LGBT o respeito às suas identidades de gênero ainda está por ser estabelecido. (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 42). Cabe ao tradutor bimodal LSB – LPO oportunizar o acesso linguístico a partir de um texto pautado na gramática da Língua Portuguesa e em artefatos da cultura ouvinte.

4 Conclusão

Neste momento de caminhada nas atividades do Phina e no ingresso no Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia neste ano de 2020, temos refletido que tanto as questões de sintaxe quanto de estilo necessitam de pesquisas. Neste sentido, temos buscado a constituição de bases teóricas sólidas para sustentar que ainda se faz necessário compor corpus de enunciados de Libras para a Língua Portuguesa oral, especialmente no que tange aos contextos de tradução bimodal e simultânea com comunidades de prática de pessoas surdas LGBT.

Ademais, assumimos que de fato a tradução é um novo texto, de autonomia do tradutor que, no seu labor, buscou elucidar “a construção de seu sentido, numa teia que é mais que mera soma de partes” (NEVES, 2000, p. 15). Cabe ao tradutor na formulação desse texto dar o sentido do enunciado proferido pelo sinalizante, e, como dito anteriormente, considerar as “características do público alvo: as pessoas ouvintes não fluentes em Libras, mas absolutamente fluentes em Língua Portuguesa, que esperam um texto alicerçado na gramática da Língua Portuguesa e nos artefatos da cultura ouvinte”.

Referências

BRANDÃO, Helena Nagamine. Atividade enunciativa na produção de linguagem: estereotipia e acontecimento discursivo. In: FANTI, Maria da Glória di; BRANDÃO, Helena Nagamine (orgs.). *Discurso: Tessituras de Linguagem e Trabalho*. São Paulo: Cortez, 2017. p. 147-167.

BRASIL. *Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm. Acesso em: 20 ago. 2020.

BUTLER, Judite. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Dannel S. Autopercepção e empatia em comunidades de prática gays em Salvador, Bahia. *Colóquio do Museu Pedagógico*, Vitória da Conquista, v. 12, n. 1, p. 557-562, 2017a. Disponível em: <http://anais.uesb.br/index.php/cmp/article/viewFile/6836/6636>. Acesso em: 10 set. 2020.

CARVALHO, Dannel S. À beira do pertencimento: filiação e autopercepção em comunidades de prática gays em Salvador, Bahia. In: SILVA, Danilo da Conceição Pereira; MELO, Iran Ferreira de; CASTRO, Lorena Gomes Freitas de. (org.). *Dissidências sexuais e de Gênero nos estudos do discurso*. v. 1. Aracaju: Criação Editora, 2017b. p. 31-49.

CARVALHO, Dannel S.; SILVA, I. J. Êla é muito cobiçado: um pronome neutro que não o é. *Colóquio do Museu Pedagógico*, v. 13, p. 1079-1083, 2019.

CARVALHO, Dannel S.; ALMEIDA, R. G. Autopercepção e identidade linguística em comunidades de prática gays em Salvador, Bahia. *Sociodialeto*, v. 7, p. 82-98, 2017.

CHAIBUE, K.; AGUIAR, T. C. Dificuldades na Interpretação de Libras para Português. Centro Virtual de Cultura Surda. *Revista Virtual de Cultura Surda*, n. 17, fev. 2016. Disponível em: http://editora-arara-azul.com.br/site/revista_edicoes. Acesso em: 10 set. 2020.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: Versos, 2015.

ECKERT, Penelope; MCCONNELL-GINET, Sally. *Language and Gender*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.

FERRAZ, D. L. S. ; NOGUEIRA, J. M. S. ; CARVALHO, D. S. ; PINTO, V. C. ; BRITO, D. B. S. ; SANTOS, R. L. A. A fala de gays sertanejos: aproximações e distanciamentos discursivos em duas gerações. *Bagoas - estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 10, p. 203-222, 2017.

FLORES, Vinicius Martins. *Um estudo sobre o perfil do professor ouvinte bilíngue que atua na educação de surdos*. 2015. 94 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2015.

FONSECA, Sandro Rodrigues da. *Bilinguismo bimodal: um estudo sobre o acesso lexical em intérpretes de libras-português*. 2015. 101 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2015.

HEALY, Catherine. *Living on the Edge: Parallels Between the Deaf and Gay Communities in the United States*. 2007. Disponível em: https://www.swarthmore.edu/sites/default/files/assets/documents/linguistics/2007_healy_catherine.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

IPEA. *Retratos* - Somos 210 Brasis. Ano 8, ed. 65, 5 maio 2011. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2488:catid=28&Itemid=23. Acesso em: 20 ago. 2020.

IRVINE, Judith T. "Style" as distinctiveness: the culture and ideology of linguistics differentiation. In: ECKERT, Penelope; RICKFORD, John R. *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge University Press, Cambridge, 2001. p. 21-43.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

LADD, Paddy. *Em Busca da Surdidade I*. Colonização dos Surdos. Trad. Mariani Martini. Lisboa: Surd'Universo, 2013.

LOPES TERCEIRO, Francisco Martins. *DeafHood*: contribuições de Paddy Ladd à Educação Bilíngue para Surdos. 2018. 126f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies*: Theories and applications. Nova Iorque: Routledge, 2016.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. São Paulo: Parábola, 2011.

SILVA, Diná Souza da; QUADROS, Ronice Muller de. Línguas de sinais de comunidades isoladas encontradas no Brasil. *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v. 5, n. 10, p. 22111-22127, 2019.

VELOSO, Rafaela. As três ondas da sociolinguística e um estudo em comunidades de práticas. *XVII Congreso Internacional Asociación de Lingüística y Filología de América Latina*. João Pessoa, 2014.

REFLEXÕES ACERCA DO PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE UMA LENDA KAINGANG

Lucas Lins Costa
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
carneebatatas@hotmail.com

Maria Mertzani
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
maria.d.mertzani@gmail.com

Resumo

Partindo do projeto de pesquisa em andamento “Livros Visuais para a Aprendizagem das Línguas” (PESQ-748) do Instituto de Educação da Universidade Federal do Rio Grande (IE-FURG), delineamos a reflexão acerca dos processos envolvidos na ilustração da “A Lenda do Ouro”, de etnia Kaingang, no sentido do exercício enquanto tradutores de uma narrativa oral que, como tal, serve como base de sustentação de memória cultural da referida etnia. Nesse sentido, tencionamos discutir com a ilustração, como tradução intersemiótica, propõe a análise sobre tal exercício em uma perspectiva potencialmente decolonial a partir das relações culturais de um projeto pautado na metodologia crítica da trans-indigeneidade, através de uma reconstrução do tecido narrativo que obriga ao diálogo social e cultural no processo interpretativo tanto da tradução quanto da leitura.

Palavras-chave

Tradução intersemiótica. Trans-indígena. Ilustração.

1 Introdução

1.1 O projeto

Uma colaboração entre integrantes do Coletivo de Estudantes Indígenas da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), estudantes de outros institutos interessados no processo de ilustração e editoração gráfica e as professoras-coordenadoras, o projeto de pesquisa “Livros Visuais para a Aprendizagem das Línguas” do Instituto de Educação (IE-FURG) se fundamenta na metodologia crítica da trans-indigeneidade, propondo registrar a transgressão de fronteiras culturais, como também as combinações de tradições e práticas traduzidas em um contexto moderno. Esse diálogo, portanto, é uma tentativa de compreender as enunciações de cultura, identidade, e pertencimento em termos de transgressão de fronteiras etno-culturais (CARDOSO *et al.*, 2019).

Nessa perspectiva, optou-se, dentro da equipe, pela produção de livros-visuais (ou livros-imagem, outra nomeação recorrente na literatura) – diferente do livro

ilustrado ou, ainda, do livro com ilustração – devido ao seu caráter mais polissêmico ao requerer a participação ativa do/da interlocutora na leitura, demandando uma construção subjetiva do texto verbal (face à imagem, texto visual) que permite uma compreensão diversa, não se tratando, assim, de um deciframento ou pura transcrição (VASCONCELOS, 2017; PIOVESAN; HERZOG, 2017; BELMIRO; ALMEIDA, 2018). Assim, compreendemos a tradução intersemiótica (ou transmutação) no sentido mais amplo da “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969), indo além de uma transposição de meios semióticos, permeado, portanto, tanto pela ação narradora da lenda, quanto pela ação do processo ilustrativo.

1.2 Por uma (auto)representação decolonial

Tendo em vista que um traço comum (se é que esse movimento de aproximação e generalização pode ser feito) das culturas indígenas é o processo de educação cultural através do poder da ancestralidade, que estabelece uma história transmitida pela oralidade de geração em geração no sentido de valorizar não apenas os aspectos culturais, mas também a figura dos/das mais velhas (TRADIÇÃO, 2018), há que se pensar que, no Brasil, o imaginário coletivo das narrativas indígenas é construído a partir (e constituído) da subjetivação subordinada dessas diversas etnias ao projeto colonizador, empreendido desde o “descobrimento”, ou conquista forçada, do país. O que se tem como material (principalmente enquanto registro textual) para estudo/reconstituição histórica, portanto, muitas vezes se resume a relatos de viajantes, os quais impõem um aspecto central sobre a relação de alteridade: o relato (e, portanto, a grafia, incursão na linha histórica do tempo linear do mundo ocidental/ocidentalizado) da existência do Outro se dá sempre a partir de um olhar moral-julgador, da diferença em relação a um padrão ético-moral e religioso específico do comportamento, de natureza europeia/ europeizada/ colonial.

Cabe, assim, questionar: que existência é essa? O estabelecimento dessa alteridade a partir de uma lógica de subalternização, em que há um “eu”/“nós” ocupando um lugar de poder, um papel de conquistador (e, aqui, não se flexiona o gênero em questão de se deixar explícito quem ocupava/ocuparia/ocupa tal papel) (sempre) em contraposição a um Outro a ser conquistado, inferior, a partir de uma

construção sempre binária, característica do projeto europeu de modernidade (DUSSEL, 1993).

E mais, parafraseando Spivak (2014): pode o subalterno falar? E além: pode ele ser escutado? Se existe uma relação intrínseca entre o “falar por” e o “representar” – dado que este ato, a representação, pressupõem a relação entre falante e ouvinte –, a transação, interação dialógica entre ambas as partes do processo que deveria ocorrer, mas que, porém, nunca se concretiza para o sujeito subalternizado, pois, desinvestido de agenciamento, não pode, simbolicamente, falar, também, dentro da lógica do mundo moderno, impossibilita até mesmo sua possibilidade de “falar para”, devido à sua condição de subalternização nesta (produzida) relação hierárquica, dado que o ato de ser ouvido não ocorre.

Frente a esse cenário, tanto as obras produzidas quanto o processo de sua produção dentro deste projeto têm o intuito de servir como potencialidade na produção de referências decoloniais de e para esses sujeitos, a partir de atuação ativa no processo de produção dos materiais a serem utilizados, principalmente, como referência nas escolas das aldeias das etnias correspondentes, mas também em troca com espaços de outras etnias, espalhadas pelo mundo, assim como aqueles ocidentais/ocidentalizados, tanto na região de sua produção (Rio Grande do Sul), no país, ou internacionalmente.

Busca-se, portanto, atuar na luta contra o epistemicídio (CARNEIRO, 2005), e também contra o ecocídio (JÚNIOR; SPAREMBERGER, 2017; SADDI; SUSSEKIND, 2019), e o etnocídio (SADDI; SUSSEKIND, 2019), em busca de uma educação decolonial, pois que as narrativas são “bases de sustentação da memória de um povo, uma das condições para se situar na cultura, para construir um tempo em que as ações, dentro do fluxo temporal, tomam forma e fazem sentido” (BELMIRO; ALMEIDA, 2018).

2 (Contra) O projeto colonial

Para compreensão do projeto aqui empreendido, faz-se necessário aprofundar um pouco neste outro projeto, da colonização (mesmo que, aqui, este movimento seja apenas introdutório, superficial). Assim, posto que a decolonialidade é como quebra da lógica da hegemonia colonial europeia, dos binarismos em que há um “eu”/“nós” que ocupa o poder (colocado como “civilização”) e um Outro subalternizado – e não

se emprega aqui o termo “subalterno”, de modo proposital, assim como se problematiza(ria) a relação linguística entre “escravo” e “escravizado” – (tido por uma qualidade de “barbárie”), a nova lógica a ser construída (não como negação da modernidade, mas como questionamento, desestruturação, desnaturalização) deve se colocar contra essa gramática normativa, que toma conta da linguagem, das palavras, do idioma, da língua, e dita como e o que é “certo” e como e o que é “errado” falar (DUSSEL, 1993).

O projeto da modernidade, desse modo, está vinculado à separação entre corpo e alma, empregada por Descartes e outros pensadores/cientistas do mesmo período histórico, vinculados ao projeto Iluminista (que, expresso pelo próprio nome, tencionava trazer luz – conhecimento, razão – às trevas da vida humana naquele momento (e local) histórico). Entretanto, tal separação, aspirante à razão, também produz, pela sua diferença, o *corpus* daquilo que não é razão, isto é, em vista da concepção binária inerente desse sistema-mundo, é seu oposto direito, irracionalidade, bestialidade, barbárie, ou, em outros termos, a ideia de um corpo selvagem que não possui alma e, portanto, não entra na mesma categoria de ser humano por ser de “natureza” distinta (DUSSEL, 1993). A lógica cartesiana, assim, produziu não-existências, incorrendo em uma desontologização dessas outras pessoas, outros saberes, outras cosmovisões.

A própria palavra/termo “índio”, mais do que “anedota” a ser contada do equívoco geográfico do italiano Cristoforo Colombo (ou, em português, Cristóvão Colombo) ao registrar erroneamente sua chegada às Índias, é decorrente de uma normatização do discurso sobre raça interligado à construção hierárquica de valores amparados pelo discurso das presumidas “diferenças biológicas, psíquicas e intelectuais entre os indivíduos” (ROSA, 2015). Assim como “negros”, “índios” são classificações forjadas dentro de uma estrutura sónica, “e essencializadas para que resguardassem distintas categorias de tipificação baseadas no pressuposto de raça e em uma determinada forma de escrita das outridades” (ROSA, 2015). Como posto por Quijano (2005), a ideia de raça – e, mais, da diferença de raça, sob a qual o colonialismo se baseia para além do que somente no “poderio bélico e econômico das nações europeias” (REIS; ANDRADE, 2018) –, consolidou-se em concomitância ao modelo de dominação do projeto colonial em andamento, garantindo-lhe, nesse processo interrelacional e retroalimentativo, sua legitimidade, atrelando-se a ideia de raça, no Brasil, a um discurso racista e eurocêntrico, não restrito ao mundo colonial,

forjando um imaginário específico sobre os povos nativos do continente americano e outras identidades diaspóricas (ROSA, 2015).

Ainda assim, como posto por Shohat; Stam (2006):

As categorias raciais não são naturais ou absolutas: são construções relativas e específicas, categorias narrativas engendradas por processos históricos de diferenciação. [...] [P]ode[m] variar com o tempo, o local e o contexto. [...] Os africanos, antes da colonização, não pensavam em si mesmos como negros, mas como membros de grupos específicos — bantu, fon, haugá, ibo — assim como os europeus, antes da invenção do ‘branco’, consideravam-se irlandeses, sicilianos e assim por diante (ROSA, 2015 *apud* SHOHAT; STAM, 2006, p. 46).

O mesmo é reiterado por Mignolo (2005), quando diz que “a categorização racial não consiste simplesmente em dizer você é negro ou índio, e, portanto, é inferior”, senão em dizer “você não é como eu sou, portanto é inferior” (ROSA, 2015 *apud* MIGNOLO, 2005, tradução nossa).

Desde a difusão da ideia de “descobrimento”, como destacado por Orlandi (2008), opera-se um “processo relacional nos planos político social, científico ([dado que] a ciência torna o indígena observável e tipificado), cultural e religioso” no qual a diferença, e a própria existência indígena é “sistemática e violentamente apagada ou inviabilizada”, premissa que assegura uma legitimidade nessa construção do imaginário/discurso potencializador do chamado “Novo Mundo”, que silencia e inviabiliza seus povos originários (ROSA, 2015).

Dado que “nomear é [uma] prática política que estabelece uma relação de poder” (ROSA, 2015 *apud* THIÉL, 2012), pode-se depreender que o termo “índio”, portanto, está inserido em uma construção discursiva de um “artifício sógnico de domesticação”, de dissolução das diferenças e particularidades específicas dos grupos e dos sujeitos em contraposição ao discurso universalista imposto pelo fazer-agir científico do homem branco, civilizado, letrado e cristão (ROSA, 2015), ou, em síntese, europeu. O “índio”, por fim, é uma invenção do colonizador, em uma ação rotuladora de um “discurso homogeneizador, que ainda persiste no século XXI” (ROSA, 2015 *apud* THIÉL, 2012). Mesmo que o período colonial tenha tido seu fim, há algo que permanece, e esse algo que permanece são as colonialidades, que têm raízes no colonialismo, que “persistem como chagas abertas na cultura” (REIS; ANDRADE, 2018).

3 Livro visual em foco

É importante se pensar, também, sobre os processos envolvidos na produção de um livro visual (ou livro-imagem). Para além de sua diferenciação em relação aos livros ilustrados, ou, ainda, aos livros com ilustrações, o livro visual proporciona uma leitura diferente daquela usualmente empregada, aquela que “pretende extrair um sentido do texto” (BELMIRO; ALMEIDA, 2018), empregando-se e estimulando ao emprego de uma perspectiva mais promotora da presença ativa do/da leitora na (re)construção do “tecido narrativo através de outras formas de dizer”, o que propicia compreensões diversas de um mesmo material-base, evocando, ainda, uma corresponsabilidade do/da leitora de maneira que dá “sentido ao trabalho de leitura” como maneira de evitar que “o conhecimento da estrutura de um gênero seja suficiente para o processo interpretativo”, o que acaba por obrigar o/a leitora ao diálogo social e cultural com a sua formação (BELMIRO; ALMEIDA, 2018).

Desse modo, o livro visual, apesar de tradicionalmente se direcionar ao público infantil, “constitui-se como objeto que atrai públicos diversificados e redimensiona os conceitos de livro e de literatura infantil” (BELMIRO; ALMEIDA, 2018), fazendo com que este tipo de produção não fique restrita ao espaço escolar ou a moldes didáticos do processo educacional, aspecto que potencializa seu alcance.

Nessa perspectiva, pensar a produção do livro visual como uma tradução intersemiótica acaba por abarcar um pouco mais do que a transcrição (ou transmutação) dos meios semióticos de signos verbais para signos não-verbais (JAKOBSON, 1969), isto é, como no caso específico da lenda aqui utilizada como base de relato (“A lenda do ouro”), da oralidade para o texto escrito para outro texto escrito com síntese de ideias-chave para linguagem visual, ou, ainda, em outros casos trabalhados no grupo, de gravação de áudio para síntese para ilustração. Nesse processo, acaba por se entremear, ainda, a dissolução de linhas definidas entre a autoria da obra, seja na esfera da produção da obra (ou seja, pela narração e produção das ilustrações) ou em sua leitura (na relação entre narração-ilustração [que não deixa de ser uma reimaginação] – leitura [que também é reconstrução]).

No primeiro caso – isto é, na relação entre narrador(a) e ilustrador(a) –, no processo tanto de síntese dos aspectos narrativos em cenas-chave quanto na própria ilustração, o papel exercido pelo/pela ilustradora ganha um caráter de autoria invisível, tornando-se, também narrador(a). Já no segundo caso, instaura-se um diálogo (ou

“triálogo”) entre o(s)/a(s) narrador(es)/narradora(s) e o/a leitor(a), que, por sua vez, também exerce um papel de autoria quanto reconstrói o tecido narrativo da história que tem em mãos, tornando-se, por essa participação ativa, também, narrador(a), pois que dá sentido às imagens, em um processo social e culturalmente dialógico (VASCONCELOS, 2017; BELMIRO; ALMEIDA, 2018).

Nessa linha de raciocínio, pode-se seguir pensando sobre o papel exercido pelo/pela tradutor(a), que, também é leitor(a), interlocutor(a) do/da autor(a) do texto-fonte e (co-)autor(a) quando desenvolve, ainda, a tarefa da tradução (ALBRES, 2014).

4 (Refletindo sobre os) Aspectos culturais Kaingang em “A lenda do ouro”

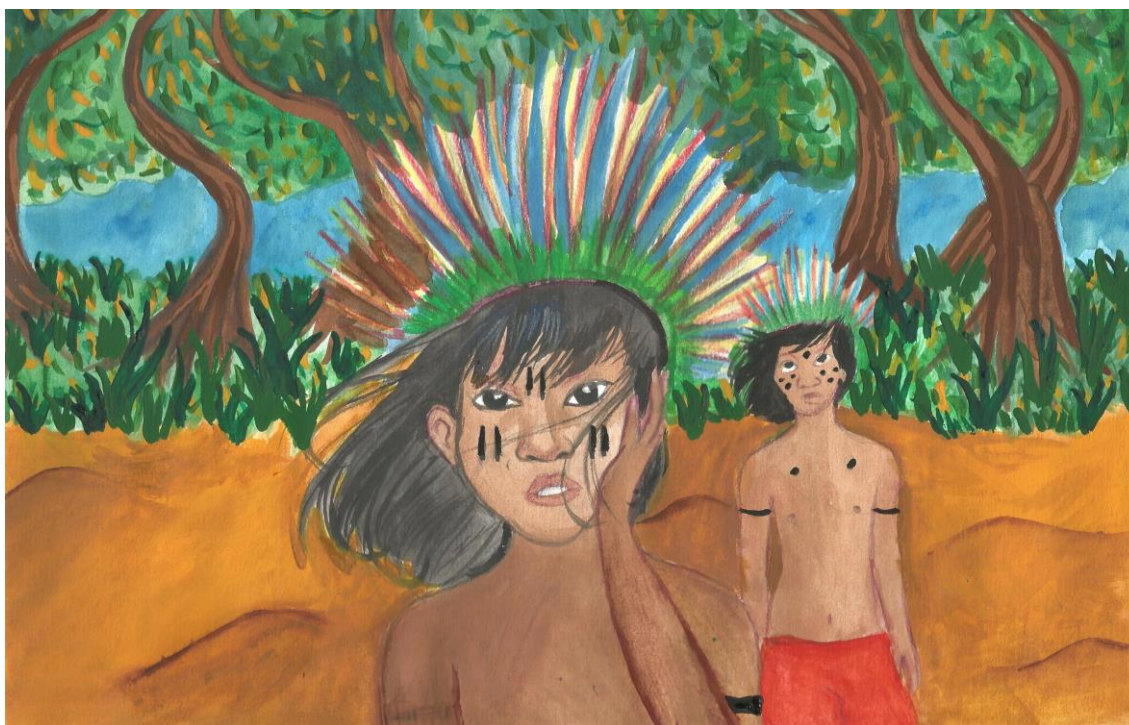
No primeiro encontro realizado entre a equipe original do projeto de pesquisa, o membro Ismael Cardoso, narrador d’“A lenda do ouro” expressou algo de extrema importância: a partir de suas observações, as ilustrações dos livros referentes aos indígenas não representavam a cultura indígena-alvo. Por isso, era de extrema importância para si que, durante todo o projeto, fosse praticada essa comunicação constante entre narradores(as) e equipe de ilustração, não em um sentido de regulação do trabalho feito, mas de construção conjunta, uma vez que não se tratava de não saber contar, mas de acreditar não possuir habilidade técnica para expressar, por meio da ilustração, sua narrativa.

Consequentemente, instaura-se um outro desafio, aquele do olhar sobre um outro olhar, da dificuldade em se enxergar com os olhos do outro o que, através dos próprios olhos, se enxerga. Em outras palavras, em que medida a produção da ilustração não está impregnada de construções subjetivas (e, por isso, também culturais – mais: ocidentais/ocidentalizadas –)? Ou: em que medida é possível desvincular esse imaginário e construir a história ilustrada a partir de uma trajetória *suleada* (ao invés de um “norteamento” não inverso, mas decolonialmente crítico) pelo/pela narrador(a)? Como retratar aspectos culturais, fazer escolhas temporais e imagéticas da figura indígena (o “índio” mitológico ou o indígena real, situado no tempo, espaço e território?). De que modo representar aspectos culturais, elementos, concepções cosmológicas etc.?

A resposta para esses desafios é, talvez, simples: através da construção conjunta, colaborativa, mediada pelo Coletivo Indígena. Por exemplo, uma das questões que permeou a produção de diversas lendas foi aquela da representação

temporal: o/a narrador(a) queria que a história fosse contada com um aspecto mais mitológico, recorrendo ao imaginário – que também pode ser (e é) realidade para algumas etnias – da adoção da nudez, ao que fosse situada dentro da sua vivência, sua história de vida, trazendo aspectos culturais que não estão cristalizados no tempo, mas, como cultura, está em desenvolvimento constante, expresso de forma talvez simplificada pela utilização de roupas? Outro exemplo: como fazer daquela história palco para celebração da própria cultura? Mais: como fazer daquela história um palco que se pareça mais com a própria casa, a própria aldeia, a própria história? Nesse sentido, a adoção de elementos culturais tais como utensílios, representação das aldeias, das casa, das vestimentas, das brincadeiras, das iconografias (que, no caso d’*“A lenda do ouro”*, se referem às metades clânicas Kamé e Kainrú (Figura 1), que são chaves de (auto)identificação não só individual, mas de grupos internos, de relações, hierarquias, de diferenças e semelhanças da própria organização social) etc. são elementos simples, porém com enorme potencialidade no aspecto de identificação cultural.

Figura 1 – Representação, no livro-visual, das metades clânicas Kamé (linhas) e Kainrú (círculos)



Fonte: CARDOSO *et al.* (2019, p. 14).

Assim, mais do que registro, ilustração das características culturais, a inserção desses elementos pode se traduzir como símbolos de pertencimento, transformando

o material produzido em documento atestado de existência e resistência, a fala do subalterno, gravada não em linguagem, papel e caneta, mas, mais poético, em desenho, cor, tinta e sentimento. Por mais que, de modo geral, sejam culturas que se sustentam sobre a tradição da oralidade, a representação em materiais educativos – que os livros não deixam de ser, apesar de a isto não se resumirem –, justamente por não serem uma cultura cristalizada na tempo, representam, ainda, uma potencialidade. O livro serve, portanto, como instrumento de (auto)(re)conhecimento. E a imagem, mais do que fotografia localizada no tempo, pode ser espelho de si.

5 Conclusões (ou aberturas/fissuras)

A (re)construção de tecidos narrativos não é tarefa fácil. (E muito menos suficiente). Para além de pensar em aspectos específicos, o exercício da tradução, em imagem, se encontra nas palavras de Suzy Lee (2012), quando diz que:

o mais desafiador na criação de livros-imagens é ser capaz de conduzir, com delicadeza, os leitores e, ao mesmo tempo, abrir todas as possibilidades de diversas experiências de leitura. (VASCONCELOS, 2017 *apud* LEE, 2012).

Frente a isso, o livro visual se apresenta como potencialidade de outras construções possíveis do imaginário sobre as etnias indígenas, seja por elas mesmas, por outras, ou pelo mundo ainda dentro do sistema colonial, uma vez que, pela sua própria constituição, demanda um relacionamento dialógico e co-criador no processo de leitura das narrativas, sendo espaço não de uma história única, mas arcabouço de potenciais diversas histórias, pois que cada leitor(a) e cada leitura estará permeada de novos e diferentes elementos e percepções.

Porém, frente a um intenso, extenso e duradouro processo de genocídio, é difícil manter essa ternura, e essa ingenuidade da potencialidade, trazendo um caráter político – e, não por isso, mas, também, pesado – ao exercício da produção desse tipo de material, pois, como diz Ailton Krenak:

Nós estamos em guerra. [...] O seu mundo e o meu mundo tão em guerra. Os nossos mundos tão todos em guerra. A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz é pra gente continuar, é, mantendo a coisa funcionando. Não tem paz em lugar nenhum. É guerra em todos os lugares o tempo todo. [...] A guerra é um estado permanente, né, da relação entre os povos originários daqui, que foram chamados de “os índios”, sem nenhuma trégua, até hoje, até agora, segunda-feira, de manhã, quando nós estamos aqui conversando (AS GUERRAS, 2019).

Não obstante, essa relação entre desestruturação-reconstrução da realidade, da colonialidade, é um processo de extrema importância, pois, se for possível acrescentar algo à fala de Krenak, diria-se que essa guerra se dá, “sem nenhuma trégua, até hoje, agora”, nesse momento em que o(a) interlocutor(a) lê esta última linha deste trabalho (não tendo, nela, porém, um fim).

Referências

ALBRES, N. de A. Tradução de literatura infanto-juvenil para língua de sinais: dialogia e polifonia em questão. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 14, n. 4, Belo Horizonte, out./dez. 2014.

AS GUERRAS da Conquista *In*: Guerras do Brasil.doc (2019). Direção de Luiz Bolognesi. Produção de Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. Roteiro de Felipe Milanez e Luiz Bolognesi. Ilustrações de Maurício Negro. Com depoimentos de Ailton Krenak, Carlos Fausto, João Pacheco de Oliveira, Pedro Puntoni e Sônia Guajajara. São Paulo/SP, 2019. (26 min.), vídeo, son., color. Disponível em: www.netflix.com/title/81091385. Acesso em: 3 ago. 2019.

BELMIRO, C. A.; ALMEIDA, T. A. Livro Ilustrado e as narrativas metaficcionais para Crianças. *Perspectiva: Revista do Centro de Ciências da Educação*, v. 36, n. 1, Florianópolis, jan./mar. 2018.

CARDOSO, I.; SILVA, P. C. F. da; COSTA, L. L.; MERTZANI, M.; NOGUEIRA, G. M. *A lenda do ouro*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2019.

CARNEIRO, A. S. *A construção do Outro como não-ser como fundamento do Ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, ago. 2005.

DUSSEL, E. 1492: O encobrimento do outro: A origem do “mito da modernidade”. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Ed. Vozes: 1993.

HERINGER JÚNIOR, Bruno; SPAREMBERGER, Raquel Fabiana Lopes. O nexó ecocídio-genocídio: A destruição do ambiente natural como causa e como método de eliminação de grupos humanos. *Revista Jurídica Luso Brasileira*, Ano 3, n. 6, p. 1111-1141, Lisboa, 2017.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1969.

PIOVESAN, J.; HERZOG, V. O Livro Ilustrado como possibilidade narrativa. *VIII Suldesign – Encontro Sul-americano de Design*. Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas/RS, 2017.

REIS, M. N.; ANDRADE, M. F. F. O pensamento decolonial: Análises, desafios e perspectivas. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 202, ano XVII, Editora da Universidade Estadual de Maringá, Maringá/PR, mar. 2018.

ROSA, F. M. S. C. da. A invenção do índio. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 9, n. 3, p. 257-277, jul./dez. 2015.

SADDI, J. P.; SUSSEKIND, F. Genocídio, etnocídio e ecocídio: Reflexões sobre as violações de direitos aos povos tradicionais na Amazônia. *Relatórios anuais*, XXVII Seminário de Iniciação Científica e Tecnológica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Rio de Janeiro, ago. 2019.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

TRADIÇÃO e valores morais - Culturas indígenas (2018). Direção de Eduardo Saron. Produção de Ana Paula Fiorotto, Letícia Santos e Vitória Mantovan. Coordenação de Kety Fernandes Nassar. Roteiro de Rosani Madeira. São Paulo/SP, 2018. (14 min.), video, son., color. (Série Tradição e valores morais - Culturas indígenas). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=UaCEY4gnyY0. Acesso em: 30 jul. 2019.

VASCONCELOS, F. C. A leitura das imagens nas narrativas visuais e seu papel na formação leitora das crianças. *IV SINALGE – Simpósio Nacional de Linguagens e Gêneros Textuais*. Campina Grande/PB, 2017.

AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO JARGÃO DA CRIMINALIDADE EM *A COMÉDIA HUMANA* DE HONORÉ DE BALZAC¹

Daniel Padilha Pacheco da Costa
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
dppcost@ufu.br

Resumo

Diferentemente das demais variedades linguísticas, o jargão da criminalidade é dotado de uma função deliberadamente críptica. Exploraram literariamente esse jargão importantes escritores franceses do século XIX, como Victor Hugo, Eugène Sue e Honoré de Balzac. Embora seja utilizado pelo romancista Honoré de Balzac desde *Le Père Goriot* (1835), o jargão da criminalidade foi sistematicamente explorado na quarta e última parte do romance *Esplendores e misérias das cortesãs* (1838-1847). Pretende-se analisar o tratamento dado a esse jargão pelas traduções brasileiras de *A Comédia Humana* (1829-1850) – em particular, de *A última encarnação de Vautrin* (1847), realizadas por Casimiro Fernandes (1946) e Ilana Heineberg (2006).

Palavras-chave

Variedades linguísticas. Jargão da criminalidade. Honoré de Balzac. *Esplendores e misérias das cortesãs*. Tradução literária.

1 Introdução

A partir dos anos 1990, cresceu progressivamente o interesse teórico pela tradução do plurilinguismo, entendido como a coexistência em uma obra literária de variedades linguísticas, como dialetos, socioletos, idioletos e tecnoletos. No Brasil, as pesquisas sobre esse fenômeno foram realizadas, sobretudo, em romances de língua inglesa, com destaque para a tradução de variedades do *black english vernacular* (BEV), o inglês vernacular dos negros². Apesar da sua enorme importância histórica, ainda permanece pouco estudada a variedade linguística do francês que, chamada de “argot” (jargão), refere-se ao tecnoleto da criminalidade. Diferentemente das demais variedades linguísticas, o argot é dotado de uma função deliberadamente críptica para a proteção ao grupo.

O argot foi explorado literariamente por importantes escritores franceses do século XIX, desde que Victor Hugo o empregou pela primeira vez em seu romance *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829). Em seguida, esse procedimento literário foi exaustivamente imitado por outros romancistas, como Eugène Sue e Honoré de

¹ Esta pesquisa contou com o apoio do Groupe de recherche en histoire de la traduction en Amérique Latine (HISTAL) da Université de Montréal.

² Para uma visão detalhada dessas variedades, ver Labov *et al.* (2005).

Balzac. Embora seja utilizado por Balzac desde *Le Père Goriot* (1835), o jargão da criminalidade foi sistematicamente explorado na quarta e última parte do romance *Esplendores e misérias das cortesãs* (1838-1847). Pretende-se analisar o tratamento dado a esse jargão pelas traduções brasileiras de *A Comédia Humana* (1829-1850) – em particular, de *A última encarnação de Vautrin* (1847), realizadas por Casimiro Fernandes (1946) e Ilana Heineberg (2006).

2 A personagem de Jacques Collin

Em suas *Mémoires* (1828), Eugène-François Vidocq (1775-1857) define o tecnoleto da criminalidade como um “argot inteligível apenas aos interessados”³ (VIDOCQ, 1828, p. 290, tradução nossa). Em *Les Voleurs: Physiologie de leurs mœurs et de leur langage* (1837), o mesmo Vidocq, ex-criminoso e atual criminalista, produz um dicionário do argot com um léxico de cerca de 1500 entradas, para que o conhecimento da língua dos ladrões permitisse que eles fossem melhor conhecidos. A sua tradução em francês do argot críptico permite aprofundar a fisiologia por ele realizada dos costumes da criminalidade. O registro do argot dos criminosos feito por Vidocq constitui a principal fonte para a sua exploração literária por alguns dos principais romancistas franceses do século XIX, como Victor Hugo, Eugène Sue e Honoré de Balzac.

Balzac explora pela primeira vez o jargão da criminalidade em *Le Père Goriot* (1835). Nesse romance, o escritor francês narra a derrocada de um comerciante depois de partilhar a sua herança com as filhas amadas, segundo o modelo shakespeariano de *O Rei Lear* (1606). *Le Père Goriot* narra o início do percurso romanesco da personagem do ex-forçado Jacques Collin, *alias* Vautrin, *alias* abade Carlos Herrera, *alias* Engana-a-Morte. No final de *Les Illusions Perdues* (1837-1843), Jacques Collin, sob a falsa identidade do abade Carlos Herrera, impede o suicídio de Luciano de Rubempré, que se torna seu fiel discípulo em troca da promessa de grandes fortunas. Jacques Collin assume sua “última identidade”, Vautrin, no quarto romance de *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, intitulado *La dernière incarnation de Vautrin*. O narrador desses romances faz constantes alusões à homossexualidade

³ Em francês: “un argot intelligible seulement pour les intéressés”.

de Jacques Collin, que foi inspirado na figura histórica de Eugène-François Vidocq (BALZAC, 2015).

Rónai chama de “pretensas” às *Memórias* de Vidocq, que lhe teriam sido atribuídas, como outras autobiografias posteriores, “sem muita autenticidade” (BALZAC, 2015, p. 19). Embora não tenha escrito as suas *Memórias* (1828), publicadas em quatro tomos, Vidocq as assinou. O autor do primeiro tomo, seu primeiro *ghostwriter*, foi Émile Morice (1797-1836). Depois de despedi-lo, Vidocq contratou Louis-François L’Héritier (1788-1852), também conhecido como L’Héritier de l’Ain, que redigiu os três últimos tomos. Esse segundo *ghostwriter* preencheu, com frequência, a biografia de Vidocq com trechos de um romance seu já publicado na época (MORTON, 2011).

Os quatro volumes das *Memórias* de Vidocq tiveram um sucesso imediato e receberam uma grande quantidade de edições na época. Nelas, a antiga vida de crimes daquela célebre personagem – que lhe rendeu uma condenação a trabalhos forçados – é reconstituída retrospectivamente pelo então chefe da brigada de segurança. Vidocq foi o responsável pela criação da polícia judiciária na França e pela primeira agência de detetives privados. Philippe Lejeune (2014, p. 162) aplica à autobiografia o mesmo que afirma sobre os sociólogos americanos da delinquência nas grandes cidades do início do século XX: “Para compreender e dominar a delinquência e a criminalidade, pensou-se que seria útil captar *do interior* a lógica de comportamentos tão lamentáveis”.

A comparação entre Vautrin e Napoleão é constante em *Splendeurs et Misères des Courtisanes*. Em sua carta de despedida, antes de se suicidar, Luciano de Rubempré se refere a ele por meio desta bela comparação entre grandes homens e seus correspondentes fracassados: “Quando Deus o quer, esses seres misteriosos são Moisés, Átila, Carlos Magno, Robespierre ou Napoleão; mas quando os deixa enferrujar no fundo do oceano de uma geração, esses instrumentos gigantescos não são outra coisa senão Pugatchev, Fouché, Louvel e o abade Carlos Herrera”⁴ (BALZAC, 1847, p. 21, tradução nossa).

O narrador compara o fatalismo de Jacques Collin ao de grandes políticos, como Napoleão e Maomé: “O espanhol era, como se vê, fatalista, como Napoleão,

⁴ Em francês “Quand Dieu le veut, ces êtres mystérieux sont Moïse, Attila, Charlemagne, Robespierre ou Napoléon; mais, quand il laisse rouiller au fond de l’océan d’une génération ces instruments gigantesques, ils ne sont plus que Pugatcheff, Fouché, Louvel et l’abbé Carlos Herrera”.

Maomé e muitos grandes políticos. É curioso que quase todos os homens de ação se inclinem à Fatalidade, assim como a maior parte dos pensadores se inclinam à Providência”⁵ (BALZAC, 1855, p. 130, tradução nossa). Além de traços de caráter, o narrador também compara eventos da vida de Jacques Collin aos da biografia de Napoleão. Depois daquele descobrir a morte do discípulo, o narrador afirma que o protagonista decide realizar a sua última encarnação, a qual explica o título dado à última parte do romance:

Não é sem interesse notar que, no momento em que o corpo de Luciano lhe foi arrancado, Jacques Collin decidiu, por meio de uma resolução suprema, tentar uma última encarnação, não mais em uma criatura, mas desta vez em uma coisa. Ele tinha enfim tomado a decisão fatal que Napoleão tomou na chalupa que o conduziu para o *Bellérophon*.⁶ Por um concurso bizarro de circunstâncias, tudo ajudou em sua empresa este gênio do mal e da corrupção.⁷ (BALZAC, 1847, p. 70, tradução nossa).

Pela sua genialidade, a personagem de Vautrin é apresentada pelo narrador como o inverso simétrico do general francês – como um “Napoleão malogrado”. Teriam sido apenas as circunstâncias de sua vida que o levaram a se tornar um “gênio do mal e da corrupção” e não, como Napoleão, a principal personagem histórica europeia do quarto de século (entre 1789 e 1814) subsequente à Revolução Francesa. O estudo realizado por Balzac de uma de suas principais personagens literárias (o homem de mil máscaras, Jacques Collin) permite-lhe oferecer uma perspectiva romanesca sobre os desenvolvimentos da sociedade francesa imediatamente posteriores ao período revolucionário.

Desse modo, Balzac continua fiel à estrutura do “romance histórico” que, como uma forma literária tipicamente moderna praticada pelo escritor francês já em *Le dernier Chouan* (1829), representa a experiência da “totalidade concreta em devir” (LUKÁCS, 2011, p. 10) do ponto de vista não dos protagonistas da História (como os

⁵ Em francês: “L’Espagnol était, comme on le voit, fataliste, ainsi que Napoléon, Mahomet et beaucoup de grands hommes politiques. Chose étrange, presque tous les hommes d’action inclinent à la Fatalité, de même que la plupart des penseurs inclinent à la Providence.”

⁶ Bellérophon era o nome do navio de guerra inglês no qual Napoleão embarcou prisioneiro em Rochefort, no dia 15 de julho de 1815, para, em seguida, ser transferido para a ilha de Santa Helena.

⁷ Em francês: “Il n’est pas sans intérêt de faire observer qu’au moment où le corps de Lucien fut ravi, Jacques Collin s’était décidé, par une résolution suprême, à tenter une dernière incarnation, non plus avec une créature, mais avec une chose. Il avait enfin pris le parti fatal que prit Napoléon sur la chaloupe qui le conduisit vers le *Bellérophon*. Par un concours bizarre de circonstances, tout aida ce génie du mal et de la corruption dans son entreprise.”

gêneros da epopeia e da tragédia o fazem), mas da perspectiva de personagens secundárias⁸.

3 O argot: um tecnoleto literário

Complementares entre si, a inteligência e a maldade de Vautrin constituem não apenas o núcleo do seu retrato realizado por Balzac, mas também a mais acabada alegoria para a burguesia recém-alçada à condição de classe dominante (SCHWARZ, 1981). Em *Le Père Goriot*, o narrador balzaquiano contrasta os dois termos do argot para cabeça – “sorbonne” e “tronche” – para amplificar a inteligência maligna de Vautrin: “Collin é a cuca (*sorbonne*) mais perigosa que já se encontrou entre os ladrões. [...] Essa figura jamais nos deixará a sua cachola (*tronche*) na Place de Grève”⁹ (BALZAC, 2011, p. 184, tradução nossa). Ambos os termos designam a cabeça, mas em sentidos opostos: como sede do pensamento e como membro do corpo, respectivamente¹⁰. Embora possa ser considerado a espinha dorsal da trilogia formada por *Le Père Goriot*, *Les Illusions Perdues* (1837-1843) e *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, Jacques Collin só se torna protagonista na última parte desse romance – *La dernière incarnation de Vautrin*. Não por acaso, estão concentrados precisamente nessa parte os termos e expressões oriundas do jargão da criminalidade explorados por Balzac.

Somente são introduzidos diálogos com esse jargão quando Jacques Collin encontra os seus comparsas no pátio da prisão, depois de velar por uma noite o corpo de Luciano de Rubempré. Ao encontrar, acompanhado do diretor da prisão, três comparsas no pátio da prisão, Jacques Collin afirma ter sido preso para salvar um companheiro. Já tinha chegado aos comparsas a notícia de que ele tinha dissipado todo o dinheiro dos Grandes Fanandels, que era “uma quadrilha de malfeitores com a nata do submundo, formada em 1816”¹¹ (DELVAU, 1866, p. 151); enquanto os comparsas estivessem presos, o dinheiro deveria ter sido guardado pelo líder da quadrilha (Vautrin), mas foi utilizado para sustentar o elevado custo de vida de Luciano de Rubempré. É a esse que Collin afirma querer salvar nesta passagem (mas os seus

⁸ Sobre a chegada do gênero “romance histórico” no Brasil, ver Costa (2019).

⁹ Em francês: “Collin est la *sorbonne* la plus dangereuse qui jamais se soit trouvée du côté des voleurs. [...] Ce drôle ne nous laissera jamais sa *tronche* en place de Grève [...] Ce drôle ne nous laissera jamais sa *tronche* en place de Grève”.

¹⁰ Para uma discussão aprofundada dessa passagem, ver Brunel (2001, p. 32 *sq.*).

¹¹ Em francês: “*Grands fanandels*. Association de malfaiteurs de la haute pègre, formée en 1816”.

comparsas não sabem disso e, achando que é de Teodoro Calvi que ele fala, obedecem à ordem do líder):

— Ne fais pas de *ragoût sur ton dab* ! (n'éveille pas les soupçons sur ton maître) dit tout bas Jacques Collin d'une voix creuse et menaçante qui ressemblait assez au grognement sourd d'un lion. La *raille* (la police) est là, laisse-la *couper dans le pont* (donner dans le panneau). Je joue la *mislocq* (la comédie) pour un *fanandel en fine pegrène* (un camarade à toute extrémité).¹² (BALZAC, 1847, p. 40).

Nessa passagem, todos os termos e expressões oriundas do jargão dos criminosos são marcados em itálico e traduzidos em francês entre parênteses. São utilizados dois termos – *raille* e *mislocq* – e três expressões – *ragoût sur ton dab*, *couper dans le pont* e *fanandel en fine pegrène*. No jargão dos ladrões, o termo “*raille*” designa os agentes de polícia. No final do romance, o termo “*raille*” volta a ser utilizado na expressão “*esquinter la raille*” (BALZAC, 1847, p. 189), que significa “enganar a polícia”. No jargão dos ladrões, o termo “*misloque*” designa “teatro” e a expressão “*jouer la misloque*” significa “representar uma farsa”¹³ (DELVAU, 1866, p. 255). No jargão dos ladrões, “*dab*” quer dizer “chefe” ou, mais precisamente, “rei”¹⁴; e “*ragout*” significa “suspeita”¹⁵ – a expressão “*faire ragout sur ton dab*”, assim, significa “levantar suspeita sobre o seu rei”. A expressão “*couper dans le pont*” significa “acreditar no que se conta”¹⁶. No argot das prisões, o termo “*fanandel*” quer dizer “irmão, amigo, companheiro”¹⁷; e “*être en fine pégraine*” significa “estar no [perigo] mais extremo”¹⁸ – a expressão “*fanandel en fine pegrène*”, por sua vez, quer dizer “companheiro em extremo perigo”.

Quando repetidos, muitos termos são utilizados com elipses, como o termo “*abbaye*” nesta fala de Jacques Collin: “— Na solitária há quatro dias, não sabia que

¹² “— Não levante *ragoût sur ton dab* ! (suspeita sobre o seu rei). — diz Jacques Collin baixinho com uma voz oca e ameaçadora muita parecida com o rugido surdo de um leão. — A *raille* (a polícia) está aqui, deixe-a *couper dans le pont* (acreditar no que é contado). Eu estou representando uma *mislocq* (uma farsa) para salvar um *fanandel en fine pegrène* (camarada fanandel no perigo extremo).” (Tradução nossa).

¹³ “MISLOQUE, s. f. Théâtre,— dans l'argot des voleurs. Jouer la misloque. Jouer la comédie” (DELVAU, 1866, p. 136).

¹⁴ “DAB, s. m. Roi, — dans l'argot des voleurs” (DELVAU, 1866, p. 105).

¹⁵ “RAGOÛT, S. m. Soupçon, — dans l'argot des voleurs” (DELVAU, 1866, p. 328).

¹⁶ “COUPER DANS LE PONT, v. n. Donner dans le panneau, croire à ce qu'on raconte” (DELVAU, 1866, p. 95).

¹⁷ “FANANDEL, s. m. Frère, ami, compagnon, — dans l'argot des prisons” (DELVAU, 1866, p. 151).

¹⁸ “ÊTRE EN FINE PÉGRAINE, v. n. Être à toute extrémité,— dans l'argot des prisons” (DELVAU, 1866, p. 140).

Teodoro estava tão próximo da *abbaye*...”¹⁹ (BALZAC, 1847, p. 75, tradução nossa). Oriundo do argot dos criminosos, o termo “*abbaye*” é uma elipse de *l’Abbaye de-Monte-à-Regret*. Esse termo já tinha sido utilizado por Victor Hugo (1829) em *Le Dernier Jour d’un condamné*. Ele é anterior à invenção da guilhotina, quando era utilizado para designar a forca. Em suas *Ballades en jargon*, que foram inteiramente escritas no jargão da quadrilha criminosa dos Coquillards, o poeta do século XV François Villon (2014) já utilizara os termos “*mathegaudie*” ou “*montjoie*” para designar a forca, pois ela ficava sobre a montanha chamada de “*Montfaucon*” na época, nas imediações de Paris.

4 Traduções brasileiras do argot

A primeira tradução brasileira de *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, publicada em 1946, foi realizada por Casimiro Fernandes e o prefácio, a revisão e as notas por Paulo Rónai, que foi o supervisor do gigantesco projeto promovido pela editora Globo de traduzir para a língua portuguesa as 89 obras (publicadas em 17 volumes entre 1945 e 1955) de *La Comédie humaine* (1830-1856), de Honoré de Balzac. Primeiro trecho citado anteriormente, o diálogo entre Jacques Collin e os seus três comparsas é traduzido da seguinte forma por Casimiro Fernandes (BALZAC, 2015, p. 503):

— Não acirres as desconfianças sobre o teu *dab*! — disse baixinho Jacques Collin numa voz cava e ameaçadora que parecia o surdo rosar de um leão.
— Anda por aí a polícia, deixa-a dar com as ventas num sedeiro. Eu estou aqui representando uma farsa para salvar um camarada em perigo.

Nessa tradução, há o apagamento de todos os termos e expressões oriundas do jargão dos criminosos. Introduzido pelo narrador entre parêntesis, o significado desses termos e expressões em francês é traduzido em português, com exceção de “*dab*”, que não é traduzido, mas mantido como um estrangeirismo marcado por itálico em português. Como o conteúdo linguístico dos próprios parêntesis era ele mesmo uma tradução para o francês corrente do significado dos termos e expressões oriundas do argot da criminalidade, a tradução desse conteúdo para o português pode ser considerada uma tradução indireta.

¹⁹ “ — Au secret depuis quatre jours, je ne savais pas Théodore si près de *l’abbaye*...”.

O segundo trecho citado anteriormente é assim traduzido por Fernandes: “— Achando-me há quatro dias incomunicável, não sabia que Teodoro estava tão perto da guilhotina” (BALZAC, 2015, p. 505). O termo *l’abbaye* já tinha sido traduzido como “guilhotina” na digressão linguística, realizada anteriormente pelo narrador (BALZAC, 1847, p. 53). Da mesma forma que ocorreu antes, o termo “abbaye” é apagado nessa passagem, e a sua tradução, colocada entre parêntesis, é vertida indiretamente para o português.

A segunda tradução brasileira, publicada pela editora L&PM em 2006, foi realizada por Ilana Heineberg. A sua revisão ficou a cargo de Bianca Pasqualini, Renato Deitos e Rosélis Pereira. Primeiro trecho citado anteriormente, o diálogo entre Jacques Collin e os seus três comparsas foi traduzido da seguinte forma por Heineberg:

— Não levante desconfianças sobre seu mestre! — disse baixinho Jacques Collin, com uma voz encovada e ameaçadora muito parecida com o rugido surdo de um leão. — A polícia está aí, deixe-a dar com os burros n’água. Estou aqui representando uma farsa para salvar um camarada fanandel do perigo. (BALZAC, 2006, p. 1410).

Assim como Casimiro Fernandes, Ilana Heineberg também promove o apagamento do argot da criminalidade. Dessa forma, a tradutora estende esse procedimento a todos os termos e expressões oriundas do jargão dos criminosos sem exceção, enquanto aquele tradutor tinha aberto uma exceção para o termo “dab”. Com isso, ela evita o estranhamento produzido pelo estrangeirismo *dab* (marcado em itálico). Procedimento comumente observado ao longo de toda a tradução de Heineberg, essa passagem atualiza expressões utilizadas por aquele tradutor: em vez de usar o adjetivo “cava” para “creuse” (cavernoso) em francês, escolhe traduzi-lo por “encovada”.

No que diz respeito às opções para traduzir os termos e expressões oriundas do jargão dos criminosos, a mesma preocupação de atualização pode ser observada. Assim, a tradutora substitui o verbo “acirrar” por “levantar” para traduzir o substantivo “ragout” (suspeita), substitui a expressão idiomática “dar com as ventas num sedeiro” pela expressão “dar com os burros n’água” para traduzir “couper dans le pont”. Essas atualizações pontuais são as únicas diferenças introduzidas pela sua tradução em relação à de Fernandes.

O segundo trecho citado anteriormente é assim traduzido por Heineberg: “— Incomunicável há quatro dias, eu não sabia que Théodore estava tão perto da guilhotina” (BALZAC, 2006, p. 505). Mais uma vez, o termo do jargão da criminalidade, “abbaye”, é apagado, e a sua tradução, colocada entre parêntesis, é vertida indiretamente para o português. A tradutora adota a mesma opção de Fernandes: “guilhotina”.

No entanto, essa opção conflita com a tradução dada para a “abbaye du Mont-à-Regret” na digressão linguística (que antecede o diálogo citado), na qual ela tinha transposto a metáfora jargonesca: “Abadia do Monte dos Remorsos” (BALZAC, 2006, p. 1373). No terceiro emprego dessa expressão jargonesca, Heineberg volta a manter a metáfora, ao traduzir “chanoine de l'abbaye de Monte-à-Regret” (BALZAC, 1847, p. 67) por “cônego da Abadia do Monte dos Remorsos” (BALZAC, 2006, p. 1398). Na tradução de Heineberg, há, além do apagamento dos termos e expressões oriundas do jargão dos criminosos, uma oscilação nas opções de tradução para o mesmo termo ou expressão, como pode ser observado nas diferentes traduções para o termo “abbaye de Monte-à-Regret”, traduzida seja como “guilhotina” (que mantém apenas o seu significado), seja como “Abadia do Monte dos Remorsos” (que mantém a metáfora original).

5 Conclusão

Anteriormente, foi analisado o tratamento dado pelos dois tradutores brasileiros de *A última encarnação de Vautrin* aos termos e expressões do jargão da criminalidade explorados literariamente por Balzac no discurso direto das personagens. De modo geral, os dois tradutores promoveram o apagamento sistemático desses termos e expressões. Em vez de o “mesmo” texto coexistir em duas línguas distintas (em francês e em argot), como ocorre no romance balzaquiano, foi realizada apenas a tradução para o português do conteúdo linguístico dos termos e expressões oriundas daquele tecnoleto literário colocado pelo narrador balzaquiano entre parêntesis. Na medida em que, em *La dernière incarnation de Vautrin*, esse conteúdo linguístico colocado entre parênteses era ele mesmo uma tradução dos termos e expressões do argot para o francês, todas as suas traduções para o português podem ser consideradas traduções indiretas.

A única exceção ao apagamento promovido pelos dois tradutores brasileiros dos termos e expressões oriundas do jargão da criminalidade é o termo “dab”, que foi mantido como um estrangeirismo pela tradução de Casimiro Fernandes. Esse estrangeirismo pode ser considerado como uma exotização (BERMAN, 2007), já que, como um termo pertencente à língua de partida, ele é colocado em itálico pelo tradutor brasileiro. Esse termo exotizado por Fernandes é o único traço da presença do tecnoleto literário da criminalidade nos trechos analisados das traduções brasileiras de *A Comédia Humana*, de Honoré de Balzac. Assim, a única marca nas traduções brasileiras do jargão dos criminosos é o termo “dab” – que designa o “chefe” da quadrilha dos Grandes Fanandels, isto é, o protagonista da última parte daquele romance – Jacques Collin, cujo aura misteriosa é amplificada naquela tradução brasileira pela sua caracterização não como o chefe de uma quadrilha criminosa, mas como seu *dab*.

Referências

- BALZAC, Honoré de. *La dernière incarnation de Vautrin*. Bruxelles: Lebègue et Sacré Fils, 1847.
- BALZAC, Honoré de. *Splendeurs et Misères des Courtisanes*. Paris : Alexandre Houssiaux Éditeur, 1855.
- BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Trad. Casimiro Fernandes. Porto Alegre: Globo, 1952 [2015].
- BALZAC, Honoré de. *Esplendores e misérias das cortesãs*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BRUNEL, Pierre. Sublime et grotesque dans «Le Père Goriot». *Presses Universitaires de France*, Paris, v. 1, n. 2, p. 31-56, 2001.
- COSTA, Daniel Padilha Pacheco. Mito e história no “romance épico” *Simá* de Lourenço da Silva Araújo e Amazonas. *Diálogos*, Maringá, v. 23, n. 2, p. 101-122, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/dialogos.v23i2.46096>.
- DELVAU, Alfred. *Dictionnaire de la langue verte: Argots parisiens comparés*. Paris: E. Dentu éditeur, 1866.
- HUGO, Victor. *Le dernier jour d'un condamné*. Paris: Charles Gosselin Libraire, 1829.
- LABOV, William; ASH, Sharon; BOBERG, Charles. *Atlas of North American English: Phonetics, Phonology and Sound Change*. Berlim/Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORTON, James Morton. *The first detective: The Life and Revolutionary Times of Vidocq. Criminal, Spy and Private Eye*. Nova Iorque: The Overlook Press, 2011.

SCHWARZ, Roberto. Dinheiro, memória, beleza. (O pai Goriot). In: SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 167-187.

VIDOCQ, Eugène-François. *Mémoires*. Paris: Ténon, 1828.

VIDOCQ, Eugène-François. *Les voleurs: Physiologie de leurs mœurs et de leur langage*. Paris: Chez l'auteur, 1837.

VILLON, François. *Œuvres complètes*. Trad. Jacqueline Cerquiglini-Toulet. Paris: Gallimard, 2014.

QUANDO O SOM PRECISA SER VISTO: ANÁLISES DE TRADUÇÕES DE MÚSICAS PARA LÍNGUAS DE SINAIS

Débora Borba da Cruz
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
deboracruzborba@outlook.com

Adriana Baptista de Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
adribaptsouza@letras.ufrj.br

Resumo

O presente trabalho visa a analisar os aspectos extralinguísticos envolvidos em traduções de músicas para línguas de sinais, promovendo, assim, uma articulação teórica entre diversos campos dos Estudos da Linguagem e estudos sobre música. A música é uma prática cultural que se constitui como uma combinação de sons e ritmos. Sua tradução ultrapassa questões lexicogramaticais, adentrando nos domínios da cantabilidade, melodia, harmonia, ritmo, naturalidade etc. As línguas de sinais, por sua vez, são línguas espaço-visuais que colocam em destaque o corpo do sinalizante. Assim, com base nas reflexões de Low (2016) e Schleder (2019), busca-se investigar como esses diferentes componentes semióticos são refletidos no corpo do tradutor. A investigação contou com análises de vídeos de músicas traduzidas para Libras disponíveis no YouTube e com entrevistas a tradutores/intérpretes de Libras e outros membros da comunidade surda. Dessa forma, é percebida a relevância da tradução dos elementos extralinguísticos na tradução/interpretação de músicas para línguas de sinais, cabendo ao tradutor não se ater apenas às equivalências lexicais, mas considerar a incorporação de outros elementos que compõem e estruturam a música.

Palavras-chave

Língua de sinais. Música. Tradução intersemiótica.

1 Introdução

Anos de segregação marcam o desenvolvimento da comunidade surda ao longo da história em diversas áreas, acarretando atualmente falta de conhecimento da sociedade em geral em relação à comunidade surda. Suas línguas, culturas e identidades foram desvalorizadas e consideradas inferiores às das comunidades ouvintes, gerando falta de profissionais em ambientes variados que compreendessem, sem uma perspectiva de deficiência, as particularidades dos surdos como sujeitos plenos cognitivamente.

Depois de anos de lutas as comunidades surdas, no mundo todo, foram ganhando visibilidade e reconhecimento. Um dos marcos no Brasil foi o reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais (Libras), em 24 de abril de 2002, como meio de comunicação e expressão linguística. Segundo a Lei n.º 10.436:

Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil (BRASIL, 2002).

Essa desigualdade reproduziu-se igualmente dentro do mundo artístico. Desde a antiguidade, as manifestações artísticas refletem marcas culturais e registram características de um determinado contexto histórico relacionados às discussões humanas sociais e políticas. Uma dessas expressões artísticas é a sonora, que se baseia na percepção auditiva e sequencial, tendo a música como uma de suas vertentes. Sendo um meio de exibição “A música, arte de combinar os sons, vem sendo cultivada desde as mais remotas eras. Os chineses, três mil anos antes de Cristo, já desenvolviam teorias musicais complexas.” (BOHUMIL MED, 2017, p. 9)

Por milhares de anos a música, por ter o som como matéria-prima, foi associada à audição, tendo como público alvo pessoas ouvintes e desconsiderando surdos como apreciadores dessa arte. Até os dias atuais, podemos perceber algumas resistências em relação à música também ser um item cultural da comunidade surda. Mas a música não diferencia surdos e ouvintes. Ela é uma forma de expressar os sentimentos mais profundos ou despertá-los em alguém.

Quando pensamos em música, na maioria das vezes, pensamos na sua sonoridade, atrelada a uma letra, mas há diferentes maneiras de se compor; não há necessidade, por exemplo, de se traduzir a parte instrumental de uma música para que os ouvintes falantes de diversas línguas compreendam as suas particularidades, pois são perceptíveis através do som. Já as traduções de músicas para as línguas de sinais demandam estratégias de tradução específicas que transformem o conteúdo sonoro não linguístico da música instrumental em conteúdo visual, sinalizado, transmitido através do corpo. Um exemplo de música que não traduzimos para os ouvintes é a orquestrada, pois pode ser apreciada por falantes de quaisquer idiomas sem barreiras linguístico-sensoriais. Porém, os surdos, dada sua condição auditiva, não a acessam da mesma maneira, podendo fazê-lo através das vibrações. As vibrações, no entanto, não transmitem as especificidades de uma música como um todo. Por isso a necessidade da tradução através do corpo.

2 Metodologia de Pesquisa

Esta é uma pesquisa de cunho qualitativo, apesar de apresentar dados que possam levar a uma perspectiva de cunho quantitativo. A quantificação dos dados, no entanto, não é central para os objetivos do estudo, que se resumem em apresentar os resultados de análises multimodais realizadas com traduções de músicas sinalizadas, com base no quadro teórico de Peter Low (2016) adaptado para línguas de sinais.

Para o início da investigação começamos com a análise de dez vídeos que estão no YouTube, dos quais foram selecionados apenas oito para fins deste artigo. Os vídeos apresentam traduções de músicas da modalidade oral-auditiva para a modalidade espaço-visual.

Anterior à análise dos vídeos do YouTube foram aplicados dois tipos de questionários com diferentes objetivos: um específico com dois tradutores surdos e outro com membros da comunidade surda, surdos e ouvintes, sem distinção entre intérpretes ou não intérpretes.

O questionário para os tradutores surdos visava a levantar dados que evidenciassem um pouco das suas experiências e práticas de atuação para fins de entender melhor como esses elementos da música eram percebidos e transmitidos pelos surdos tradutores. Já o questionário geral visava a levantar opiniões acerca das características visuais que se julgam relevantes na tradução de música para língua de sinais.

Abaixo apresentaremos o questionário realizado especificamente com os dois tradutores surdos e suas respostas.

Questões	Primeiro entrevistado	Segundo entrevistado
<i>Com que idade começou a ter contato com a cultura e comunidade surda? Como desenvolveu a identidade surda?</i>	“Como tenho um irmão surdo, 6 anos mais velho que eu, eu já sabia alguns sinais básicos e já tive contato em outros surdos por conta de serem amigos de meu irmão. Mas mergulhar na comunidade surda de fato foi quando eu me ingressei como aluno no INES em 2002, com 19 anos.”	“Comecei a ter contato com surdos aos 12 anos e fui aprendendo aos poucos a Libras, não sabia muita coisa. Aos 14 anos aceitei a minha identidade surda.”

<i>Quando e como começou a traduzir/ interpretar?</i>	“No mesmo ano que entrei como aluno no INES, pois eu era muito bom na leitura e compreensão de textos da língua portuguesa. Neste caso comecei a ajudar meus colegas da turma fazendo tradução de textos e explicando para eles sobre o que se trata. Profissionalmente comecei em 2008 na preparação de textos para o prolibras.”	“Eu comecei a ler e traduzir textos do português para Libras aos 20 anos. Eu lia, decorava e interpretava para Libras textos leves e confortáveis.”
<i>Como surgiu o interesse pela música?</i>	“O interesse pela música, creio eu, foi quando eu comecei a cantar “Aquarela” de Toquinho em um evento comemorativo de uma escola municipal a qual estudei, foi aos 5 anos. E a escola tinha o ensino musical como disciplina. Adorava cantar e participar músicas na sala de aula.”	“Comecei a sentir a vibração de músicas com 10 anos. Eu percebia a caixa de som preta vibrando e encostava para sentir a vibração e o ritmo. Fui aprendendo e me acostumando com a música e sigo até hoje.”
<i>Com qual estilo de música você mais se identifica? Gosta do trabalho de tradução de algum surd@?</i>	“Meu estilo musical é variado, pois até hoje tenho trabalhos de tradução para diversos tipos de cantores e compositores, mas no fundo estou mais para MPB. Até agora não vi outr@ surd@ interpretar músicas de qualidade.”	“Gosto de vários estilos de músicas. Não sou contra nenhuma. Gosto de funk, forró, pagode, rock, todos os tipos.”
<i>Qual música traduzida, por você, que mais te marcou ou te emocionou?</i>	“Carcará, por conta dos meus pais serem nordestinos. É uma letra forte e marcante porque conta a razão dos nordestinos mudarem de estados em busca de vida melhor. E os meus pais são um desses nordestinos.”	“Eu gosto muito da música ABC do Crente Fiel do Grupo Elas. É um grupo famoso na igreja.”
<i>Qual é a sua visão sobre a relação dos surdos com a música? Existe algum preconceito? Em sua opinião música faz parte da cultura surda?</i>	“Existe preconceito de muitos surdos alegando que a música é para ser ouvida (no sentido de ouvir fisicamente). Eu venho lutando para mudar essa percepção, pois atualmente a música está se expandindo fortemente na comunidade surda. E se eles alegam que não é o caso da música estar na comunidade surda, me questiono o porquê de eles frequentarem as baladas, boates e festas e dançarem? São essas visões	“As pessoas pensam que os surdos não são capazes, e pensam que a cultura surda é assim. Mas os surdos tem capacidade sim de dançar e sentir a música. Tem alguns surdos que gostam de música e outros surdos que não gostam.”

	limitadas que impedem de conhecer o desconhecido. Lhe garanto que a música faz parte da cultura humana, então se o surdo é humano, a música faz parte dele também.”	
<i>Quando você traduz uma música quais estratégias você utiliza? Tem ajuda de outra pessoa? Quais são as dificuldades encontradas?</i>	“Nem sempre as técnicas e estratégias são padronizadas quando vou traduzir musica por musica. Lembrando que as músicas têm estilos próprios e cantores característicos. O primeiro passo é conhecer a letra da música, estudar e compreender as intenções da letra. Após isso, conhecer o cantor e compositor para poder expor seu estilo musical. Depois disso é preciso de treinamento árduo com o caixa de som – ou fone de ouvido, pois precisa conhecer bastante os ritmos marcados e as letras que irão acompanhar. Depois disso, treinar o canto, sem precisar da voz, para poder marcar tempo do dos versos na hora do canto. Depois disso fazer a transcrição da LP para Libras, por escrito para poder dar a ideia de como seria a música cantada, lembrando que a tradução tem que ser atendida para qualquer tipo de surdo. E por fim gravar a música com a tela de clipe musical, com legenda, que você estudou inúmeras vezes durante o processo. A dificuldade que encontrei são os cortes de clipes que não focalizam a articulação oral dos cantores.”	“Tenho ajuda com músicas mais interessantes, lógico. Tenho mais dificuldades com verbos em português, de traduzi-los para Libras. Tem muitos verbos pesados e muitas metáforas difíceis de traduzir. Tenho mais dificuldades em traduzir metáforas”
<i>Como você procura transmitir o ritmo da música em português para a Libras?</i>	“Como citei antes, é preciso treinar o canto para poder acompanhar o ritmo das letras e das marcações dos versos.”	“Na música, você precisa ler e adaptar para o português. Não adianta cantar a música em português e interpretar na hora, precisa adaptar.”

Em sua opinião o que justifica o pequeno número de surdos atuando na área musical?

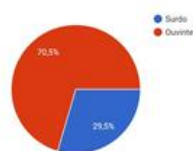
“Por preconceito ou por falta de incentivo ao surdo em interessar a tradução da música. Se eles quiserem traduzir, tem que ter maior afinidade musical. Pois não é qualquer um que traduz com maestria como fazem os ouvintes aspirantes a intérpretes que traduzem de forma simplória e desconexo.”

“Precisa estimular mais os surdos. Se não houver estimulação, os surdos não vão se mover e procurar a música. É importante estimular pois os surdos são capazes de dançar e sentir a vibração das músicas.”

No que tange ao questionário mais geral, conseguimos entender um pouco sobre a percepção do público em relação a músicas sinalizadas. Abaixo mostraremos os gráficos que identificam e mostram as opiniões.

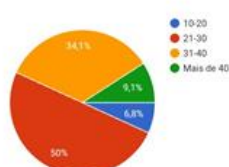
Você é surdo ou ouvinte?

44 respostas



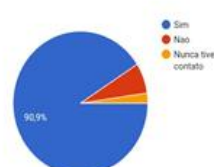
Qual sua idade?

44 respostas



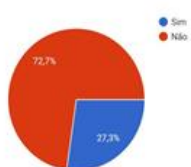
Você gosta de música?

44 respostas



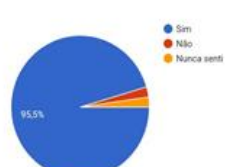
Você é intérprete de LIBRAS?

44 respostas



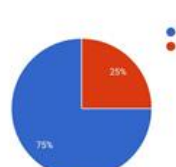
Você gosta de sentir a vibração da música?

44 respostas



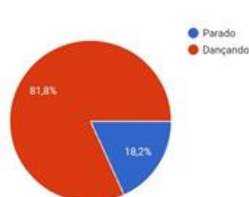
Já viu algum vídeo de música em LIBRAS?

44 respostas



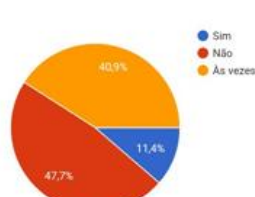
O intérprete deve ficar parado ou dançando?

44 respostas



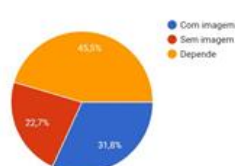
Dançar atrapalha na visualização dos sinais?

44 respostas



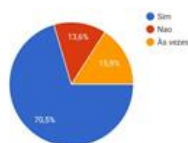
O fundo do vídeo deve ser com imagem ou sem?

44 respostas



Incorporar o personagem da música é importante?

44 respostas



3 Características da música

O professor Peter Low (2016) desenvolveu, com base nas línguas orais-auditivas, um modelo teórico para se traduzir músicas denominado por ele como “Princípio do pentatlo”, nome que faz analogia a uma metáfora de competição esportiva. Esse modelo leva em consideração alguns critérios, onde cada um representa uma etapa sobre a qual o tradutor de músicas precisa se debruçar durante seu processo tradutório para fazer o seu melhor e ter um bom resultado.

Apresentamos abaixo cinco elementos que fazem parte da estrutura musical em sua versão cantável: cantabilidade, sentido, ritmo/métrica, rima e naturalidade. Veremos cada um desses elementos isoladamente e como eles podem ser adaptados, ou não, para a língua de sinais.

Cantabilidade: cada pessoa possui uma extensão de voz própria e essa extensão vai se encaixar em um desses grupos: contrato, soprano, meio soprano, baixo, barítono e tenor. Quando se produz uma música, ou se traduz, é preciso levar em consideração o grupo a que o cantor pertence para que a música seja emitida de modo confortável e com boa qualidade. Partindo do princípio de que o tradutor é o próprio intérprete da música sinalizada, é natural que ele produza uma tradução confortável para ele mesmo, que se enquadra nas suas próprias particularidades.

Sentido: está ligado ao significado pretendido pelo autor. De acordo com Low (2016) o tradutor deve escolher palavras que possuam a maior semelhança possível com as do texto fonte. Nesta pesquisa, ao adaptarmos tal critério para a tradução de música em língua de sinais consideramos o sentido pretendido pelo autor levando em consideração não apenas o sentido das palavras, mas do todo linguístico articulado ao não linguístico e o sentido transmitido através dessa articulação, propondo, assim, uma tradução teatralizada.

Ritmo/Métrica: é a ordem e proporção em que estão organizados os sons, um movimento coordenado, uma repetição de intervalos musicais regulares ou irregulares produzido pela voz ou pelos instrumentos, com marcação dos tempos fortes e fracos, representados em notas musicais. Essa marcação das notas, quando traduzida para as línguas de sinais, é representada pelos movimentos das mãos no espaço, podendo subir, descer ou ir para os lados acompanhando o tom da nota. Já o ritmo seria produzido através da movimentação corporal do intérprete, que segue no mesmo tempo da música.

Rima: repetição de sons iguais ou similares, em uma ou mais sílabas, que precisa ser mantida respeitando a naturalidade. Em uma música, produzida oralmente, a rima causa harmonia e conforto aos ouvidos, além de fazer uma brincadeira com as palavras. Na tradução para línguas de sinais, a rima é representada através de sinais com configurações de mãos semelhantes, classificadores e outras estratégias para tornar os sinais parecidos, podendo trazer uma harmonia visual e mantendo a brincadeira lexical na tradução.

Naturalidade: é traduzir a ponto de não deixar transparecer que aquele texto é uma tradução; o resultado dá a sensação deque é um texto criado na língua alvo, fluindo naturalmente, como flui o texto fonte. Os sinais cantados também precisam soar naturais na tradução de músicas para línguas de sinais, de forma que o tradutor não deixe transparecer que foi treinado, decorado ou traduzido para o momento.

4 A tradução de música para língua de sinais

Com o contato de diferentes povos surgiu a necessidade de proporcionar o conhecimento ou o reconhecimento de mensagens emitidas entre pessoas que não utilizavam o mesmo idioma, e a tradução/interpretação se tornou um grande contribuidor de interação cultural. A música cantada é um desses itens culturais que vem sendo traduzidos e essas traduções progrediram e foram sendo disseminadas pelo mundo; as traduções de músicas sinalizadas estão seguindo o mesmo caminho.

A música não é apenas uma arte; de mesmo modo ela é uma ciência composta por técnicas específicas e embasada na teoria geral da música. Exatamente como a tradução/interpretação, que consiste em uma atividade complexa que requer conhecimentos muito além do linguístico como, por exemplo, conhecimento cultural, social e outros específicos relacionados à área de atuação.

No que tange à tradução de músicas para línguas de sinais, em que fica em destaque o corpo do tradutor, a consciência corporal torna-se essencial. Ela corresponde à “interação entre todos os aspectos implícitos no trabalho a ser desenvolvido com o corpo” (MARQUES, 2009, s. p.). Ter a consciência de cada parte do seu corpo permite que o tradutor controle cada movimento específico necessário ao ato tradutório. O tradutor pode, por exemplo, fazer os sinais de um modo enquanto seu corpo se movimenta de outro modo. A consciência corporalfacilita ainda na

incorporação do personagem da música e outros detalhes que o intérprete queira incorporar.

Ter um conhecimento básico sobre música também facilita bastante o intérprete na hora em que ele começar seu trabalho de tradução, pois é preciso terminar as frases no tempo certo acompanhando a métrica original. E quando ele consegue trazer o ritmo para a língua de sinais o surdo consegue diferenciar o tipo de música que está sendo tocada, fazendo com que ele tenha uma ligação com o que está sendo cantado do mesmo modo que um ouvinte tem ao escutar a melodia.

5 Análises e resultados

As respostas dos tradutores surdos apresentadas na seção destinada à apresentação da metodologia de pesquisa acima, reforçam a ideia de que a música é um elemento cultural bastante importante, tanto para ouvintes quanto para surdos. Como bem dito pelo primeiro entrevistado, “a música faz parte da cultura humana, então se o surdo é humano, a música faz parte dele também.”

Como em qualquer tradução, a competência linguística na língua fonte e na língua alvo são fundamentais. Mas, no caso da tradução de músicas, não basta repetir palavras, ou sinais, mas sim buscar equivalentes semânticos, levando em consideração todas as características da música original.

A imagem abaixo foi extraída do vídeo *An interpretation of Beatboxing*, onde a intérprete de *American Sign Language* (ASL), Amber Galloway, traduz uma batalha de *beatboxing*, percussão vocal do *hip-hop*, entre pai e filha. Esse vídeo mostra os cinco elementos citados anteriormente e exemplifica a questão da consciência corporal, que deve ser treinada. Este vídeo, praticamente sem falas, teve como objetivo principal traduzir sons de bateria feitos com a voz, boca e nariz sem perder as expressões de implicância, presentes no tom da fala que os competidores reproduziam.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WjRz3NZMjjo&t=90s>

A tradução corporal, que está articulada aos pontos citados acima, é quando realizamos a tradução de modo teatralizado, encenando a história, em uma perspectiva do tradutor como ator. “O corpo-objeto, neste momento ou desta forma, é abandonado, lançando-se olhares para um corpo que é ‘o centro das percepções e um agente que no mundo se envolve’” (MELO, 1997b, p. 3 *apud* MARQUES, 2009, s. p.). Esse aspecto fica mais evidente em traduções de música infantil porque a maioria dos indivíduos se caracterizam como o personagem, fazendo com que as crianças fiquem atraídas pelo vídeo. Mas essa característica também fica bem evidente em algumas traduções de música com mais de um cantor, em que cada um incorpora um personagem.

A imagem abaixo foi retirada de uma tradução da música “Let it go” do filme *Frozen - uma aventura congelante*, onde os intérpretes de ASL incorporam a personagem da música, Elsa, utilizando movimentos corporais que correspondem a alguns movimentos da Elsa, usam roupas e acessórios para se aproximarem das características da princesa, levam em consideração o cenário deserto e fazem uso da edição para incluírem os poderes da menina, que são de grande importância nesta cena do vídeo traduzido. Vale ressaltar que o uso da edição vai depender do objetivo do trabalho e não constitui uma etapa obrigatória em todas as traduções de línguas de sinais para se obter um resultado satisfatório na versão final da tradução.



Fonte: www.youtube.com/watch?v=g1HVoEW5s50

Diferentemente do vídeo anterior, neste vídeo os intérpretes não se caracterizam dos personagens Anna e Hans, tendo optado por usar uma blusa preta, mantendo o perfil dos intérpretes de língua de sinais. Mesmo assim, através da tradução corporal, os dois profissionais incorporaram os personagens e trouxeram os gestos do casal para a sinalização em Libras, como mostra a imagem abaixo.



Fonte: www.youtube.com/watch?v=4v8NkVqzafg

Abaixo, o intérprete de Libras Tom Mim, ao interpretar a música “Vagalume”, optou por diferentes figurinos para representar os três cantores que participam da música de partida. Ele também utilizou a expressão corporal para representar a diferença entre os três na forma de cantar.



Fonte: www.youtube.com/watch?v=JG8xrh1az_g

Quando se escreve uma música há o objetivo de se contar uma história ou passar uma mensagem. A tradução da letra da música precisa contar a mesma história de modo que faça sentido para o público alvo. O sentido da música pode ser expresso também através de elementos extralinguísticos que a compõem. Na tradução de músicas para línguas de sinais, a expressão facial e a expressão corporal precisam transmitir esses sentidos de forma que o público alvo, que é surdo, sinta visualmente o que é originalmente transmitido por via oral.

Na música “Je vole”, representada na primeira imagem da sequência de fotos abaixo, a personagem está em um audição, mas o objetivo da apresentação muda quando ela começa a traduzir a música para língua de sinais para sua família, que é surda, com o intuito de confessar seus sentimentos, mudando sua postura corporal.

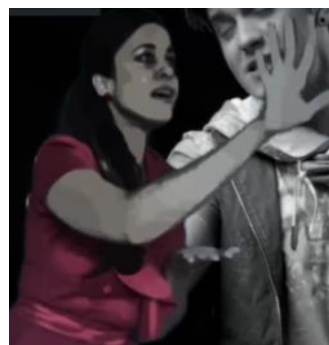
A segunda imagem da sequência abaixo é da tradução da música “Te vivo”, do clipe do cantor Luan Santana, que conta a história de um casal mostrando seu passado e seu presente. A melodia da música e as cenas transmitem uma mensagem melancólica, que, talvez, não pudessem ser transmitidas através da letra na sua forma escrita, por exemplo. Na tradução para Libras, como podemos ver, além da caracterização do figurino da intérprete e a edição com efeito para representar o passado, a sinalização carrega uma expressão saudosa.

A música “Imagine”, de John Lennon, apresentada na terceira imagem abaixo, foi utilizada em um episódio do seriado “GLEE”, com uma representatividade da inclusão. A cena começa com um coral de surdos sinalizando e um surdo cantando oralmente; logo em seguida, ouvintes começam se juntar a eles e o coral termina composto por diferentes tipos de pessoas, mostrando que todos são iguais em meio à diversidade.

A música “Hero”, do cantor Enrique Inglesias, fala sobre amor, mas o clipe da sua tradução para ASL difere do original, como podemos ver na última imagem abaixo, em termos de transmissão dos sentimentos expressos através do corpo. A história representada por Sean Berdy, em língua de sinais, conta um romance com sofrimento, onde o personagem passa por um momento difícil em seu relacionamento, mas insiste em declarar seu amor para a menina mostrando toda a sua dor e tristeza, marcado pelas fortes expressões faciais e corporais.



Louane Emera - Je Vole - A Família Bélier -
Legendado Português - Marcelo Alvarenga
www.youtube.com/watch?v=7eE-54iV8Q0



TE VIVO em Libras.mp4 - Milene Cristina
Barbosa Silva
www.youtube.com/watch?v=oilPdTQ5t4Q



GLEE - Imagine (Full Performance) HD – MusicOfGlee

www.youtube.com/watch?v=EjmHBCNRlnw



Enrique Iglesias's Hero in American Sign Language [Sean Berdy] - MegaGracie30

www.youtube.com/watch?v=umFt33u5gFs

Como se pode perceber, traduções de músicas para línguas de sinais tem seus aspectos sonoros traduzidos de forma visual e refletidos no corpo do tradutor, colocando-o em destaque. Por isso, em termos teóricos, apresentamos aqui uma análise com base na Multimodalidade, ou seja, na articulação dos diversos modos semióticos, em diálogo com os Estudos Surdos e os Estudos da Tradução e Interpretação de línguas de sinais.

6 Considerações finais

Na interpretação/tradução de músicas para línguas de sinais, a tradução da letra (interlingual) não é suficiente. A música é uma prática cultural que se constitui como uma combinação de sons e ritmos. Sua tradução ultrapassa questões lexicogramaticais adentrando nos domínios da cantabilidade, melodia, harmonia, ritmo, naturalidade etc. Segundo Neemias Gomes,

A tradução intersemiótica em Libras seria uma recriação ainda mais complexa e ousada, uma vez que a Libras é uma língua visual e, assim, grande parte das traduções para esse idioma passa por uma transformação/tradução visual-espacial, de modo a transpor signos sonoros auditivos para complexos e elaborados textos visuais. (SCHLEDER, 2019, p. 53).

Sendo assim, cabe ao tradutor de músicas para línguas de sinais não se ater apenas às equivalências lexicais, mas considerar a incorporação dos outros elementos que compõem e estruturam a música (que são percebidos pela audição), à tradução, realizando uma tradução intersemiótica que faz o som se refletir visualmente no corpo do tradutor.

Referências

BRASIL. *Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2002/L10436.htm. Acesso em: 10 mar. 2020.

BOHUMIL MED. *Teoria da Música*. Vade Mecum de teoria musical. 5. ed. Brasília: Musimed, 2017.

LOW, Peter. *Translating Song: Lyrics and Texts*. Nova Iorque: Routledge, 2016.

MARQUES, Mariana Garcia. Consciência corporal: o que é? *Revista Ensaio Geral*. Belém, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009.

SCHLEDER, Nátalia Rigo. (org). *Textos e Contextos Artísticos e Literários: Tradução e Interpretação em Libras*. v. 1. Petrópolis: Arara Azul, 2019.

TRADUÇÃO CULTURAL E LIMITES DO PROCESSO TRADUTÓRIO NA CONTEMPORANEIDADE: DISCUTINDO A OBRA “CONTEÚDO”, DE KATRÍN SIGURDARDÓTTIR

Lóren Cristine Ferreira Cuadros
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
cuadrosloren cristine@gmail.com

Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
hjcristine@gmail.com

Resumo

O presente trabalho visa propor questões acerca dos limites do conceito de tradução na contemporaneidade bem como sobre a possibilidade de que estejam em expansão há bastante tempo. Em um primeiro momento, o texto introduz uma súmula das principais características do conjunto da obra da artista visual Katrín Sigurdardóttir, além de alguns exemplos de suas produções. Em seguida, são apresentados brevemente a 33ª edição da Bienal de São Paulo; a exposição “O Pássaro Lento”, uma das sete mostras coletivas a integrarem o evento; a instalação “Conteúdo”, produzida pela artista islandesa especialmente para a exposição mencionada; e o conto policial “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, que serviu de inspiração para o processo criativo que originou a obra exposta por Sigurdardóttir na Bienal. Então, o conceito de tradução cultural é abordado a partir das proposições teóricas do historiador britânico Peter Burke e perpassa toda a discussão da obra em questão, que é analisada argumentativamente. Como parte dessa abordagem, também são realizadas ligeiras referências à noção de sintoma segundo o historiador da arte Georges Didi-Huberman. Por fim, sugere-se que a instalação “Conteúdo” pode ser compreendida enquanto produto resultante de um processo tradutório e, especificamente, de uma tradução cultural.¹

Palavras-chave

Artes visuais. Katrín Sigurdardóttir. Tradução cultural.

1 Katrín Sigurdardóttir – percepção, movimento, inconstância (e tradução cultural?)

Conhecida por mesclar técnicas de arquitetura, paisagismo e design, com frequência, a artista visual islandesa Katrín Sigurdardóttir emprega distorções de escala em suas obras. Tal técnica evidencia a maneira como o espaço é geralmente percebido pelo espectador e propõe um distanciamento em relação a essa perspectiva considerada única, correta ou ideal.

Segundo informações fornecidas na biografia incluída no *site* oficial da artista (s.d.), seu trabalho se centra na relação entre distância e memória e os reflexos

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

lançados por ambas sobre a representação típica de paisagens, além de outras áreas como arquitetura, cartografia e arqueologia. Ademais, ainda de acordo com a fonte mencionada, a presença de estruturas físicas naturais ou artificiais enquanto limites que delineiam a compreensão do espaço também consiste em um dos aspectos fundamentais da prática artística de Sigurdardóttir.

Em geral, seus trabalhos² apresentam elementos de cunho autobiográfico. Na obra *“Impasse”* (2003), por exemplo, a fachada da escola de Ensino Fundamental (*Isaksskoli*) em que estudou na cidade de Reykjavík foi reproduzida em miniatura ao ser esculpida na base de uma parede de madeira construída para tal fim; a obra faz parte da coleção do Reykjavik Museum of Art. Desse modo, para além da noção de espaço, as relações pessoais com determinados lugares têm destaque entre os temas recorrentes na obra da artista.

Em *“The Green Grass of Home”* (1997), um conjunto de modelos em miniatura (maquetes) de parques e espaços de natureza preservada localizados em diferentes lugares em que a artista viveu foi construído no interior dos numerosos compartimentos de uma caixa de madeira “desdobrável”, como se tais modelos constituíssem “memórias físicas” passíveis de serem carregadas “na bagagem”. Já em *“Haul”* (2005), na parte interna de onze caixas de transporte feitas de madeira compensada foram criados modelos topográficos que formam uma paisagem fictícia que pode ser interpretada de acordo com as memórias do espectador. As peças podem ser observadas separadamente ou como parte de um panorama maior elaborado a partir da reunião de todas as onze. Uma vez que foram enviadas para colecionadores que residem em diferentes partes do mundo, cada caixa contém selos de postagem e estampas que indicam o processo que a conduziu a seu destino final.

Uma técnica semelhante foi empregada na composição de *“Odd Lots”* (2005), obra que inclui sete caixas contendo modelos que remetem a um conglomerado urbano que toma como referência o espaço do Queens, em Nova Iorque, cidade em que a artista reside. Tal como em *“Haul”*, as peças carregam as marcas do processo de transporte internacional ao qual foram submetidas, revelando um instigante

² Todas as descrições das obras citadas na presente seção do texto foram elaboradas a partir das informações fornecidas acerca de cada uma no portfólio disponível no website oficial de Katrín Sigurdardóttir. Tal documento inclui trabalhos produzidos pela artista entre os anos de 1997 e 2018 (embora o portfólio seja intitulado *“Katrín Sigurdardóttir Works, 1997 – 2017”*, uma imagem do projeto *“Namesake”*, iniciado em 2018, foi incluída ao final do arquivo) e se encontra listado entre as referências arroladas ao final deste trabalho.

contraste em relação a seu conteúdo – que faz remissão a um espaço geográfico específico, “congelado no tempo” pela artista em cada pequena caixa. Além disso, tais peças também podem ser compreendidas como elementos individuais ou partes de uma paisagem formada a partir de sua integração. Em ambos os casos, a leitura da obra traz à baila a expectativa, a experiência e/ou a imaginação do observador a respeito do espaço representado.

Outrossim, em “*Unbuilt Residences in Reykjavík, 1925-1930*” (2005 – 2015), as plantas de oito casas que não chegaram a ser construídas na capital da Islândia no período indicado foram utilizadas para a criação de maquetes posteriormente destruídas através de diferentes métodos (queima, quebra etc.). Os destroços foram então remodelados, originando novas construções. É interessante observar que, embora as produções da islandesa tomem por base localidades geográficas reais – muitas das quais associadas à sua experiência pessoal –, a ausência de referências explícitas permite ao público formular múltiplas interpretações, além de fomentar questionamentos acerca das noções de representação e percepção de espaços, por exemplo.

Por fim, vale ressaltar ainda outra vez que a temática das relações estabelecidas entre indivíduos e lugares figura com destaque no conjunto da obra de Katrín Sigurdardóttir. Como sugerem os exemplos arrolados, a ideia da inconstância associada a um só tempo à contínua transformação da natureza, mas também às movimentações humanas surge com frequência nos trabalhos da artista visual. Uma das produções escultóricas que apresenta tal traço é “Conteúdo”, obra construída através do emprego de uma técnica similar àquela utilizada em “*Haul*” e “*Odd Lots*” e exposta pela primeira vez na 33ª Bienal de São Paulo, no ano de 2018. Segundo Katrín Sigurdardóttir, o trabalho em questão foi inspirado no conto “A carta roubada”, do americano Edgar Allan Poe.

Assim, partindo da análise da instalação “Conteúdo”, a presente pesquisa tenciona propor questões acerca dos limites do conceito de tradução na contemporaneidade bem como sobre a possibilidade de que estejam em expansão. Ademais, este trabalho visa configurar-se como uma leitura possível para o texto de autoria de Peter Burke intitulado “Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna”, capítulo de abertura da antologia “A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna” (2009), organizada por Burke e Ronnie Po-chia Hsia e traduzida por Roger Maioli dos Santos. Com o intuito de explorar o conceito de tradução cultural

abordado pelo historiador britânico, pretende-se ainda sugerir uma leitura de “Conteúdo” enquanto processo tradutório ou, especificamente, como uma tradução cultural.

2 O evento: 33ª Bienal de São Paulo – Afinidades afetivas

A 33ª Bienal de São Paulo ocorreu entre os dias 07 de setembro e 09 de dezembro de 2018 e teve como presidente João Carlos de Figueiredo Ferraz. O Conselho Curatorial foi formado por Antonio La Pastina e Jacopo Crivelli Visconti; Gabriela Saenger Silva e Norman Brosterman, que atuaram como curadores convidados; e Laura Cosendey, na função de curadora-assistente.

Segundo informações presentes no *site* oficial da Bienal, o curador geral da 33ª edição, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro, optou por fazer uma revolução no formato do evento e convidou sete artistas para atuarem como co-curadores: Alejandro Cesarco, Antonio Ballester Moreno, Claudia Fontes, Mamma Andersson, Sofia Borges, Waltercio Caldas e Wura-Natasha Ogunji. Cada artista-curador organizou uma exposição em que obras de sua autoria foram exibidas ao lado de produções de convidados cujos trabalhos apresentam elementos em comum com os seus.

Também outros doze artistas realizaram exposições individuais. O *site* em questão ainda destaca os nomes de Lucia Nogueira, Feliciano Centurión e Aníbal López, artistas já falecidos e pouco conhecidos pela maior parte do público que foram homenageados na ocasião do evento. Diferentemente do observado em edições anteriores, a 33ª Bienal não contou com um tema específico. Além de conferir aos artistas maior “mobilidade” em relação às obras exibidas, essa ampliação do escopo objetivou também tornar “mais íntima” a relação entre público e exposição. Assim, conforme o curador geral,

Ao apresentarmos uma Bienal diversificada e fragmentada, livre de uma estrutura temática abrangente, o espectador está livre para construir sua própria experiência das diferentes propostas, sem a sensação de que terá sucesso ou fracasso na medida em que corresponder ou não a um conjunto de princípios centrais e declarados (PÉREZ-BARREIRO, s.d.).

Entretanto, a 33ª Bienal de São Paulo buscou destacar o ponto de vista dos próprios artistas acerca de suas circunstâncias de produção, evidenciando ainda o

aspecto da atenção, elemento profundamente alterado pela constante aceleração proposta pela abundância digital que caracteriza a contemporaneidade.

Como ressalta Gabriel Pérez-Barreiro no texto de apresentação disponível no *site* do evento, o romance *As afinidades eletivas* (1809), de Goethe, parece sugerir uma conexão entre as ligações presentes na natureza e as turbulentas emoções e relações em que se vêem imersos seus quatro protagonistas. Por sua vez, a 33ª Bienal foi idealizada de modo a unir as noções de afinidade e afeto, tipicamente associado à arte desde as postulações revolucionárias de Mário Pedrosa, e com o intuito de conferir destaque às afinidades afetivas – conscientes ou não – entre artistas e obras de diversos lugares do mundo.

2.1 A exposição: “O Pássaro Lento”

A obra “Conteúdo”, de Katrín Sigurdardóttir, figurou entre aquelas que compuseram a mostra coletiva “O Pássaro Lento”, que teve curadoria de Cláudia Fontes e contou com a participação de outros oito artistas, além da islandesa e da própria artista-curadora: Ben Rivers, Daniel Bozhkov, Elba Bairon, Pablo Martín Ruíz, Paola Sferco, Roderick Hietbrink, Sebastián Castagna e Žilvinas Landzbergas. Conforme afirma Fontes (s.d.) na página dedicada à exposição coletiva, em vez de ser tomada como tema, a imagem do “pássaro lento” é apresentada como um elemento de partida que prevê uma miríade de abordagens possíveis por parte dos artistas convidados e também como uma contestação da velocidade e um apelo à atenção dos observadores.

Ainda segundo a curadora, a exposição parte da ideia de um livro fictício intitulado “O Pássaro Lento”, do qual restariam apenas alguns trechos e traços, e é acompanhada pelo conto policial “O Mistério de Quarto Fechado”, de autoria de um dos artistas convidados, Pablo Martín Ruíz. Nesse texto, alguns fatores cruciais da mostra são revelados: surgem então “o espectador como leitor, o curador como tradutor, o fato artístico como evidência de um enigma, e a certeza de que esse enigma tem tantas possibilidades de resolução quanto leitores” (FONTES, s.d.).

Já em suas linhas iniciais, a primeira parte ou fragmento do conto de Ruíz, “Configurações”, faz um convite à observação demorada das formas:

Se as olhamos detidamente, deixando que o olhar se desloque em diferentes direções, esquecendo o modo como nos acostumamos a olhá-las, sente-se a presença de formas que pedem ser contempladas em seus detalhes, em seus desenhos, em sua disposição; em suas breves linhas retas ou curvas, contidas, precisas, que deixam espaços abertos ou que se fecham sobre si mesmas (RUÍZ, 2018, p. 7).

Está lançado o mote que serve de diretriz para toda a mostra coletiva curada por Claudia Fontes, que propõe a experiência estética como um contraveneno para o furor irascível contemporâneo.

2.2 A obra de artes visuais / texto alvo: “Conteúdo”

A produção de Katrín Sigurdardóttir para a 33ª Bienal de São Paulo – Afinidades afetivas foi denominada “Conteúdo”³ (“*Content*”, em inglês) e é composta por um conjunto de caixas de transporte feitas de Ipê, árvore nativa do Brasil cuja madeira havia sido importada para a construção do calçadão de Coney Island, em Nova Iorque. Essa estrutura foi destruída pelo furacão Sandy em 2012 e seus destroços foram mais tarde recuperados por Sigurdardóttir.

No interior das caixas foram criados modelos topográficos a partir da polpa produzida pela própria artista com papel importado também do Brasil e utilizado para as suas anotações pessoais durante seis meses. Tais modelos tomam por base dados cartográficos reais referentes a cerca de 15 km² da Mata Atlântica. Ainda de acordo com informações incluídas na página dedicada à obra no *site* da artista, o trabalho foi inspirado no conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, – obra introduzida como referência durante o processo criativo que originou a instalação exibida na exposição “O pássaro lento” – e a “devolução” das árvores (na forma da madeira e do papel) ao seu país de origem visou refletir o retorno da carta ao remetente na obra literária.

A escolha do papel de uso pessoal para a fabricação da polpa utilizada na criação dos modelos topográficos remete ao cunho privado da carta destacada no conto. Por sua vez, o título da instalação consiste em uma referência ao conteúdo de uma correspondência e/ou de um carregamento, como aqueles em que caixas semelhantes às empregadas na produção da obra são geralmente transportadas.

³ Todas as informações a respeito da instalação “Conteúdo” mencionadas na presente seção do texto podem ser encontradas na página dedicada à obra em questão no *site* da artista visual Katrín Sigurdardóttir. Tal página consta entre as referências listadas ao final deste trabalho.

2.3 A obra literária / texto fonte: “A carta roubada”⁴

“A carta roubada” é um conto policial de autoria do americano Edgar Allan Poe publicado pela primeira vez em 1844 na antologia *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1845*. Trata-se também da última aparição do detetive Auguste Dupin, personagem que já havia figurado nos contos “Os assassinatos da Rua Morgue” e “O mistério de Marie Rogêt”.

No conto em questão, o delegado da polícia de Paris, Sr. G., solicita a opinião de Dupin a respeito de um caso que está tendo dificuldades para solucionar: uma carta enviada à rainha por seu amante havia sido roubada de seus aposentos pelo Ministro D. Este, por sua vez, desde então vinha utilizando a correspondência para chantagear a monarca.

Sem conseguir encontrar o objeto procurado, um mês depois, o Sr. G. se dispõe a pagar a Dupin parte da recompensa prometida pela rainha, caso este o ajudasse a identificar o paradeiro da carta. Para sua surpresa, o detetive imediatamente entrega a ele a correspondência que buscava. Na sequência, Dupin revela o plano extremamente simples que elaborou para recuperar a carta: após reconhecê-la (apesar das modificações intencionais realizadas em seu exterior) ao visitar o Ministro D. em seu hotel, o detetive esquece sua caixa de rapé de forma proposital para que pudesse retornar no dia seguinte para buscá-la.

Na ocasião do retorno, enquanto seu interlocutor está distraído com o caso de um atirador fazendo disparos em plena rua – seguindo ordens do próprio detetive –, Dupin substitui a carta por uma cópia aparentemente idêntica do ponto de vista externo. No entanto, na folha em branco inserida no envelope, o protagonista inclui (com uma grafia que o Ministro certamente reconheceria como pertencendo a ele) uma citação da peça “*Atrée et Thyeste*” de Crébillon de modo a sugerir que a troca da carta consistiria em sua vingança por ter sido trapaceado pelo político certa vez na cidade de Viena.

⁴ O resumo do conto policial “A carta roubada”, incluído na presente seção, foi elaborado pela autora deste trabalho com base na edição *on-line* da obra disponível no *site* Project Gutenberg.

2.4 “Conteúdo”: caixas abertas, imagens nostálgicas e denunciatórias⁵

Figura 1 – “Conteúdo”: fragmentos materiais de uma paisagem em declínio



Fonte: Leo Eloy (2018)

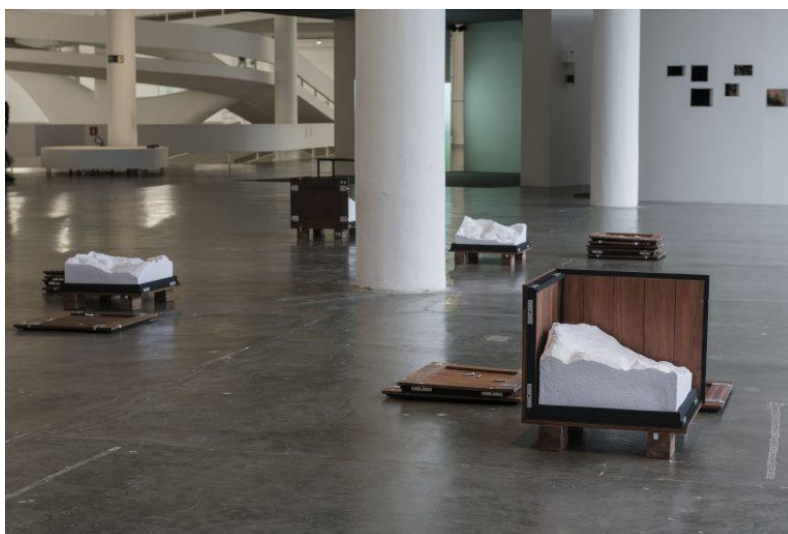
Figura 2 – Uma floresta “embalada para viagem”



Fonte: Leo Eloy (2018)

⁵ Todas as figuras referentes à instalação “Conteúdo” ora destacadas foram obtidas na página dedicada à obra no *site* da artista plástica Katrín Sigurdardóttir, incluída entre as referências listadas ao final do presente texto.

Figura 3 – Uma perspectiva diferente em cada caixa



Fonte: Leo Eloy (2018)

Figura 4 – Visão panorâmica parcial da instalação no espaço da 33ª Bienal de São Paulo



Fonte: Leo Eloy (2018)

3 Tradução cultural⁶

Um dos objetivos propostos por Peter Burke e Ronnie Po-chia Hsia ainda na introdução da antologia “A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna” (2009) é o de estreitar os laços entre a História Cultural e os Estudos da Tradução.

⁶ Gostaríamos de fazer um agradecimento especial à Prof.^a Dr.^a Andrea Cristiane Kahmann, que foi responsável por apresentar à doutoranda Lóren Cristine Ferreira Cuadros (no contexto da disciplina “Tópicos Especiais em História e Sociologia aplicadas à Pesquisa em Cultura e Tradução, ministrada durante o semestre 2019/2 no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas) o trabalho desenvolvido por Peter Burke e suas considerações acerca do tema da tradução cultural, que incitaram a investigação cujos resultados se encontram apresentados neste texto.

Para tanto, o processo tradutório precisa ser discutido além de sua dimensão interlinguística e expandido de modo a abarcar as interações entre culturas, isto é, “a adaptação de ideias e textos conforme eles passam de uma cultura para outra” (BURKE; PO-CHIA HSIA, 2009, p. 9).

É nesse sentido que Burke procede à construção de uma breve historiografia da tradução na Era Moderna, concentrando-se em casos que considera terem sido negligenciados tanto por estudiosos da Tradução quanto por historiadores culturais, a saber, traduções de não-ficção entre vernáculos europeus e de um vernáculo para o neolatim. Entre os exemplos acerca dos quais discorre, um revela-se particularmente emblemático: o caso do missionário jesuíta Matteo Ricci, enviado à China no final do século XVI. Ricci concluiu que era necessário abandonar as vestes sacerdotais e trajar-se como um sábio confuciano a fim de pregar a Palavra de forma eficaz. O historiador toma tal atitude como um exemplo de tradução cultural: nas palavras de Burke (2009), Ricci teria “traduzido sua posição social” enquanto presbítero católico para a cultura que o acolhia.

Ainda conforme o autor, partindo do pressuposto de que a reverência aos ancestrais se tratava mais propriamente de um traço cultural do que de um ato religioso, Ricci permitia que os novos cristãos mantivessem o costume. Além disso, tal como o fizera o espanhol Jose de Anchieta no Brasil – Burke (2009) destaca o papel crucial exercido pela tradução no processo de conversão empreendido em diferentes partes do mundo pela ordem fundada por Santo Inácio de Loyola –, o sacerdote italiano traduziu expressões essenciais do vocabulário cristão para o vernáculo do país em que se encontrava, inclusive por meio de neologismos e assimilação de palavras relacionadas à doutrina de Confúcio.

Embora tenham sido bem-sucedidas entre o povo chinês, à época, tais decisões não foram bem vistas em Roma. Todavia, o exemplo de tradução cultural enquanto processo que transcende a esfera linguística mostra-se extremamente relevante para a discussão dos limites do conceito de tradução desde então e, sobretudo, na contemporaneidade. Segundo Peter Burke (2009, p. 14), a expressão tradução cultural foi cunhada por antropólogos associados a Sir Edward Evan Evans-Pritchard para “descrever o que ocorre em encontros culturais quando cada lado tenta compreender as ações do outro”.

O autor vai além e salienta que “tem sido frequentemente sugerido, desde August Schlegel, passando por Franz Rosenzweig, até Benvenuto Terracini, Octavio

Paz e George Steiner, que o entendimento em si é uma espécie de tradução [...] Como diz Paz, ‘aprender a falar é aprender a traduzir’” (BURKE, 2009, p. 15). De acordo com essa lógica, todo processo que envolve compreensão, isto é, a utilização do próprio conhecimento para fins de decodificação e assimilação do input externo, pode ser entendido como uma forma de tradução.

Juntamente com Po-chia Hsia, o historiador britânico cujas asserções servem de base para a presente discussão estende a noção de tradução para abranger o emprego de diversos métodos de mediação entre duas culturas com o intuito de garantir a veiculação de determinada mensagem (basta que se lembre do exemplo da vestimenta utilizada pelo jesuíta Matteo Ricci a fim de se aproximar dos chineses); surge então a noção de tradução cultural. Tal raciocínio é complementado quando o autor assevera que, para além de novas formas de expressão linguística – oral e/ou escrita –, cada época exige também novas percepções, uma vez que a cada momento histórico corresponde uma cultura distinta (quer entre diferentes povos quer dentro dos limites geográficos ocupados por determinado povo).

Segundo tal proposta, a tradução cultural deveria voltar seu foco para a cultura receptora, buscando adequar-se à sua “forma de pensar” para transmitir a mensagem de maneira efetiva. Destarte, “discutir a tradução cultural é falar de um duplo processo de descontextualização e recontextualização, que primeiro busca se apropriar de algo estranho e em seguida o domestica” (BURKE, 2009, p. 16).

Neste ponto, é possível propor uma ampliação da noção introduzida por Peter Burke: além de constituir um fenômeno observado entre culturas, a tradução cultural poderia ser compreendida também como aquela que se dá entre formas culturais distintas. Se os jesuítas da Era Moderna utilizavam-se do vernáculo dos povos aos quais eram enviados para difundir a doutrina católica e, em alguns casos extremos como o de Ricci, até mesmo adotavam medidas como vestir-se à moda de seus anfitriões; na contemporaneidade, uma artista plástica como a islandesa Katrín Sigurdardóttir percebe na narrativa de mistério de Edgar Allan Poe um elemento com o qual se identifica – o aspecto da movimentação de um conteúdo de cunho pessoal conformado na materialidade de uma carta – e o traz para a cultura das artes visuais, originando a obra ora discutida.

Dessa maneira, o conto anteriormente mencionado é assimilado de modo a ser “reconfigurado” em conformidade com as expectativas da cultura altamente visual das primeiras décadas do século XXI. A obra que resulta desse esforço artístico enfatiza

o traço autobiográfico e o tema das movimentações humanas (indicado pelo uso das caixas de transporte bem como pelo processo de deslocamento pelo qual o conteúdo incluído em cada uma delas passou) característicos das produções da artista plástica em questão e levanta uma importante discussão acerca da temática ecocrítica.

Ademais, ao propor que toda forma de tradução deve ser entendida como uma espécie de meio-termo “envolvendo perdas ou renúncias e deixando o caminho aberto para uma renegociação”, Burke (2009, p. 15) aponta para um potencial evidenciado pelo conjunto da obra de Sigurdardóttir como um todo e pela instalação ora analisada em especial: essencialmente “renegociável”, a tradução cultural que a artista faz da obra de Poe ao transpor a narrativa literária para a forma escultural permite ao observador interpretá-la e ressignificá-la segundo a própria experiência e, quiçá, identificá-la enquanto sintoma – para usar o termo empregado por Didi-Huberman (2013) – que aponta para o encontro entre duas temporalidades (perpassadas por outras tantas).

4 Considerações finais

Além de “desacomodar” a perspectiva do observador, incitando-o a perceber os modelos topográficos contidos nas caixas de “Conteúdo” enquanto meros “enquadramentos limitados” de uma realidade experienciável muito maior em vez de efetivas representações do espaço da Mata Atlântica, o trabalho de Katrín Sigurdardóttir ainda chama a atenção para uma necessária discussão acerca do aspecto ecológico: o Brasil exporta suas já degradadas florestas em carregamentos de madeira e papel, como se fosse possível “fazer caber” as grandiosas matas em caixas e containeres.

A artista islandesa alude a esse fato na instalação produzida para a 33ª Bienal de São Paulo, ressaltando também as noções de transformação da natureza (nesse caso específico, uma metamorfose artificial e induzida) e de pertencimento associado à ideia das movimentações humanas (apesar do deslocamento do material para os EUA a fim de ser empregado para facilitar a vida urbana, sua origem continua sendo natural e brasileira; de modo similar, também os indivíduos permanecem sempre vinculados às suas origens), temas recorrentes em sua obra. O trabalho analisado pode ser ainda compreendido como aquilo que Georges Didi-Huberman (2013) define como “sintoma”, posto que instiga o espectador a tomar consciência do encontro entre

o presente do momento da observação e o passado em que a matéria prima ali moldada na forma de pequenas esculturas constituía parte de um ecossistema fundamental para todo o planeta, apontando também para o futuro incerto em direção ao qual a degradação ambiental nos conduz.

Por sua vez, o aspecto da tradução cultural conforme introduzido por Peter Burke no capítulo ora discutido impele o leitor a pensar a respeito do que se transformou ao longo do processo tradutório de modo a identificar as similaridades e diferenças entre as culturas em jogo e, mais ainda, a refletir sobre as razões que levaram a essa transformação. Ademais, estudos mais aprofundados em relação ao tema poderão deliberar acerca da possibilidade de traçar um paralelo entre a noção de tradução cultural trazida por Peter Burke e Ronnie Po-chia Hsia e outros conceitos associados aos Estudos da Tradução como os de “tradaptação” (apresentado por Michel Garneau), “tradução intersemiótica” (discutido por teóricos tais como Roman Jakobson, Julio Plaza, Brian McFarlane etc.) e “adaptação” (conforme Linda Hutcheon e outros autores contemporâneos).

Finalmente, partindo da asserção de Burke (2009, p. 46), que ressalta que os “tradutores têm seus próprios fins que podem diferir daqueles do escritor original”, podemos “ler” a obra de Katrín Sigurdardóttir enquanto tradução cultural que transforma o texto fonte construído por Poe (e, portanto, pertencente à cultura literária) a fim de adequá-lo tanto às expectativas do público alvo cuja atenção a islandesa pretende captar (que se relaciona com a esfera da cultura visual), quanto ao projeto tradutório estabelecido pela própria artista plástica. Tal projeto, conforme observou-se anteriormente, é voltado a um só tempo para a abordagem ecocrítica e para os aspectos do movimento e da inconstância.

Ainda assim, restam para serem discutidas algumas das questões formuladas inicialmente: Quais são os limites do conceito de tradução na contemporaneidade? Estariam esses limites em expansão? Se sim, desde quando? É preciso lembrar que Burke analisa exemplos de tradução cultural presentes já no contexto europeu da Idade Moderna, porém, manifestações similares podem ser identificadas também em momentos históricos anteriores. De todo modo, o presente trabalho propôs-se a levantar questões acerca dos tênues limiares entre tradução e cultura, de sorte que este debate não poderia ser encerrado de outra maneira senão pela formulação de novas indagações.

Referências

33ª BIENAL DE SÃO PAULO – AFINIDADES AFETIVAS. Disponível em: <https://www.bienal.org.br/exposicoes/33bienal>. Acesso em: 26 mar. 2020.

BURKE, P. Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna. In: BURKE, P.; POCHIA HSIA, R. *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 13-46.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FONTES, C. *O pássaro lento*. Disponível em: <https://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalle/5220>. Acesso em: 24 mar. 2020.

PÉREZ-BARREIRO, G. *Afinidades afetivas*. Disponível em: <https://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao/5244>. Acesso em: 24 mar. 2020.

POE, E. A. *The Purloined Letter*. The Works of Edgar Allan Poe. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm>. Acesso em: 13 mar. 2020.

RUÍZ, P. M. O mistério de quarto fechado. In: FONTES, C. *O pássaro lento – ficção curatorial*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/O_Passaro_Lento_Claudia_Fontes_POR.pdf. Acesso em: 25 mar. 2020.

SIGURDARDÓTTIR, K. *Katrín Sigurdardóttir Works, 1997-2017*. Disponível em: http://katrinsigurdardottir.info/sigurdardottir_works_97-12.pdf. Acesso em: 21 mar. 2020.

SIGURDARDÓTTIR, K. *Content – Affective Affinities*, 33rd Bienal de Sao Paulo, 9 a 12 jul. 2018. Disponível em: <http://katrinsigurdardottir.info/blog/2018/09/07/33rd-bienal-de-sao-paulo-972018-1272018/>. Acesso em: 21 mar. 2020.

SIGURDARDÓTTIR, K. *Short bio*. Disponível em: <http://katrinsigurdardottir.info/blog/mit/>. Acesso em: 21 mar. 2020.

A TRADUÇÃO A SERVIÇO DO COLONIALISMO: A ETIÓPIA CRISTÃ A PARTIR DO OLHAR DE ERNEST BUDGE E JULES PERRUCHON

Vitor Borges da Cunha
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
Vitorbcunha94@gmail.com

Resumo

O presente trabalho aborda a tradução de textos etíopes por dois autores: o britânico Ernest Wallis Budge (1857-1934) e o francês Jules Perruchon (1853-1907). Estes intelectuais europeus se propuseram a traduzir textos escritos originalmente em gə'əz, língua de origem semita e utilizada em áreas da antiga Etiópia Cristã. Os objetivos do trabalho são (1) traçar uma breve biografia de cada autor, situando-os em seus contextos de produção; (2) analisar de que forma conduziram suas traduções, de um ponto de vista metodológico; e, por fim, (3) situar estas produções no contexto colonial. Este terceiro ponto compreende diferentes questões relacionadas à produção de uma tradução, como financiadores da obra, o processo de edição do texto, a escolha de determinados termos ao se traduzir o conteúdo original, o uso de notas de rodapé etc. Com isso, algumas possibilidades se apresentam: traçar comparações entre os dois intelectuais a fim de se elencar diferenças e semelhanças em seus métodos e enquadrar essas obras como contribuintes para a instalação do colonialismo na Etiópia do século XIX através da apropriação dos documentos originais à biblioteca colonial.

Palavras-chave

Etiópia cristã. Colonialismo. História da tradução.

1 Introdução

Este trabalho é dividido em três momentos: primeiro, traçarei uma breve biografia de Ernest Budge, tradutor britânico, e de Jules Perruchon, tradutor francês – ambos com produções entre o final do século XIX e o início do século XX; depois, analisarei como as traduções de textos etíopes feitas por eles foram conduzidas e situarei estas obras no contexto colonial que os autores estavam inseridos e que os próprios também contribuíram. Optei por fazer estas duas análises simultaneamente, pois separá-las faria a conexão entre a metodologia e a colonização do texto parecerem questões separadas, quando, na verdade, estão juntas.

2 Breve biografia

Jules Perruchon (1853-1907) foi autor de traduções de textos abissínios produzidas no final do século XIX. As escassas informações sobre sua trajetória intelectual impedem que seja feito um levantamento, porém sabe-se que era vinculado à École pratique de Hautes Études, como consta na introdução da edição

LesChroniques de Zar'aYâ'eqôb et de Ba'edaMâryâm, rois d'Éthiopie de 1434 à 1478: texteéthiopien et traduction, publicada em 1893.

Ernest Alfred Thompson Wallis Budge (1857-1934) foi um arqueólogo, historiador e tradutor britânico que trabalhou, entre 1883 e 1924, no British Museum (THOMPSON, 1935, p. 69). A trajetória intelectual de Ernest Budge se situa no contexto britânico da segunda metade do século XIX, isto é, da dominação colonial. O arqueólogo e tradutor não teve uma formação acadêmica, propriamente: esta ocorreu, principalmente, dentro do British Museum.

Fundado em 1753, o museu sempre foi responsável por acomodar grandes acervos materiais obtidos de diferentes maneiras ao longo do tempo. Segundo o site do museu¹, a partir do início do século XIX os acervos passaram a ser organizados geograficamente, e a partir de 1860, a ser exibidos em uma ordem estabelecida pelas teorias de evolução social, o que durou cerca de cem anos, até c. 1960. Ainda segundo o *site* do museu, “Durante o último terço do século XIX, após expedições imperiais no que hoje são Etiópia, Gana e Nigéria, coleções africanas significativas foram levadas ao Museu”, e é justamente nesse período em que os manuscritos traduzidos por “etiopistas” chegam à Inglaterra². No prefácio da edição da obra *The lives of Mabâ Sëyônand Gabra Krëstôs*, publicado em 1898, Budge aponta que o manuscrito pertencia ao governanteTewodros e que estava no palácio de Maqdala, saqueado pelos britânicos na segunda metade do século XIX. O mesmo faz Jules Perruchon na introdução da obra *Les Chroniques de Zar'aYâ'eqôb et de Ba'edaMâryâm, rois d'Éthiopie de 1434 à 1478: texteéthiopien et traduction*.

Na edição de Budgedo manuscrito que continha as narrativas sobre a vida de Mabâ Sëyôn e Gabra Krëstôs, além do conteúdo escrito, existem diversas ilustrações inseridas ao longo das narrativas e que fazem referência às partes do texto em que se encontram. Boa parte do prefácio da edição é dedicado a essas imagens, possivelmente feitas no século XVII. Para Budge, boa parte da literatura e da arte cristã abissínia

[são] emprestado[s] de várias fontes cristãs, principalmente europeias. Não há nenhuma evidência de que os etíopes, durante qualquer período de sua história, tenham produzido estátuas ou imagens como outras nações fizeram,

¹ Disponível em: www.britishmuseum.org/about_us/departments/africa,_oceania,_americas/history_of_the_collection.aspx. Acesso em: 18 fev. 2019.

² Como veremos, o British Museum foi (e é) o local onde muitos dos manuscritos traduzidos por “abissinistas” se encontravam.

e é razoavelmente certo que eles nunca teriam ilustrado seus manuscritos de obras religiosas com figuras coloridas se não tivessem acreditado ser de algum modo necessário para seu avanço na vida espiritual neste mundo e para seu benefício no mundo vindouro. (BUDGE, 1898, p. 1).

Essa passagem ilustra o que fica perceptível na tradução proposta pelo autor: a visão eurocêntrica e pretensa superioridade europeia em relação aos abissínios e suas produções. Discordo dessa passagem pois há muitas produções literárias abissínicas, tanto sobre questões relacionadas à ortodoxia cristã, como os textos de Giyorgis de Sagla (séculos XIV-XV), quanto textos sobre governantes salomônidas, como as crônicas reais a respeito de Zar'aYā'eqob e Ba'edāMāryām. Sobre a arte abissínia, o artigo de Marilyn Heldman contradiz a afirmação de Budge: nele, a autora aponta a presença de imagens que contam a parábola das dez virgens em igrejas construídas no século XIII, durante o governo de Yekuno-Amlak (1270-1285) (HELDMAN, 2000, p. 6), sendo este apenas um exemplo de produção artística autenticamente etíope.

3 Metodologia nas traduções

Tanto Perruchon quanto Ernest Budge podem ser considerados intelectuais a serviço da ação imperial (DULUCQ, 2009, p. 52) e é possível traçar semelhanças entre suas traduções. Seus trabalhos seguem uma linha similar no que tange a estruturação da edição: ambos fazem uma introdução, que resume os principais pontos do conteúdo do manuscrito traduzido; além disso, segundo Perruchon, o manuscrito que ele utiliza, catalogado no British Museum como *manuscrit oriental n.º 821* e no catálogo elaborado por M. Wright³ com o número 392 e com o título *Compendium of history*, chegou até à Inglaterra da mesma forma que o manuscrito editado por Budge: através dos saques britânicos ao palácio de Maqdala em 1868 (PERRUCHON, 1893, p. III). Assim como Budge, Perruchon também utiliza outros manuscritos para fazer sua edição do conteúdo do documento. Em certas partes, o autor adiciona trechos do ms.143 presente no *Catalogue des manuscrits éthiopiens (gheez et amharique) de la Bibliothèque nationale*, organizado por M. Zotenberg e publicado em 1877. Além disso, cita outros manuscritos que contém informações relacionadas ao conteúdo do texto que editou (PERRUCHON, 1893, p. III-IV). Outro

³ WRIGHT, M. Catalogue of the Ethiopic Manuscripts in the British Museum acquired since the year 1847. Londres, 1877.

aspecto em comum entre esses dois autores é apresentar, na edição, uma transcrição do texto original em ge'ez.

Diferentemente de Budge, Perruchon apresenta na sua introdução uma preocupação em demonstrar sua metodologia na hora de elaborar a tradução.

Os textos a seguir são a reprodução da cópia que tirei do ms. N.º 821 do Museu Britânico. Eu respeitei escrupulosamente a escrita. Limitei-me a corrigir os erros ortográficos que me pareciam ser atribuídos à negligência do copista e quando encontrei no ms. N.º 143 da Biblioteca Nacional de Paris, que eu indico as variantes na parte inferior de cada página, uma versão mais correta do que a do ms. 821, eu o substituí por esta. Neste caso, indiquei em nota as modificações que fiz e, para esse fim, indiquei pela letra A o manuscrito de Londres e pela letra B o de Paris. Finalmente, também observei as variantes que encontrei no texto do capítulo relativo à construção do castelo real em DabraBerhan, que o erudito Sr. Dillmann reproduziu em seu livro de memórias Ueber die Regierung, in the die KirchenordnungdesKönigsZar'a, Jacob, p. 71, de acordo com o ms. n.º 29 da bibl. Bodl. Oxford; essas variantes são precedidas pela letra C (p. 23 e seguintes.). (PERRUCHON, 1893, p. 1).

Após, ele apresenta um pequeno dicionário com os significados dos fonemas em ge'ez adotado em sua tradução para nomes próprios. Vejo, portanto, uma maior preocupação metodológica na obra de Perruchon se comparada à obra de Budge no que tange à filologia.

Do ponto de vista do emprego de termos cujo uso se mostra operacional para o Ocidente, ambos incorrem nisso. No início da tradução da crônica sobre o negusanagast Zar'aYa'eqob, feita por Perruchon, temos o seguinte trecho: “Sob o reinado de nosso rei Zar'aYa'eqob, houve grande terror e pavor em todo o povo da Etiópia” (PERRUCHON, 1893, p. 4, grifo meu). Na gadl sobre Maba Seyon, traduzida por Budge, é dito, em uma passagem, que Mabâ Sëyôn avistou indivíduos pertencentes à etnia gafat indo em direção ao negusanagast Zar'aYa'eqob: “o encontraram [Mabâ] no meio do caminho multidões do Gafat, que, pela boa vontade do Deus Todo Poderoso, estavam [Fol. 68b] marchando para o rei Zar'aYa'kob para receber presentes dele porque haviam sido batizados e haviam acreditado no nome da Trindade naqueles dias” (BUDGE, 1898, p. 79, grifo meu). São nesses exemplos, variados nas traduções do período que analiso, que vejo uma ocidentalização dessas obras e, portanto, uma mudança no conteúdo e significados originais dos manuscritos etíopes⁴.

⁴ Essa ideia pode ser pensada para topônimos, também. Valentin Mudimbe apresenta o exemplo do Congo Belga (2013, p. 177), mas é possível pensar isso para a nomenclatura empregada nos territórios

Ainda sobre isso, Ovidi Carbonell aponta as facetas da anexação da significação, e o exemplo que dei aqui serve para ilustrar essas questões. Primeiro, através de um “ato de confiança”, postula-se que todas as mensagens são universais; em segundo lugar, ocorre a agressão do significado, capturado e sujeitado ao conhecido na língua receptora – ou seja, dominado; em terceiro lugar, ocorre a incorporação do significado para a língua receptora através da seleção de pontos do Outro que serão apresentados e os que serão ocultados. Os selecionados passam, ainda, por um processo de modificação para servir aos interesses da cultura receptora (CORTÉS, 1997, p. 48-49). O termo “rei”, em meu entendimento, não deve ser empregado para se referir aos governantes etíopes, e isso porque as relações de poder na Etiópia Cristã eram diferentes das relações que se estabeleceram em Estados cuja autoridade máxima estava na figura do rei. Utilizo “negusanagast”, pois este termo tem uma série de especificidades, como aponta André Caquot. Segundo este, os governantes etíopes tinham uma origem santa e vários de seus atributos derivavam disso. Sua aparência é exaltada; sua fala se dá através de intermediários, sendo raras suas aparições públicas; suas guerras eram sempre santas e este era sempre guiado por Deus, visto como “enviado de Deus” ou como um “instrumento de Deus”; manifesta essas características desde criança e não era, necessariamente, o primogênito; etc. (CAQUOT, 1957, p. 209-216). Essas características, brevemente sintetizadas aqui, demonstram, segundo Caquot, que a “realeza sacra etíope” tinha muitas características herdadas do oriente (CAQUOT, 1957, p. 218), o que já faz com que se questione o uso do termo “rei” sem uma explanação sobre seu emprego. Utilizar negusanagast, por mais diverso que seja e cuja profundidade dificilmente tenha alcançado nessa breve explicação, não domestica a sociedade etíope. Ao aprofundar seu significado, tento, também, não tornar exótico seu significado de forma a criar uma representação através de um estereótipo, mas sim de sublinhar que existem diferenças entre as relações de poder na Etiópia Cristã e nas sociedades ocidentais.

abissínios e fruto de disputas internas que acaba perpetuado pela historiografia por uma despreocupação em traçar o passado dos topônimos. Em um interessante artigo, Marie Laure-Derat questiona o uso do termo “Lāstā” como a região de onde o clã zagwe, destituídos no século XIII pelos salomônidas, comandava a Abissínia, apontando “Begwenā” como mais correto para o período. Segundo a autora, o termo só aparece na historiografia a partir do século XVII e que é fruto de um apagamento sistemático do passado zagwe feito pelos salomônidas. Ver: DERAT, Marie-Laure. Du Begwenā au Lāstā: centre et périphérie dans le royaume d’Éthiopie du XIII au XVI Siècle. In: *Annales d’Éthiopie*, v. 24, p. 65-86, 2009.

Além disso, utilizando os termos “rei” ou “tribo”, Budge e Perruchon optam por “familiarizar” o conteúdo do texto ao seu público-alvo, processo que nem sempre ocorre conscientemente, segundo Carbonell (CORTÉS, 1997, p. 72). Tanto a familiarização quanto a estranheza são técnicas necessárias e inevitáveis em traduções, pois criam uma tensão estética no texto e asseguram sua compreensão, além de recordar aos leitores que o texto é de outra cultura. Ambas as práticas são uma manipulação do texto, porém estas sempre ocorrem ao se recontextualizar o significado dos enunciados. Carbonell sustenta, porém, que há uma que prepondera e cada uma tem um propósito ideológico, segundo Lawrence Venuti: a familiarização serve para incorporar a obra para o Ocidente, enquanto estranhar serve para transformar o texto em um paradigma para interpretação da cultura a que se refere (VENUTTI *apud* CORTÉS, 1997, p. 75).

4 Considerações finais

Neste trabalho, fiz uma breve biografia dos dois tradutores abordados. Pudemos ver que as obras que eles traduziram chegaram à Europa, especificamente à Inglaterra, através de saques feitos à Etiópia na segunda metade do século XIX. As obras que esses autores traduziram, escritas originalmente em ge'ez, atendem aos objetivos colonialistas europeus. Através da criação de estereótipos, de alterações de significados do original no traduzido e da imposição de um eurocentrismo ao julgar os valores estéticos destas obras, os autores inserem estas obras no horizonte de conhecimento europeu e, por consequência, eliminam as pluralidades de experiências de passado que podem ser percebidas se vermos a obra no original.

Os próximos passos de minha pesquisa se darão justamente nesta questão: a leitura dos originais. Aprender a língua original, o ge'ez, se mostra como fundamental para compreender os processos de tradução destes documentos e como as escolhas feitas pelos tradutores alteram o conteúdo original dos manuscritos e inserem eles na biblioteca colonial europeia⁵.

⁵ Este conceito é desenvolvido por Valentin Mudimbe. Segundo ele, na interpretação das realidades africanas, feita tanto por agentes externos quanto por africanos, são utilizados enunciados formulados no passado por diferentes observadores externos que acabaram por constituir o que José Macedo aponta como “regimes de verdade”, que servem de recursos de autoridade para uma “razão etnológica” empregada nessas interpretações (MACEDO, 2016, p. 287-288). Os discursos analisados por Mudimbe (de missionários; de viajantes e exploradores; e etnológicos) fundam-se em etnocentrismos e ideias racistas que apontam uma suposta superioridade cultural do Ocidente em relação a outras concepções – e isso serve como baliza para as formulações teóricas sobre África que se valem de uma *episteme*

Referências

- BUDGE, E. A. Wallis. The Lives of Maba Seyon and Gabra Krestos. *Lady Meux Manuscript n.º 1*. Londres: W. Griggs, 1898.
- CAQUOT, André. La rouyauté sacrale em Éthiopie. In: *Annales d'Ethiopie*, v. 2, 1957. p. 205-218.
- CORTÉS, Ovidi C. i. *Traducir al otro: Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- DULUCQ, Sofhie. *Écrire l'histoire de l'Afrique à l'époque coloniale (XIX° - XX° siècles)*: Paris: Éditions Kathala, 2009.
- HELDMAN, Marilyn E. Wise Virgins in the Kingdom of Heaven: A Gathering of Saints in a Medieval Ethiopian Church. In: *Source: Notes in the History of Art*, Chicago, v. 19, n. 2, 2000, p. 6-12.
- MUDIMBE, V. Y. *A invenção de África*. Portugal: Edições Pedagogo; Luanda: Edições Mulemba, 2013a.
- MUDIMBE, V. Y. *A ideia de África*. Portugal: Edições Pedagogo; Luanda: Edições Mulemba, 2013b.
- PERRUCHON, Jules (trad). *Les chroniques de Zar'a Ya'eqob et Ba'eda Mâryâm, Roys d'Éthiopie de 1434 a 1478* (texte éthiopien et traduction). Paris: Émile Bouillon, 1893.
- THOMPSON, R. C. Ernest Alfred Wallis Budge. 1857-1934. In: *The Journal of Egyptian Archaeology*, Londres, v. 21, n. 1, p. 68-70, set. 1935.

exterior a ela. Na obra *A ideia de África*, Mudimbe aponta que a biblioteca colonial acabou por retroalimentar as próprias interpretações de europeus a respeito de África, culminando com “generalizações fáceis e controversas [...] provenientes do acervo colonial” utilizadas para justificar a colonização como exploração e obra civilizadora, ao mesmo tempo (MUDIMBE, 2013b, p. 168).

A LINGUAGEM TÉCNICA NAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO CONTO *THE FIVE ORANGE PIPS*, DE ARTHUR CONAN DOYLE

Guilherme Marcelino Duarte
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
guilhermemarcelinoduarte@gmail.com

Daniel Padilha Pacheco da Costa
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
dppcost@ufu.br

Resumo

O presente artigo pretende apresentar uma análise comparativa de cinco traduções para o português brasileiro do conto “The five orange pips” (1891), de Conan Doyle. Essas traduções foram realizadas por Hamilcar Garcia (s/d), Maria Luiza X. de A. Borges (2006), Edna Jansen de Mello (2007), Luciane Aquino (2014) e Daniel Knight (2015). Segundo a analítica da tradução e a sistemática das deformações de Antoine Berman, pretende-se compreender de que modo suas escolhas tradutórias lidaram com a linguagem técnica explorada literariamente por Conan Doyle, ao utilizar sistematicamente termos oriundos de diversos campos do conhecimento, com destaque aos termos oriundos da criminalística. A comparação das cinco traduções com o texto-fonte foi realizada com o intuito de compreender como cada escolha influencia o estilo adotado pelo narrador e pelos personagens do conto.

Palavras-chave

Conan Doyle. Sherlock Holmes. Tradução literária. Tendências deformadoras. Antoine Berman.

1 Introdução

Arthur Conan Doyle formou-se em medicina aos 17 anos, em 1876. Doyle tentou conciliar a vida de médico com a de escritor. Em março de 1886, publicou *A Study in Scarlet*, que apresenta pela primeira vez os personagens Sherlock Holmes e Dr. Watson. A obra literária de Doyle começa a receber particular atenção a partir da publicação de *The Sign of Four* (1890).

Apesar de ter sido publicada ainda no século XIX, o célebre personagem de Sherlock Holmes ainda cativa a imaginação contemporânea, como demonstra a quantidade de edições, traduções, quadrinhos, filmes e séries da obra de Conan Doyle disponíveis no mercado editorial global. No Brasil, pode-se dizer que ela continua a despertar um forte interesse no público leitor, como demonstra a quantidade de traduções realizadas desde a primeira tradução portuguesa, realizada no final do século XIX.

Um ano depois da publicação de *The Sign of Four*, foi publicado o conto, que é analisado neste artigo: “The five orange pips” (1891). Narrado inicialmente pelo

personagem de Watson, o conto é a história de uma família que acredita estar amaldiçoada. O personagem John Openshaw procura os célebres investigadores privados e lhes relata que tanto seu tio Elias quanto seu pai Joseph Openshaw foram assassinados.

O conto “The five orange pips” possui um lugar importante na obra de Conan Doyle, já que contém informações sobre método de investigação utilizado por Holmes para resolver todos os seus casos. A sua linha de raciocínio e os passos segundo os quais Holmes trabalha, baseados na dedução, estão presentes de maneira mais ou menos explícita em todos os outros contos de Conan Doyle. Esse método de investigação baseado na dedução é apresentado pelo próprio Holmes, quando fala sobre o que considera como o profissional ideal, o qual reflete, em alguma medida, várias de suas próprias características e qualidades. Portanto, essa passagem pode ser considerada importante não só para o conto, mas também para todo o universo de Sherlock Holmes.

Com vistas a reforçar o caráter científico do método de investigação desenvolvido por Sherlock Holmes, o conto explora literariamente uma linguagem técnica oriunda de diversos campos do conhecimento e, em particular da nascente área científica da criminalística. Desse modo, pretende-se, neste artigo, analisar a tradução da linguagem técnica empregada no conto “The five orange pips”. Com base na teoria das tendências deformadoras presentes no livro “A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo”, de Antoine Berman, são analisadas a seguir as traduções de Hamilcar Garcia (não datada), Maria Luiza X. de A. Borges (2006), Edna Jansen de Mello (2007), Luciane Aquino (2014) e Daniel Knight (2015).

2 Analítica das deformações

A sistemática das tendências deformadoras forma um “todo sistemático” e coerente. Como as tendências deformadoras se relacionam intimamente entre si, uma escolha tradutória influencia o texto como um todo. Chamada de “sistema de deformação dos textos – da letra –” (BERMAN, 2012, p. 63), a analítica das deformações do teórico francês Antoine Berman utiliza como critério o conceito de

“letra”. Para Berman, traduzir a *letra* não é o mesmo que traduzir palavra-por-palavra¹. Para explicar a diferença entre o tradicional conceito de “tradução literal” e a concepção de tradução da “letra”, tal qual entendida por Berman, pode-se utilizar o exemplo da tradução de provérbios, o autor fala sobre os provérbios (2012, p. 20):

Desta forma, frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz “literalmente”, “palavra por palavra”. No entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois um provérbio é uma forma.

Sempre que o tradutor negligencia a letra, seja por meio da tradução do sentido ou das palavras, o final é a destruição. Na tradicional dicotomia entre tradução do sentido e das palavras, a primeira foi frequentemente privilegiada. Segundo essa concepção de tradução do sentido ou da “bela forma”, perde-se, necessariamente, a letra do original, como exemplifica a tradução de provérbios.

Para compreender a tradução da linguagem técnica no conto “The five orange pips”, de Conan Doyle, confere-se particular atenção a três das treze tendências deformadoras elencadas por Berman: a clarificação, homogeneização e a destruição das redes significantes subjacentes.

Segundo o teórico francês, a clarificação ocorre sempre que a tradução manifesta “algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original. [...] A passagem da polissemia para a monossemia é um modo de clarificação.” (BERMAN, 2012, p. 71). Segundo Berman (2012), a clarificação é inerente à tradução, pois todo ato de traduzir é explicitante, isto é, a própria tradução revela esse elemento.

Derivada da clarificação, a homogeneização consiste “em *unificar* em todos os planos o tecido do original, embora este seja originalmente heterogêneo” (BERMAN, 2012, p. 77). A definição de destruição das redes significantes subjacentes, finalmente, pode ser encontrada na seguinte passagem (BERMAN, 2012, p. 78-79):

Toda obra comporta um texto “subjacente”, onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a “superfície” do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das fases da rítmica e da significância da obra.

¹ Segundo Nida, a tradução palavra-por-palavra é uma transferência literal, isto é, uma “transliteração” do original em uma unidade lexical correspondente na língua receptora; uma tradução quase palavra por palavra, unidade por unidade.

Portanto, para Berman, certas palavras formam determinadas redes, criando, assim, uma percepção do texto como um todo. Em muitos casos, essas palavras estão em parágrafos diferentes ou até mesmo em capítulos diferentes, mas não deixam de ser importantes para a formação de relações subjacentes ao texto, entendido como uma totalidade orgânica.

Como será visto a seguir, os trechos escolhidos contêm pelo menos uma dessas tendências. No entanto, a problemática de Berman não se resume a saber se a tradução deforma ou não o texto, a letra, já que isso é inevitável – com efeito, a própria tradução é definida como “deformação” para o teórico francês, como foi visto. Trata-se, no entanto, de compreender o grau de deformação de cada tradução, segundo as três tendências deformadoras definidas anteriormente.

3 Função literária da linguagem técnica

Em sua obra, Doyle utiliza sistematicamente uma linguagem técnica, própria de textos especializados em diversas áreas do conhecimento. Ao serem utilizados em um texto literário, os termos oriundos da linguagem técnica adquirem uma função essencial na obra de Doyle: caracterizar o personagem que a emprega como um conhecedor de determinado campo do conhecimento e, com isso, conferir precisão verbal e autoridade ao seu discurso. Por não ser comum ao texto literário, a linguagem técnica dá um tom profissional aos personagens dos contos que utilizam a linguagem adequada a determinada área do conhecimento. Assim, a preocupação do escritor e do tradutor não deve ser em manter o sentido dos termos oriundos da linguagem técnica, usando termos equivalentes no texto de chegada. Além do sentido, os termos também têm a função de caracterizar o personagem e manter a verossimilhança do texto.

São analisadas cinco traduções para o português do conto “The five orange pips”, de Conan Doyle. Todas elas são brasileiras e podem ser encontradas atualmente no mercado editorial. A seguir, elas são apresentadas em ordem cronológica, da mais antiga para a mais recente. A primeira tradução analisada foi realizada por Hamilcar Garcia. Essa tradução não é datada, mas foi provavelmente publicada nos anos 1930. Isso porque o tradutor substituiu Érico Veríssimo como secretário-geral da Globo. Como será visto, essa tradução possui uma forte

discrepância em relação às outras traduções, pois usa uma linguagem própria da língua literária utilizada no Brasil há quase um século atrás.

A segunda tradução foi realizada por Maria Luiza X. de A. Borges publicada em 2006. Esta é a tradução mais distante do literal, pois, em muitos casos Maria Luiza se afasta do texto para se aproximar do leitor, adaptando o texto para que sua leitura seja mais natural, sendo assim, a tradução mais clarificadora. Em 2007, é publicada a tradução de Edna Jansen de Mello. Essa tradução aproxima muito da tradução de Hamilcar, tanto nas escolhas tradutórias dos termos quanto do registro de linguagem usado.

A tradução de Luciane Aquino, que foi publicada em 2014, é a que mais simplifica a linguagem de Doyle do ponto de vista sintático. O autor usa muitas frases subordinadas explicativas e, frequentemente, Luciane Aquino se vale de uma sequência mais natural, preferindo colocar tais subordinadas no começo ou no final, mas nunca no meio de outra frase, como ocorre no texto de partida. Além disso, as suas opções para verter os diálogos são discrepantes, já que, em alguns momentos, ela os traduz numa linguagem formal e, em outros, em uma linguagem informal.

Por fim, a tradução de 2015 feita por Daniel Knight, como a de Luciane Aquino, simplifica a linguagem usada por Doyle. Essa situação ocorre tanto no nível lexical, quando o tradutor resolve traduzir palavras não tão usuais em inglês por palavras mais comuns em português, quanto no nível sintático, pois ele resolve não manter as frases subordinadas, o que acaba diminuindo a quantidade de vírgulas que há no texto e de pausas durante, produzindo no ritmo da leitura do tipo de deformação chamada por Berman de “racionalização”.

4 Análise das traduções brasileiras

Durante todo o texto, existem alguns termos oriundos de linguagem técnica que são essenciais para o conto. O uso desses termos cria uma rede que conecta todo o texto criando uma coerência. A seguir, esses termos técnicos são separados em duas categorias: os termos pertencentes às áreas do conhecimento em geral e os termos da criminalística, em particular.

Os termos técnicos oriundos do conhecimento em geral não são específicos a nenhum campo do conhecimento em particular, enquanto que os termos da área criminalística se referem à área de especialidade desenvolvida por Holmes. A primeira

categoria é composta pelos seguintes termos: *chain of events*; *crime records unique*; *free education*; e *knowledge*. O primeiro termo que será discutido é: “chain of events”. Este é um dos termos que teve uma maior discrepância entre as traduções, que optaram por cinco termos diferentes.

Tabela 1 – As traduções do termo “chain of events”

The Five Orange Pips de Doyle	Tradução de Daniel Knight	Tradução de Edna Mello	Tradução de Hamilcar Garcia	Tradução de Maria Luiza	Tradução de Luciane Aquino
it not only all the chain of events which (DOYLE, 1891, p. 116)	não só toda a corrente de eventos que (DOYLE, 2015, p. 75)	não só a cadeia completa de acontecimentos que (DOYLE, 2007, p. 186)	não só o encadeamento dos acontecimentos, como também (DOYLE, s.d., p. 9)	não só toda a cadeia de fatos que (DOYLE, 2006, p. 221)	não só a cadeia de eventos que (DOYLE, 2014, p. 140)

Fonte: os autores.

Em inglês, o termo “chain of events” traz duas ideias principais: primeiramente, é uma sequência de acontecimentos; além disso, também remete à prisão, mostrando que é isso o que Holmes deseja aos culpados pelos assassinatos.

Daniel Knight traduz como “corrente de eventos”. Esta tradução é palavra-por-palavra, e consegue recuperar os dois sentidos do termo, já que “corrente” remete tanto à prisão quanto à ideia de sequência.

Edna Mello traduziu como “cadeia completa de acontecimentos”. Essa escolha de tradução soa mais natural do que a escolha de Daniel, mas o acréscimo do termo “completa” pode ser considerado uma clarificação, pois ao alongar o texto, acaba explicitando algo que não está no texto fonte. A referência à prisão é mais explícita nessa tradução. Hamilcar Garcia traduz como “encadeamento dos acontecimentos”. Essa tradução, apesar de não ser que tem a leitura mais natural, é a que soa melhor, devido a assonância e aliteração que acontece.

Maria Luiza traduz por “cadeia de fatos”, enquanto Luciane Aquino traduz como “cadeia de eventos”. Assim como Edna Mello, a opção dessas traduções pelo termo, “cadeia” permite explicitar a referência à prisão. Além disso, o termo “cadeia” é usado no meio biológico, por exemplo “cadeia alimentar”, o que cria um caráter mais profissional para o texto como um todo. Sobretudo, quando se considera que, no texto, é citado um biólogo, Georges Cuvier. Isso cria uma rede de significantes subjacentes

e confere coerência ao texto. Essa escolha também recupera o sentido de sequência, soando mais natural do que as outras escolhas.

O segundo termo desta categoria é “crime records unique”. Esse termo recebeu uma grande variedade de traduções pelos cinco tradutores, como pode ser visto na tabela a seguir:

Tabela 2 – As traduções do termo “crime records unique”

The Five Orange Pips de Doyle	Tradução de Daniel Knight	Tradução de Edna Mello	Tradução de Maria Luiza	Tradução de Hamilcar Garcia	Tradução de Luciane Aquino
sensational literature and crime records unique, (DOYLE, 1891, p. 117)	uma enciclopédia dos anais de crime e de literatura sensacionalista (DOYLE, 2015, p. 75)	literatura sensacionalista, e registros de crimes, única (DOYLE, 2007, p. 187)	Em literatura sensacionalista e registro de crimes, inigualável. (DOYLE, 2006, p. 221)	literatura à sensation e anotações de crimes, sem igual (DOYLE, s.d., p. 9)	Sensacional em literatura e único em dados sobre o crime. (DOYLE, 2014, p. 140)

Fonte: os autores.

A escolha tradutória de Daniel Knight é “uma enciclopédia dos anais criminais”. Essa tradução, que contém tanto uma clarificação quanto uma homogeneização, se afasta muito do que é proposto no texto fonte. Essa escolha é mais específica do que o termo em inglês, pois foi traduzido de acordo com a interpretação do tradutor, que confere à Sherlock Holmes a imagem de um conhecedor dos acontecimentos, em especial dos crimes. Essa escolha não causa estranhamento, soando natural para o leitor em português.

A tradução de Edna “registro de crimes, única” e a tradução de Maria Luiza, “registro de crimes inigualáveis” seguem o caminho oposto. Ambas são traduções palavra-por-palavra. A ambiguidade da expressão “registro de crimes inigualáveis” permite que Holmes seja considerado tanto um conhecedor dos crimes, como sugere a tradução de Knight, quanto um mero colecionador. Essa ambiguidade causa um estranhamento ao leitor.

A tradução de Hamilcar Garcia, “anotações de crimes, sem igual”, segue uma interpretação diferente da de Daniel Knight. Ela confere a ideia de que Holmes é um mero colecionador de crimes. Essa escolha perde a ideia de que ele sabia de todos os grandes casos já ocorridos e aqueles que acontecem em Londres, o que também acaba criando um estranhamento.

E por fim, a tradução de Luciane Aquino é “único em dados sobre o crime”. A introdução de “único” recupera o sentido que Sherlock Holmes seja um especialista na área que detém um conhecimento que poucos têm, além de ser uma expressão natural para o leitor.

Os dois últimos termos oriundos da área de conhecimento geral, são “free education” e “knowledge”.

Tabela 3 – As traduções dos termos “free education” e “knowledge”

The Five Orange Pips de Doyle	Tradução de Daniel Knight	Tradução de Hamilcar Garcia	Tradução de Maria Luiza	Tradução de Luciane Aquino	Tradução de Edna Mello
even in these days of free education and encyclopaedias (DOYLE, 1891, p. 116)	mesmo nos nossos tempos de enciclopédias e de fácil acesso à informação (DOYLE, 2015, p. 75)	mesmo nestes dias de educação livre e enciclopédica (DOYLE, s.d., p. 9)	mesmo nestes dias de educação livre e de enciclopédias (DOYLE, 2006, p. 221)	mesmo nesses dias de educação livre e enciclopédias (DOYLE, 2014, p. 140)	mesmo nessa época de educação gratuita e de enciclopédias (DOYLE, 2007, p. 187)

Fonte: os autores.

O termo “free education” possui a ideia de que a educação é gratuita. A opção de alguns tradutores por vertê-lo palavra-por-palavra pode causar uma confusão no leitor, pois abre a novas interpretações, o que não ocorre com o termo em inglês.

Daniel Knight traduz “free education” como “fácil acesso à informação”. A sua tradução produz uma o que acaba em uma clarificação que se desvia do termo em inglês. Ele consegue recuperar o sentido segundo o qual a educação é gratuita, que está presente no termo em inglês. No entanto, essa escolha também traz um novo sentido ao termo, pois sugere que o acesso à educação é fácil e de que qualquer um conseguiria, o que está ausente do termo em inglês.

Hamilcar, Maria Luiza, Luciane Aquino traduzem palavra-por-palavra o termo “free education” por “educação livre”. Essa tradução perde o sentido de que a educação é gratuita e entra em um campo estranho à expressão em inglês, segundo o qual a educação seria ilimitada e todas as áreas podem ser estudadas, embora houvesse restrições em relação ao que poderia ser estudado e por quem.

Portanto, a única tradução que realmente consegue retomar o mesmo sentido do termo em inglês e sem acrescentar novas interpretações ao texto é a tradução de Edna Mello, “educação gratuita”. Ao evitar a tradução palavra-por-palavra, Edna

consegue fugir das mesmas escolhas dos tradutores anteriores e ainda por cima mantém o sentido mais próximo do que é proposto no original.

Além disso, o termo “encyclopaedias” foi traduzido como “enciclopédias” por todos, exceto por Hamilcar Garcia, que optou por transformar o substantivo “encyclopaedias” no adjetivo “enciclopédicas” em português, que qualifica o substantivo “educação”. Ele é o único tradutor que faz essa escolha, o que acaba enfraquecendo o contexto histórico da obra, já que as enciclopédias eram muito usadas na época como referências de pesquisa e como símbolos do conhecimento adquirido.

O último segundo termo analisado é “knowledge”. As suas traduções em português podem ser vistas na tabela a seguir:

Tabela 4 – As traduções do termo “knowledge”

The Five Orange Pips de Doyle	Tradução de Daniel Knight	Tradução de Hamilcar Garcia	Tradução de Luciane Aquino	Tradução de Edna Mello	Tradução de Maria Luiza
which have come to his knowledge [...] a possession of all knowledge [...] a man should possess all knowledge (p. 116)	dos quais tomou nota [...] um feito tanto quanto raro [...] alguém saiba tudo o que possa ser útil (p. 75)	que lhe vieram ao conhecimento [...] deve possuir um conhecimento [...] tenho procurado obter esses conhecimentos (p. 9)	que venham a seu conhecimento [...] a posse de todo o conhecimento [...] um homem possua o conhecimento (p. 140)	que chegaram ao seu conhecimento [...] a posse de todos os conhecimentos [...] um homem possua todos os conhecimentos (p. 187)	que chegaram ao seu conhecimento [...] a posse de todo o conhecimento [...] de todos o conhecimento (p. 221)

Fonte: os autores.

A princípio, a tradução de “knowledge” pode parecer descomplicada, já que há um termo equivalente em português, “conhecimento”, mas nem todas as traduções usaram esse equivalente. Esse termo repete-se três vezes nestes dois parágrafos escolhidos. Na sua primeira aparição, todos traduzem como “conhecimento”, exceto Daniel Knight, que opta por “tomou nota”. Apesar de distanciar da letra do termo em inglês, essa escolha é uma adaptação que visa tornar a leitura mais legível e, portanto, é uma clarificação.

No segundo momento, todos traduzem como “conhecimento”, exceto Daniel Knight e Maria Luiza, que escolheram, respectivamente, “feito” e “educação livre”. A tradução de Maria Luiza adianta o termo “free education”, criando uma ligação inexistente no texto em inglês. E na terceira e última vez que o termo é utilizado, todos

traduzem como “conhecimento”, exceto Daniel Knight, que omite o termo. Assim, percebe-se que Daniel Knight não traduz por “conhecimento” em nenhuma das três vezes. Isso pode ser visto como um descuido do tradutor, pois suas escolhas acabam influenciando a leitura, já que o termo traz a ideia de como Holmes é inteligente, detém conhecimentos, o que é elidido da sua tradução.

5 Conclusão

A linguagem técnica utilizada no conto “The five orange pips”, de Conan Doyle, permite conferir à personagem de Sherlock Holmes uma *expertise* como investigador caracterizada pelo domínio de diversas áreas do conhecimento científico, inclusive da nascente disciplina da criminalística. Os termos técnicos oriundos das áreas do conhecimento científico, em geral, e da criminalística, em particular, têm a função de mostrar que o célebre detetive privado é um profissional que domina essas áreas e que os seus métodos investigativos possuem um caráter científico.

As diferentes traduções para o português analisadas anteriormente produziram caracterizações distintas da personagem de Sherlock Holmes. A tradução de Daniel Knight apresenta um Sherlock Holmes mais prático e mais simples, enquanto as traduções de Hamilcar Garcia e de Maria Luiza oferecem do investigador uma imagem mais culta e mais pensativa. As retraduições do conto permitem estabelecer redes e relações nas quais o texto de chegada é mediado não apenas pelo texto de partida, mas também por traduções anteriores. Um exemplo disso é a influência que a tradução de Edna Mello recebeu da tradução de Hamilcar Garcia.

Os termos técnicos analisados nesta pesquisa não são suficientes para propor uma interpretação geral dos critérios adotados por cada um dos tradutores para lidar com a linguagem técnica explorada por Conan Doyle no conto “The five orange pips”. Para isso, será preciso ampliar a quantidade de termos analisados e atingir uma amostra mais significativa de opções de tradução em português para os termos técnicos explorados no conto. Depois de desenvolvido esse o encaminhamento futuro por esta pesquisa, será possível oferecer uma visão mais completa dos critérios adotados pelos tradutores brasileiros para lidar com esse problema e dos efeitos produzidos por esses critérios na caracterização de Sherlock Holmes.

Referências

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. 2. ed. Florianópolis: Copiart/ PGET-UFSC, 2012.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 2 set. 2019.

DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes*. Trad. Hamílcar de Garcia. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

DOYLE, Arthur Conan. *Obra completa de Sherlock Holmes*. Trad. Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

DOYLE, Arthur Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes em um escândalo na boêmia e outras histórias*. Trad. Luciane Aquino. Porto Alegre: L&PM, 2014.

DOYLE, Arthur Conan. *O dia em que Sherlock Holmes morreu*. Trad. Daniel Knight. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

L&PM EDITORES. *Entrevista com o tradutor de Darmapada, a principal obra do cânone budista*. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=935305&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=828126. Acesso em: 15 ago. 2019

NIDA, Eugene Albert. *Toward a Science of Translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

NUNES, José. *Como eu escrevo*. 2019. Disponível em: <https://comoeuescrevo.com/daniel-knight/>. Acesso em: 2 ago. 2019.

OXFORD DICTIONARY. Disponível em: <https://www.oxforddictionaries.com>; Acesso em: 2 set. 2019.

REVISTA IBEROAMERICANA. *Bibliografia de Obras Norte Americanas Em Tradução Portuguesa*. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/1325/1549>. Acesso em: 15 ago. 2019.

DIFERENCIAIS DE PODER, TECNOLOGIA, COMÉRCIO E TRADUÇÃO DE QUADRINHOS NO BRASIL (1980-2000)

Daniel Soares Duarte
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
danisoaresduarte@gmail.com

Resumo

Neste trabalho, apresento dois exemplos de como histórias em quadrinhos eram traduzidas para o português brasileiro entre 1980 e 2002. Limitações econômicas para tamanho de páginas e letreiramento, entre outros, tiveram um papel decisivo em como textos e imagens eram recodificados no “formatinho”, o tamanho padrão à época. Escolhas posteriores, como a tradução intersemiótica de *Moby Dick* feita por Bill Sienkiewicz, funcionam tanto como exemplos do quanto adaptações em quadrinhos podem escapar aos clichês das relações entre palavras e imagens, quanto como mudança dos padrões de forma para o gênero. Avaliar a história da tradução por meio de como as materialidades da comunicação funcionam (no sentido de Gumbrecht, 1998 e 2004) pode elucidar o quanto a tecnologia influencia e molda a cultura, e o quanto é invisibilizada como tópico. O que leva a algumas questões teóricas: a discussão sobre o que Cronin (2013) chamou de 3T (tradução, comércio e tecnologia); o reforço às ideias de Karin Littau (2015) de considerar a tradução como “cola” para estudos de mídia comparada, bem como uma reflexão sobre como diferenciais de poder (ROBINSON, 2011) influenciam a tradução em um país que traduz de cinquenta a oitenta por cento dos títulos publicados.

Palavras-chave

Tradução, comércio e tecnologia. Decolonialismo. Materialidades da comunicação. Histórias em quadrinhos.

A era da tradução

Na página inicial de *Translation in the digital age*, Michael Cronin apresenta a ideia de que os efeitos da tecnologia digital e da *internet* na tradução são “contínuos, globais e profundos” (CRONIN, 2013, p. i). Para seguir com essa ideia e entender os meandros que envolvem os dois campos, é preciso parar de pensar em termos isolados, lembrar, como lembra Cronin, que “tecnologia não é apenas um acessório”, e considerar os padrões de conexão; isto é, pensar sistemicamente. Partindo de uma observação de Adelardo de Bath acerca do astrolábio, Cronin diz que

Para Adelardo, o entendimento reside em saber como o mundo funciona e que o conhecimento é inexpressável fora da linguagem dos artefatos. O que suas traduções efetivamente realizam é mudar as relações entre os leitores e o seu mundo, nem tanto por meio das palavras quanto através do novo instrumento que, por meio de sua introdução, há de instruí-los seus modos de uso. A presença humana na terra só pode ser entendida dentro e a partir do contexto dos objetos construídos que mediam sua existência¹. (CRONIN, 2013a, p. 194).

¹ Tradução de “For Adelard, understanding resides in knowing how the world works and that knowledge is inexpressible outside the language of artefacts. What his translations ultimately do is change the

Partindo das noções de que a humanidade depende das ferramentas que produz e que utiliza para tentar controlar o mundo, e de que a comunicação e a linguagem também funcionam como ferramentas, Cronin defende que “nossa época presente, que com frequência é chamada de era da informação, com seu corolário, a sociedade do conhecimento, deveria ser mais adequadamente chamada de era da tradução” (2013b, p. 3). Essa apresentação da tradução como melhor representante da operação central de nossa era atual deve-se à explicitação do seu papel como **sistema tecnológico** (em nível tanto material quanto abstrato), envolto em um sistema que Cronin chama de 3T: a inter-relação entre tecnologia, tradução e comércio [*trade*]. Os componentes desse sistema estão em interação em toda a história humana, e dependem de outros três sistemas que o sustentam: o mundo físico-químico não biológico, o mundo biológico e o mundo material. O autor diz que estamos em contínua simbiose com tais sistemas, entre os mundos animado e inanimados: “biologia e *techne* interagem de modo central à sobrevivência e ao desenvolvimento humanos (...) Nossas ferramentas nos formam, tanto quanto nós as formamos” (CRONIN, 2013b, p. 10). Nossas ferramentas são nossa tecnologia em ação.

A tradução foi necessária para permitir que o comércio acontecesse e para entender o que esse comércio envolvia ou significava para os fenícios, mas também explica por que parece pouco plausível postular modelos *sui generis* de evolução cultural. O que podemos chamar de paradigma '3T' (Tecnologia, Comércio (*trade*), Tradução) da interconexão das culturas urbanas primitivas tem uma ressonância na história cultural posterior². (CRONIN, 2013B, p. 11).

Assim, o 3T possibilita todas as formas de **interação** política em todas as sociedades do mundo, mas especialmente nas culturas que se espalharam pelo globo, e ainda mais na atual configuração do capitalismo: vender em mercados internacionais implica traduzir e mesmo localizar os produtos, para mencionarmos os usos mais concretos e linguísticos da tradução; traduzir implica uma dependência de

relationship between his readers and their world not so much through the words he writes, as through the new instrument he will cause them to use and understand. Human presence in the world can only be understood through and in the context of the made objects that mediate human existence. (CRONIN, 2013, p. 9)

² Tradução de “Translation would be necessary to enable trade to happen, and to make sense of what this trade involved or meant for the Phoenicians, but it also explains why it appears scarcely plausible to posit *sui generis* models of cultural evolution. What we might term the ‘3T’ paradigm (Technology, Trade, Translation) of the interconnectedness of early urban cultures has a resonance for later cultural history.” (CRONIN, 2013, p. 19)

ferramentas (tecnologia) em todas as suas instâncias, que por sua vez é comercializada internacionalmente e precisa com frequência ser localizada, isto é, traduzida para outra cultura.

Diferenciais de poder

No entanto, tal interação não acontece de modo equilibrado entre as partes envolvidas. É preciso lembrar do desequilíbrio de poder constante nas relações entre nações, de empresas para países (e vice versa), e entre organizações privadas. O triângulo entre tradução, tecnologia e comércio move-se em desigualdade, na medida do que Douglas Robinson (2011, p. 31-32) chama de **diferenciais de poder** [*power differentials*]. Robinson pensa três funções para a tradução, em diferentes momentos da história nacional de uma nação colonizada: tradução como canal de colonização, tradução como para-raio das desigualdades após o período colonial; tradução como canal de descolonização. Os diferenciais agem em todos esses períodos, e são explicitados em **quatro postulados**, que Robinson toma emprestado e resume de Richard Jacquemond (1992): (i) uma cultura dominada traduz mais de uma cultura hegemônica do que o oposto; (ii) traduções de países dominados para hegemônicos serão vistas como misteriosas, difíceis e exóticas; (iii) uma cultura hegemônica traduz autores que se encaixam às suas noções preconcebidas; (iv) autores de uma cultura dominada que sonham em alcançar mais público tendem a escrever para serem traduzidos em uma língua hegemônica (esterótipos).

Esses quatro postulados são desdobrados, nações hegemônicas de um lado e nações ideologicamente colonizadas (dominadas) de outro. Traduções da cultura dominada são (i) produzidas em menor número do que na direção oposta; (ii) percebidas como difíceis; (iii) escolhidas por se conformarem com estereótipos hegemônicos; (iv) escritas para serem traduzidas e lidas pela cultura hegemônica. Por sua vez, as traduções da cultura hegemônica são (i) em maior número; (ii) percebidas como intrinsecamente interessantes; (iii) escolhidas porque vêm da cultura dominante; (iv) ignorantes com relação à cultura dominada.

Essas categorias abstratas se aplicam a vários casos, e podemos tranquilamente usar nosso país como exemplo de nação altamente colonizada e

dominada no circuito das traduções. O Brasil traduz muito³, e é muito pouco traduzido em retorno. Fora dos circuitos acadêmicos, Machado de Assis, por exemplo, é ainda muito pouco conhecido⁴. Em compensação, traduzimos muito e de várias culturas hegemônicas, e em todos os tipos de mídia e e forma de todos os campos culturais. Para ficarmos nas histórias em quadrinhos, sobre as quais falo a seguir, temos traduções em massa das editoras estadunidenses, mas também e cada vez mais de editoras francesas, italianas, obras do Japão e da Coreia, que são consideradas leituras “indispensáveis” para a formação de um leitor do gênero— indicando uma relação com os itens *ii* e *iii* sobre as traduções vindas de culturas hegemônicas. Embora haja diversas análises possíveis sobre tal conjuntura (se atentarmos apenas para um nível mais abstrato, cultural), meu into aqui será trazer à esse âmbito ambivalente, entre a cultura e a materialidade. Primeiramente, para chamar atenção para a materialidade que permite a manifestação cultural, e a função que a primeira tem em dar forma e sentido à segunda.

Materialidades da comunicação e tradução

Karin Littau (2016, p. 2), discorrendo sobre o papel das materialidades da comunicação e da produção de sentido no campo da tradução, diz que

é tão insustentável priorizar o espírito sobre a matéria ou o tema sobre o objeto, quanto rebaixar as tecnologias da mídia a conchas vazias, cuja única função é carregar os frutos do trabalho da mente. Mídias não são meramente instrumentos com os quais escritores ou tradutores produzem significados; em vez disso, eles definem a estrutura na qual algo semelhante a significado se torna possível.

Nossa “civilização” e o que ela representa dependem essencialmente do que vou chamar de “veículos” materiais, que, contudo, não são apenas o meio de transporte das mensagens. Nesse caso, concordo fundamentalmente com a citação de Littau, que também encontra respaldo na pesquisa de Hans Gumbrecht sobre o tema: “materialidades da Comunicação... são todos os fenômenos e condições que

³ De acordo com a pesquisa *Produção e vendas do setor editorial brasileiro*, disponível em <https://snel.org.br/pesquisas/>, cerca de 40% de novos títulos são traduzidos. Isto para livros comercializados. Se incluirmos outros produtos, como manuais técnicos, legendas e dublagens, contratos etc., o volume se torna ainda maior.

⁴ Ver a resenha da tradução de *Memórias póstumas de Brás Cubas (Epitaph of a Small Winner)*, feita por William L. Grossman, no canal “Better than Food”, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pB1ayNNrSik>. Acesso em: 19 jun. 2022.

contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28). Ademais, tal invisibilização da materialidade nos processos de produção de sentido encontra algum paralelo metafórico (e portanto semântico) com a invisibilidade dos tradutores, e provém, até onde consigo entender, da profunda cisão entre corpo e espírito que dirige o modo de concepção de ação no mundo desde o renascimento. Gumbrecht dedica o livro *Produção de presença* (2010) à investigação de como a cisão entre corpo e espírito feita no início da modernidade até os dias atuais domina nossos modos de concepção do mundo, apesar de inúmeras tentativas de trazer o que é “corpo” aos processos interpretativos, intelectuais. Mas o autor também se dedica a pensar que a reavaliação de toda materialidade e o deslocamento da interpretação a um lugar devido, menos prepotente, pode ajudar a elucidar o modo como as formas do mundo carregam sentido e nos levam a produzi-lo. Fundamentalmente, ambo os autores subscrevem ao pensamento de Marshall McLuhan de que “o meio é a mensagem”.

No caso dos estudos da tradução, esse pensamento deve levar a uma reavaliação de que modo o que é material interfere nos sentidos, não mais escavados, mas produzidos. O papel do material tende a se esclarecer se pensarmos na ideia de “implicação”, conforme apresentada por Michael Cronin (2013, p. 12-14). Todo objeto (um carro, por exemplo) carrega consigo implicações em dois níveis: sobre a produção do objeto de um lado, e sobre o contexto de uso do objeto, por outro. Um carro, por exemplo, implica uma fábrica, metais, a extração dos mesmos, borracha, combustível. Mas também implica, em seu contexto, a existência de estradas, pessoas, políticas de segurança, destinos a alcançar, e tráfego, entre outros. E para um carro tanto quanto para a tradução, a noção de implicação se dirige ao controle ou o domínio das distâncias (CRONIN, 2013, p. 13)

Interferência da materialidade na tradução de HQs: traduzir para o “formatinho”

Esse contexto, em que a lida com exigências tecnológicas e materiais implica tanto restrições (que dão forma à tradução de qualquer texto) quanto relações desequilibradas (acerca das decisões sobre o que é traduzido, de nações e culturas hegemônicas para nações aculturadas e vice versa) pode ser visto no processo da tradução de quadrinhos brasileiros, em especial entre 1980 e 2002, período em que o “formatinho” foi a opção principal para a edição e publicação das editoras brasileiras.

O formatinho era chamado assim por ser uma escolha que adaptava o tamanho das revistas de super-herói vendidas pela Editora Abril. Tanto a Abril era a maior editora da época, quanto o gênero (super-herói) estava entre os mais vendidos. Além dele, as histórias da Disney e da Turma da Mônica eram publicadas no mesmo formato. Esta última não sofria adaptações, por ser um produto nacional. Os quadrinhos de super-heróis, por sua vez, sofriam profunda modificação no processo de conversão ao mercado brasileiro.

Ainda não estamos pensando na conversão entre idiomas. As HQs de super-heróis das principais editoras estadunidenses da época, Marvel Comics e DC Comics, eram publicadas no formato 16,8 x 25,9 cm (EUA), enquanto o formatinho tinha dimensões de 13,4 x 19 cm (BRA). O resultado é um corte de papel não proporcional entre os dois formatos. Segundo conversa com o tradutor e editor Mario Luis Barroso⁵, o formato era motivado pela economia de papel gerada. Uma folha inteira podia ser cortada em 16 folhas, sem sobras ou desperdício. A economia de papel deveria ser mesmo significativa, pois facultava à editora contratar dois artistas a mais para a recodificação das HQs, como veremos a seguir.

Ainda sobre a recodificação de HQs, Klaus Kaindl (1999) escreveu um artigo em que elenca algumas estratégias de tradução para o gênero. Ele se baseia no trabalho formal de Delabastita (1989) para a adaptação cinematográfica, e também tece comentários acerca do comportamento das HQs no campo cultural e econômico, a partir das ideias de Bourdieu (1996). Kaindl considera que as HQs se comportam como produtos jornalísticos pertencentes ao campo literário, e que “[e]mbora as HQs, como parte da literatura de massa, orientem-se primordialmente pela obtenção de poder econômico, seguindo o raciocínio de Bourdieu, elas também precisam obter aceitação social dentro e fora do campo literário” (KAINDL, 1999, p. 271-272). Para manterem-se relevantes no campo econômico, e daí ao cultural, as estratégias a seguir eram empregadas na tradução das HQs no contexto brasileiro: *repetitio* (manter a informação idêntica entre TF-TA); *adiectio* (adição de informações); *detractio* (cortes de informações); *transmutatio* (mudança nas sequências entre TF-TA); *substitutio*: substituição por equivalências; *deletio* (remoção total de textos ou imagens). São

⁵ Disponível em: <https://youtu.be/-hrYB5-QydU>.

recursos de edição comuns a toda tradução intersemiótica/adaptação⁶. Até este item, concordo com Kaindl. Minha divergência está no tipo de análise a que os procedimentos se prestam. Para Kaindl:

A parte pictórica das HQs também oferece vários meios de informação: painéis, cores, linhas de movimento, perspectiva, formato etc. Mas eles não se prestam a uma análise funcional. Em vez disso, a composição geral da imagem pode ser usada como ponto de partida mais adequado para a diferenciação entre os vários elementos⁷. (KAINDL, 1999, p. 274).

Sob o meu ponto de vista, os meios de informação não só se prestam a análises funcionais, como também de cunho social e cultural, desde que saibamos como se dá o processo de tradução dos objetos. A seguir, apresento as linhas gerais dos processos de tradução das HQs, do “formato americano” para o “formatinho”.

Quero dar ênfase a três processos que aconteciam, de modo mais ou menos paralelo, para cada edição brasileira: a tradução do texto, em uma espécie de linha de produção; a adaptação das imagens, devido à mudança da proporção no formato reduzido; e a adaptação textual, também devida à redução do tamanho (mas não necessariamente à mudança de proporção). Cada edição brasileira continha, em geral, três edições estadunidenses (de cerca de 32 páginas para 96 páginas). Algumas edições não chegavam à redação em papel, mas em placas de bromuro, onde os editores indicavam elementos de continuidade que deviam ser respeitados. As edições eram montadas tendo em vista o nível das histórias: as melhores eram escolhidas para abrir e fechar a edição, de modo a instigar os leitores a comprar os títulos nos meses seguintes. Um espelho da revista era montado, já antecipando os anúncios e a colocação de pontos-chave das narrativas: grandes surpresas e mudanças deveriam ir para as páginas pares (para surpreender os leitores ao virarem uma página). Os anúncios eram inseridos nas páginas ímpares. Além dos estúdios da própria editora, alguns materiais eram enviados para edição/adaptação em outros estúdios (Art&Comics e Desearte).

⁶ A diferença entre tradução intersemiótica e adaptação não será tratada aqui. Ambos os procedimentos possuem traços em comum, mas, ao pensamento do autor, diferem em função do objeto a que se voltam.

⁷ Tradução de “the pictorial part of the comic also offers various means of providing information: panels, colour, speedlines, perspective, format, etc. But these do not necessarily lend themselves to a functional analysis. Rather, the general composition of the picture can be used as the most suitable starting point for differentiating between the various elements”. (KAINDL, 1999, p. 274).

A tradução passava por dois processos, um para o texto, outro para as imagens, em etapas. O texto em si era traduzido na totalidade, passando em seguida por um processo de adaptação e cortes (copydesk), depois era letreirado (obviamente à mão), revisado e finalmente corrigido já no contexto da página. A arte era montada, decorada e por fim colorizada. A maior etapa de adaptação e modificação está no que acontece ao texto e às imagens quando a proporção entre os tamanhos era modificada. A começar pelo tamanho em si: havia menos espaços para texto.

Texto	Arte
1. Tradução	
2. Copydesk	1. Montagem
Letreiramento	
3. Revisão	2. Decoração
4. Correção	3. Colorização

Atualmente, com diferentes tipos de impressão, podemos simplesmente pensar em diminuir as fontes e manter sua legibilidade. No entanto, no contexto de impressão analógico, sem precisão digital, não havia possibilidade de reduzir o tamanho das fontes, pois elas borrariam e ficariam ilegíveis. Resultado: era necessário manter o mesmo tamanho de fonte, para balões e recordatórios com metade do tamanho original (e não proporcionais). A economia no uso de papel levou assim à reconfiguração textual completa de edições que vendiam aos milhares por anos a fio.

O segundo processo, o de alteração das imagens, acontecia devido também à mudança de proporção, devida ao corte da folha de papel original. O tamanho de página “traduzida” para o contexto brasileiro é proporcionalmente mais “largo” do que o original. Por isso havia realmente uma “montagem” da arte para cada quadro: os desenhos eram reduzidos e transplantados para os novos quadros. Abaixo está um exemplo de sobra no painel, com o desenho já reduzido.

Figura 1 – Painel traduzido, com arte ainda não retocada, mas reduzida e dentro da nova proporção



Após a montagem, quadro a quadro, a arte era “decorada”, isto é, um desenhista era responsável por preencher os espaços nas bordas dos quadros, para dar a impressão de que a arte fora composta para a proporção traduzida. Aqui é possível falar de tradução gráfica, já que o artista recebia instruções de imitar o estilo dos desenhistas. Esse processo era feito em todos os quadros, em todas as páginas das histórias. Só então as páginas eram recoloridas.

A redução e à mudança na proporção das páginas levavam a cortes brutais na tradução, uma necessidade de adaptação forçada pelas restrições materiais, forçosamente interferindo no sentido. Em uma conversa, Mario Luis Barroso disse ser sorte os autores estadunidenses serem prolixos, porque isso permitia um pouco mais de espaço nos balões originais, que, reduzidos nas versões brasileiras (mas mantendo o tamanho das letras), permitiam a inserção de um pouco mais de texto⁸. Acontecia então a extrema adaptação do texto, para caber dentro dos balões de fala. O exemplo a seguir é bastante eloquente: os três primeiros balões, da fala de Lois Lane, passam de 44 palavras em inglês para 22 palavras em português.

EN-US: well, that's some story! Alien robots! An evil master plan reaching back thousands of years! // And... you're quite right, Superman. It's the kind of story that should be kept under wraps... for a while, anyway. // But, I still have a couple of unanswered questions.

⁸ Ver novamente <https://youtu.be/-hrYB5-QydU>.

PT-BR: Uau! Que loucura... robôs alienígenas, planos milenares... // Você está certo, Super-Homem! Isso deve ser encoberto... por enquanto. // Mas ainda tenho algumas perguntas.

EN-US: What might that be, Lois?

PT-BR: Por exemplo?

Figuras 2 e 3 – Exemplos de adaptação do texto ao tamanho do balão



Trabalhando dentro de uma mentalidade de equivalência (dizer em português o sentido do que foi dito em inglês), mas também de invenção e independência (segundo depoimento de Jotapê Martins, um dos tradutores responsáveis pelo trabalho à época⁹), o resultado estilístico não obstante é muito menos prolixo, menos rebuscado e com menos nuances lógicas do que o TF. A tradução de “Whatmightthatbe, Lois?” para “Por exemplo?” passa de um registro formal e quiçá altivo, que ainda apresenta o vocativo, para uma forma seca, taquigráfica. Note-se que os balões de fala foram apagados e refeitos na tradução (as áreas em branco logo abaixo das falas). Dado que esse quadro manteve a proporção original da página do TF (nenhum elemento foi adicionado nas laterais), o quadro seguinte (na figura 1, acima) foi bastante alargado. Note-se também o apagamento de um recordatório na parte inferior esquerda do quadro, que no TF faz referência a uma minissérie a ser publicada pela editora DC Comics. Como não deve ter sido publicada no Brasil, a referência foi apagada, para ser retocada no estágio de “decoreação”.

As descrições acima indicam a função basilar que as tecnologias têm nos processos de tradução, mas também o quanto elas interferem nos resultados e no próprio processo tradutório. Nosso modo de pensar científico (em amplo sentido) ainda se fundamenta em uma dicotomia insustentável e paradoxal: a de subjugar e

⁹ Segundo entrevista no episódio acerca de tradução de HQs no podcast do Universo HQ. Disponível em: <http://www.universohq.com/podcast/confins-do-universo-021-traduz-para-mim/>.

desprezar nossas ferramentas, sejam materiais, como uma prensa, sejam intelectuais, como uma teoria. Aliás, a própria tendência a *não* considerar uma teoria como ferramenta, mas conferir-lhe status ontológico, faz refletir acerca do quanto supervalorizamos a água sem levar em conta o copo em que a bebemos. Nesse sentido, alinho-me ao que diz Karin Littau, sobre toda tecnologia ser uma “recanalização, ou mediação, das leis da natureza”¹⁰ (2015, p. 3). Em vez de estar liberada das “restrições” materiais, para poder concentrar-se na “cultura”,

a tradutora é parte de uma ecologia material, midiática e tecnológica que dá forma a todos os aspectos mentais. É o domínio do paradigma “antifísico” que está cada vez mais sendo interrogado tanto nas ciências humanas quanto nas ciências sociais. Pois esse paradigma não consegue dar ideia do quanto o material, o midiático e o tecnológico agem sobre o ideacional¹¹.

A reflexão acerca das materialidades da comunicação, a que Littau subscreve e que procuro chamar atenção constante, propicia inverter ou, pelo menos, desfazer o desequilíbrio entre os pólos “espírito” e “matéria”. Como mostram os exemplos, o trabalho sobre o material tradutório, no processo de tradução, dá forma e sentido ao ideacional, tanto à forma das ideias quanto à sua substância. E também esclarece como a corrente de processos que passa das concepções e práticas entre sistemas nacionais privilegiados e colonizados (tanto material quanto ideologicamente) não acontece somente no mundo das ideias, mas muito pela diferença das realidades tecnológicas (materiais) entre centro e periferia, entre nações hegemônicas e colonizadas, que causa a emergência do sentido, e não é uma decorrência dele.

O que é comunicado nas traduções intersemióticas de *Moby Dick*?

Não obstante, e como polo complementar e consequente, ideias e ideologias são traduzidas e também continuam a influenciar a “direção” das ideias, do centro para a periferia. Não apenas como objeto automático de obras filosóficas ou científicas, mas (e talvez principalmente) via textos literários, obras ficcionais, poesia, arte, música, filmes.

¹⁰ Tradução de: I would want to argue that technology is a rechannelling, or mediation, of laws of nature.

¹¹ Tradução de: “Rather, the translator is part of a material, medial and technologized ecology that shapes every aspect of mind. It is the dominance of the “anti-physical” paradigm that has increasingly come under scrutiny in both the humanities and the social sciences. This is because that paradigm cannot countenance the extent to which the material, the medial and the technological act in the ideational”.

Entre as várias obras possíveis de destaque, chama a atenção o volume de versões de *Moby Dick*: recontagens literárias de vários tipos, adaptações para filmes, séries televisivas, arte gráfica (como na atualmente reconhecida série de gravuras de Rockwell Kent, ou uma série de Jackson Pollock sobre a obra). Uma página sobre as adaptações de *Moby Dick* lista 14 filmes, 16 filmes para televisão, 9 peças radiofônicas, 24 peças de teatro, 12 adaptações para HQs, 3 obras literárias intertextuais, e mais 18 tipos diferentes de adaptações, como uma versão do romance inteiramente em *emojis*¹². Aqui me detenho, novamente, nas versões em HQ. Mas a reincidência e o número de adaptações/traduições intersemióticas tem motivações prováveis, que podem ser ao menos parcialmente indicadas em um texto introdutório à versão quadrinística de 1990, lançada pela Editora Abril, em “formato americano” (16,8 x 25,9 cm), à época ainda não padronizado.

Moby Dick é também uma exaustiva compilação de detalhado material de pesquisa sobre baleias e a indústria pesqueira no século passado (sic). Dos 143 capítulos do livro, mais de 40 são devotados exclusivamente à dissertação sobre assuntos afins, envolvendo também a vida dos baleeiros. Aliás, o livro é famoso justamente por isso, além de expressar um perfeito senso de tempo e lugar, e uma capacidade de evocar um modo de vida há muito inexistente. É extraordinário por seu amplo apelo: alguns leitores se entusiasma pela aventura em alto-mar; outros são arrebatados pelo estudo psicológico de uma obsessão insana; e muitos se veem tomados pela profunda e penetrante alegoria do desastre que espreita quando o homem tenta se transformar em Deus, quando se torna maligno para enfrentar o Mal. (SIENKIEWICZ; CHICESTER, 1990, capa interna)

Aqui se elencam os vários temas comuns ao livro, vários dos quais foram isoladamente reeditados à exaustão em obras da cultura pop ao longo do século XX. Cumpre sempre destacar o papel psicológico da aventura. Alan Moore, grande autor de quadrinhos, mago e um sujeito que realmente pensa nas palavras que usa, comparou fama e sucesso no século XX à vida no mar no século XIX.

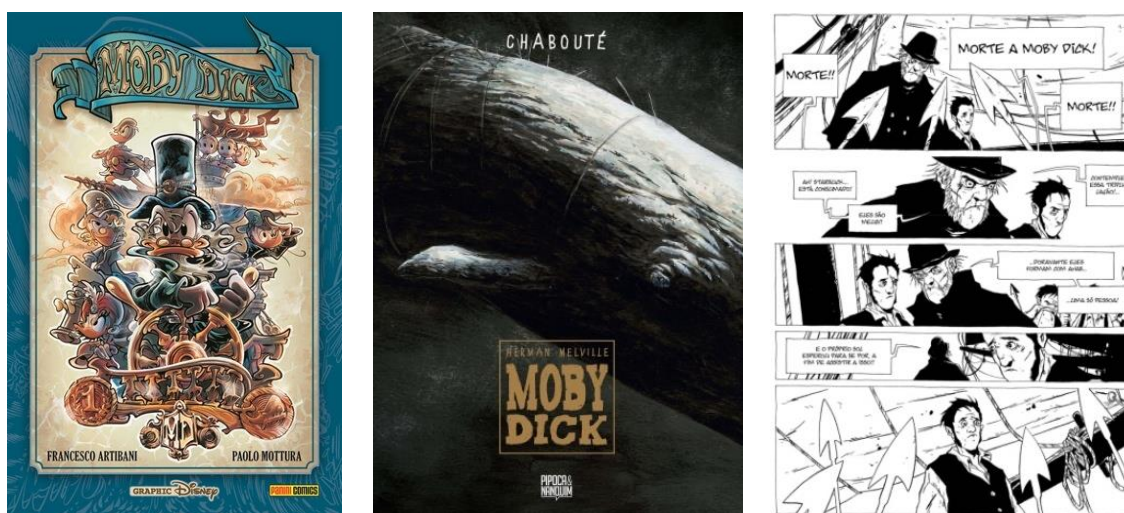
Costumo pensar que o que a fama fez foi substituir o mar como a escolha de base para a aventura da juventude. Se você fosse um jovem corajoso no século XIX, provavelmente escolheria cruzar o mar, exatamente como no século XX pode decidir que deseja fugir e montar uma banda pop. A diferença é que, no século XIX, antes de fugir para o mar, o jovem teria pelo menos algum conhecimento sobre o que estava tentando fazer; provavelmente, digamos, teria aprendido a nadar¹³. (MOORE, 2016, 24:35-25:10)

¹² Disponível em: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Adaptations_of_Moby-Dick. Acesso em 19 jan. 2022.

¹³ Tradução de “I tend to think that what fame has done is, is has replaced the sea as the element of choice of adventure for young people. If you were a dashing young man in the nineteenth century you would round away to sea. Just as in the twentieth century you might decide that you wanted to run away

Aparentemente, esse chamado à audácia e à coragem continua sendo um gancho para a republicação e a venda de *Moby Dick*, dado termos agora duas adaptações de sucesso, mesmo em quadrinhos: uma pela Disney (lançada no Brasil pela Panini Comics) e outra, francesa, feita por Christophe Chabouté, lançada pela Pipoca e Nanquim, cujos editores em mais de uma ocasião repetem que *Moby Dick* é um best-seller da editora.

Figura 3 – Duas versões atuais em quadrinhos de *Moby Dick*: Disney/Panini

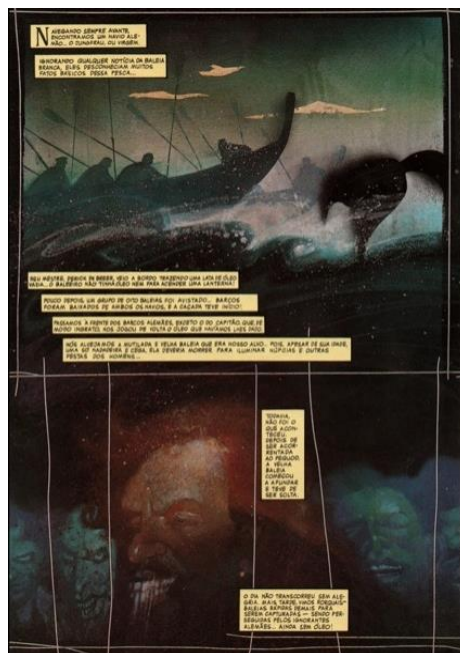


Fonte: Divulgação no site da editora; e de Chabouté (Pipoca e Nanquim)

Iria elogiar a arte de Chabouté, mas o fato é que mesmo a arte da versão da Disney (feita por Paolo Mottura) é belíssima, elaborando cores mais barrocas e ângulos intensos à arte estilizada dos personagens fabulescos, como se pode notar pela capa. Parece ser cada vez mais constante que grandes artistas gráficos publiquem versões do romance. Minha versão favorita ainda é a Bill Sienkiewicz, lançada em 1990 e traduzida para o Brasil no mesmo ano, inaugurando a série limitada *Classics Illustrated* pela Abril. A arte de Sienkiewicz, exemplificada ao lado, é impressionista, distorcida e pintada a óleo, adicionando camadas de carga emocional e peso à narrativa, ultrapassando a função de narrativa gráfica para se tornar um elemento estrutural que impulsiona não as ações nem as descrições, mas os sentimentos, as ilusões, os sonhos. Em vez de apenas mostrar ou contar, essa versão abre espaço para a expressão das emoções dos leitores.

and form a pop band. The difference is that in the nineteenth century, before running away to sea you would have at least some understanding of what the element was, that you were dealing with and perhaps, say, learned to swim.

Ainda traduzir, publicar e ter sucesso comercial com Moby Dick (como no caso de Chabouté) pode indicar a contemporaneidade dos temas abordados pela obra. Mas pode também ser um indicativo das ideologias que, como indica Robinson acima, são consideradas *intrinsecamente interessantes* como material tradutório. Digamos, é preciso algum critério tecnicamente positivo para se elencar uma obra como um clássico. Temas como aventura, profundidade psicológica, sofrimento, seriedade, enfrentamento, destino, vingança, temas vinculados à masculinidade, atrativos para jovens leitores, são continuamente retomados e postos à venda, continuamente traduzidos tanto entre idiomas diferentes quanto entre diferentes semioses.



Recentemente, uma adaptação de *No coração do mar*, um relato que teria servido de base para *Moby Dick*, estreou na plataforma de streaming Netflix. Essa tradução dentro de uma tradução dentro de uma tradução (tradução de valores dentro de uma tradução intersemiótica que também é vertida entre idiomas, com dublagem e legendagem) reafirma a sutileza e a onipresença do 3T de Cronin: as tecnologias possibilitando o comércio de bens culturais, ambos intrinsecamente dependentes da tradução para cumprirem seus objetivos. Fica como reflexão final a concordância com a afirmação de Littau de que, dada essa grande interdependência, os estudos da tradução sejam a “cola” para os estudos de mídia.

A tradução é o fundamento da literatura comparada. O que estou propondo é que a tradução se torne a cola dos estudos de mídia comparada. As mídias são vitais para o entendimento das mudanças na tradução, e um estudo de mídia comparada coloca isso em perspectiva. Igualmente, a tradução é crucial para o entendimento das mudanças e das transições entre mídias em campos locais e globais¹⁴. (LITTAU, 2015, p. 12).

Littau ainda afirma, na mesma página, que vivemos não só na era da tradução, seguindo a expressão de Cronin, mas também a era da transição, de práticas e

¹⁴ Translation has been the cornerstone of comparative literature. What I am proposing is that translation become the glue for comparative media studies. Media are vital for understanding the changing faces of translation and a study of comparative media brings this into focus. Equally, translation is crucial for understanding the changes and transitions between media on a local and global playing field.

mentes formatadas pela prensa (palavra escrita) para mentes que lidam com diferentes expressões tecnológicas, orais, escritas e multimídia. Será assim necessário estudar com mais profundidade as relações entre tradução linguística e tradução intersemiótica, para todas as mídias, em uma era que o comércio de itens culturais de massa lança mão da adaptação/tradução intersemiótica desde a concepção: desenhos animados criados para vender bonecos; livros pensados para virar séries de TV; histórias em quadrinhos como base fundamental para o desenvolvimento de filmes de grande sucesso. Ficam aqui dois tópicos possíveis para desenvolvimento posterior, um mais teórico, outro mais voltado aos estudos de mídia. O primeiro, a investigação teórica entre tradução intersemiótica e adaptação. São o mesmo conceito? São aspectos diferentes do mesmo processo? São processos diferentes? Entre volumes dedicados a tal investigação, o de Raw (2012) tem capítulos dedicados à distinção. Apesar da conclusão de Krebs (no mesmo volume) de que os dois processos são dois lados da mesma moeda ideológica, me parece que alguma distinção ainda pode ser feita, se pensarmos em um paralelo com as diferentes funções da língua de Jakobson (2010): adaptações têm fundamentalmente função referencial (ainda mais se pensarmos em intenções comerciais, para venda de produtos nos mercados globalizados), enquanto traduções intersemióticas reagem sobre o código e a mensagem, com um caráter mais poético. Tal distinção ainda não está aprofundada, sendo apenas um pensamento inicial. O segundo, uma reflexão sobre a reprodutibilidade das ideias e sua tradução entre mídias diferentes, calcada na noção de meme como item cultural reprodutivo e reproduzido em diferentes materialidades, que forçosamente o modificam e o mantém, em um processo de evolução contínua — não no sentido de melhoria, mas evolução como produto de três processos: variação, seleção e estabilização de formas, intrinsecamente dependentes do material que usam. São ideias em formação que ainda esperamos desenvolver, consequentes do estudo das histórias em quadrinhos como meio e produto cultural, tecnológico e tradutório.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Éd. de Minuit, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CRONIN, Michael. A era da tradução: tecnologia, tradução e diferença. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia. (orgs.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Copiart; Florianópolis : PGET/UFSC, 2013a.

CRONIN, Michael. *Translation in the digital age*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2013b.

DELABASTITA, Dirk. Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel*, v. 35, n. 4, p. 193-218, 1989.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto PUC-Rio, 2010.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2010.

KAINDL, Klaus. *Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation*. *Target*, v. 11, n. 2, p. 263-288, 1999.

LITTAU, Karin. Translation and the materialities of communication. *Translation Studies*, v. 9, n. 1, p. 82-113, 2016.

MOORE, Alan. *A Cabeça de Alan Moore – Legendado (Português Brasileiro)*. [Interviewed by] ArteHD, 2016. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=YJ3QWnWENNY. Acesso em: 05 ago. 2020.

ROBINSON, Douglas. *Translation and Empire: Postcolonial theories explained*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2011.

A TRADUÇÃO DIRETA DE OBRAS DO ÁRABE PARA O PORTUGUÊS: REFLEXÕES E DESAFIOS

Paulo Daniel Elias Farah
Universidade de São Paulo (USP)
paulobrasilpaulo@gmail.com / paulof@usp.br

Resumo

Este texto propõe-se a refletir sobre a tradução de obras do árabe ao português, de localidades como Egito, Marrocos, Tunísia, Palestina e Brasil, entre os séculos XII e XXI, com especial atenção a obras de rihla, romances e poesia. A 'adab ar-rihla (literatura de viagem) reúne diferentes tipos de texto, constitui um gênero narrativo marcado por uma linguagem assaz elaborada e por vezes por prosa rimada; é paradigmática a obra de Ibn Battuta, *Rihla: Obra-prima das Contemplações sobre as Curiosidades das Civilizações e as Maravilhas das Peregrinações*. A análise da tradução desse livro do séc. XIV, do relato de viagem do erudito árabe 'Abdurrahman bin 'Abdullah al-Baghdádi sobre o Brasil oitocentista e escravizados africanos muçulmanos, de romances de Naguib Mahfuz (Nobel de Literatura em 1988), Alaa al Aswany e Ghassan Kanafani, além de poemas de Mahmud Darwish, permite refletir sobre características e desafios de traduções literárias entre duas culturas não-hegemônicas. Com o apoio de referencial teórico de estudiosos da tradução de diferentes procedências, incluindo pensadores árabes, as reflexões tomam como base traduções realizadas por este escritor e tradutor diretamente do árabe para o português, sem recorrer a um idioma intermediário, para reduzir a dominação linguística e cultural dos centros hegemônicos.

Palavras-chave

Árabe. Português. Tradução. Literatura.

Existe uma longa tradição de traduções e estudos acerca do tema produzidos por autores e autoras árabes que se insere no cerne dessa cultura. Essas práticas, análises e estratégias tradutórias atestam a possibilidade e reforçam a importância do desenvolvimento de pesquisas nesse campo com o apoio de referencial teórico e seleção de fontes e textos literários em prol da descolonização do pensamento e em consonância com a valorização das epistemologias do Sul.

Nesse contexto, este artigo vincula-se a uma linha de pesquisa sobre "Tradução e análise de manuscritos e obras em árabe, turco otomano, persa, kiswahili, hauça, tamil, konkani, português e espanhol", do Grupo (CNPq) "Temáticas, narrativas e representações árabes, africanas, asiáticas e sul-americanas e de comunidades diaspóricas".

Por meio do aporte teórico e da experiência de traduzir obras como *Rihla: Obra-prima das Contemplações sobre as Curiosidades das Civilizações e as Maravilhas das Peregrinações*, de Ibn Battuta; *O Beco do pilão*, de Naguib Mahfuz; *O Edifício Yacubián*, de Alaa Aswany; *Homens ao Sol*, de Ghassan Kanafani; *A terra nos é estreita e outros poemas*, de Mahmud Darwish, entre outros livros, de um lado; e obras

da literatura brasileira traduzidas para a língua árabe, incluindo antologias de contos de Machado de Assis e João Guimarães Rosa, este artigo propõe-se a refletir sobre características e desafios de traduções literárias entre duas culturas não-hegemônicas.

As reflexões tomam como base, portanto, traduções realizadas pelo autor deste artigo, diretamente do árabe, língua semítica marcada por diglossia, para o português, língua indo-europeia, ou vice-versa, sem recorrer a um idioma intermediário, com o intuito de reduzir a dominação linguística e cultural dos centros hegemônicos e de evitar as omissões e o apagamento da alteridade.

A partir do século VII, o árabe se tornou, em grande medida, a língua internacional de muçulmanos, do mesmo modo que o latim foi, durante a Idade Média, o idioma comum de muitas sociedades cristãs da Europa. Além de servir como meio de expressão e transmissão da cultura islâmica, o árabe atuou durante vários séculos, especialmente do séc. IX ao XIII, como uma ponte cultural entre o que se costuma denominar Ocidente e Oriente - uma construção teórica ocidental que legitimou ideologias e práticas colonialistas de dominação, como analisa Edward Said em *Orientalismo* (1978) e em *Cultura e Imperialismo* (2003). A cultura árabe caracteriza-se como uma cultura tradutora, e esse processo se fez acompanhar historicamente de análises, comentários, aprofundamentos e, por vezes, de reformulações de teorias científicas.

Sabe-se que as traduções podem reforçar estereótipos e generalizações indevidas ou promover um apagamento da alteridade, a depender das abordagens e das modalidades da tradução. Com efeito, uma das estratégias do colonialismo europeu, e também do neocolonialismo, é de reduzir as populações (neo)colonizadas a estereótipos e negar sua historicidade, conforme estudado (e confrontado) por pensadores como Said, Aimé Césaire e Franz Fanon, autor de *Pele negra, máscaras brancas* (1952) e *Os Condenados da Terra* (1961), entre outras obras. Fanon dedicou-se a analisar a alienação no contexto colonial, a representação do colonizado e as resistências promovidas; em sua produção intelectual, defendeu a necessidade de abordagens não-eurocêntricas também na produção e difusão do conhecimento.

Segundo a teórica literária indiana Gayatri Chakravorty Spivak, o subalterno só poderá falar quando puder se expressar na sua própria língua, com seu próprio sistema explicativo, lançando mão de suas próprias narrativas e de sua própria

cultura. Se, para serem ouvidos, tiverem de se utilizar de outros elementos, os subalternizados não serão vistos como sujeitos de direitos; assim, textos escritos por não-europeus e em idiomas não-indo-europeus podem ajudar a reduzir a violência epistêmica (SPIVAK, 2010).

Em *The World, The Text, and the Critic* (1983), Said argumenta que:

Os textos têm modos de existência que, mesmo em sua forma mais rarefeita, estão sempre enredados nas circunstâncias, no tempo, no lugar e na sociedade - em suma, estão no mundo e, portanto, são mundanos. Se um texto é preservado ou deixado de lado por um período, se está na prateleira de uma biblioteca ou não, se é considerado perigoso ou não: essas questões têm a ver com o estar de um texto no mundo, o que é uma questão mais complicada do que o processo privado de leitura. (SAID, 1983, p. 35).

Ao considerar esse vínculo do texto com o mundo, ressalta-se que a literatura muitas vezes se ancora em narrativas de história e geografia. Num gênero híbrido como o da *Rihla*, a literatura de viagem, evidencia-se esse cariz transdisciplinar.

Literatura de viagem em árabe

Viajantes árabes e-ou muçulmanos redigiram relatos que se inserem em uma sistema próprio, na tradição da أدب الرحلة '*adab ar-rihla* (literatura de viagem), gênero que mescla diferentes tipos de texto, como o literário, o histórico, o geográfico e o sociológico. Tais relatos constituem fontes fundamentais para conhecer a história, a geografia, a economia, as literaturas, as línguas, as culturas e as sociedades árabes e africanas.

Algumas características podem ser observadas em textos desse gênero que ajudam a refletir sobre o processo de tradução. Um exemplo refere-se aos títulos rimados das obras de '*adab ar-rihla*. O título completo da obra de Ibn Battuta, *Rihla: Obra-prima das Contemplações sobre as Curiosidades das Civilizações e as Maravilhas das Peregrinações*, por exemplo, abarca dois termos que costumam aparecer no título de relatos de viagem árabes: *ghará'ib* (غرائب coisas estranhas, extraordinárias, espantosas, curiosidades) e '*ajá'ib* (عجائب maravilhas, coisas maravilhosas). Além disso, apresenta rima, uma característica dos títulos de obras de *rihla*: تحفة النظر في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار. No título original, em árabe, observa-se a rima entre *nuzzár*, *amsár* e *asfár*, em português reproduzida como *contemplações*, *civilizações* e *peregrinações*.

A rima pode ser constatada também no título do manuscrito *مسلية الغريب بكل أمر عجيب* *Deleite do Estrangeiro em tudo o que é espantoso e maravilhoso*, registro do primeiro relato realizado a respeito do Brasil sob o prisma de um erudito árabe e muçulmano, no século XIX. Em *Musaliyyát al-gharíbbikulll `amr `ajíb*, observa-se a rima entre *gharíb* e *`ajíb* (termos correspondentes ao singular de *ghará`ib* e *`ajá`ib*).

Nascido em Tânger, na região norte de Marrocos, Abu Abdullah Muhammad bin Abdullah bin Muhammad bin Ibrahim al-Lawati (1304-1368), conhecido como Ibn Battuta, foi um dos principais viajantes árabes e africanos a relatar seu périplo. Viajou durante quase 30 anos por uma parte considerável da África (especialmente nas partes norte, leste e oeste do continente), além da Europa e da Ásia. Ao partir de sua cidade natal, no norte da África, em 1325, Ibn Battuta percorreu quase 120 mil quilômetros¹, o que equivale a três vezes a circunferência da Terra; em termos contemporâneos, visitou territórios que constituiriam ao menos 44 países atualmente.

Ibn Battuta viajou pela África do Norte, passando por cidades como Alexandria, Cairo (cuja população, de meio milhão de pessoas, era 15 vezes maior do que a população de Londres), pela África do Leste (onde descreve cidades como Mogadíscio, Mombaça e Kilwa) e pela África do Oeste. Esse erudito foi o único viajante do período anterior ao século XV que descreveu, de forma minuciosa, a região abaixo do Saara conhecida como *Bilád al-Sudán* ("País dos negros"). A *Rihla: Obra-prima das Contemplações sobre as Curiosidades das Civilizações e as Maravilhas das Peregrinações* representa o único relato de testemunha ocular existente sobre as cidades-estado da África do Leste e o Império do Mali no século XIV, descrito detalhadamente em sua narrativa. Trata-se do único registro escrito a respeito da existência histórica de certos reinados (como o do Mali).

Nome paradigmático do gênero híbrido e interdisciplinar da *`adab ar-rihla*, Ibn Battuta informa:

¹ Para percorrer essa distância, em média seria necessário transpor 11 km por dia, durante quase 11.000 dias, em uma época em que a maior velocidade que um ser humano podia atingir era no galope de um cavalo. Por questões de segurança, a maior parte da viagem por terra era empreendida em caravanas, que podiam percorrer 65 km por dia em um terreno plano, mas bem menos em outros tipos de caminho.

Minha partida de Tânger, minha terra natal, ocorreu em uma quinta-feira, no dia 2 do mês divino *rajab*², o singular³, no ano 725, com o intuito de realizar a peregrinação à sagrada casa⁴ de Deus e de visitar o túmulo do profeta, que sobre ele estejam as melhores bênçãos e preces. (IBN BATTUTA, 2009, p. 41).

Nesse período, os muçulmanos letrados do norte da África (como Ibn Battuta) estavam particularmente inclinados a realizar longas viagens ao exterior, entre outras razões para cumprir as obrigações religiosas do *Hajj*- a peregrinação à cidade de Meca, um dos pilares do Islã para todos aqueles que têm condições físicas e financeiras- ou para fazer viagens de estudo.

A '*adab ar-rihla* constitui um gênero narrativo frequentemente marcado por uma linguagem assaz elaborada, por vezes por prosa rimada, e frequentemente pela religiosidade acentuada.

Em textos de literatura de viagem em árabe, o autor utiliza-se do recurso do *Iqtibás* (الاقتباس), quando se cita o Alcorão ou os *ahadith* (os atos e os ditos do profeta Muhammad). Cabe ao tradutor identificar essas ocorrências específicas.

Observe-se o trecho abaixo de *Rihla: Obra-prima das Contemplações sobre as Curiosidades das Civilizações e as Maravilhas das Peregrinações*:

Louvido seja Deus que dominou a Terra para seus servos a fim de que nela trilhassem vastos caminhos. Estabeleceu nela e para ela três fases: a germinação, o restauro à terra e a extração. Com Sua onipotência, aplainou-a e assim a transformou em leito para seus servos. E assentou-a com montes e montanhas firmes, acima dos quais ergueu o pináculo do céu sem alicerces algum. Erigiu os astros para que guiassem os homens em meio às trevas sobre a terra e o mar; a lua fez alumbrar e o sol alumiar. Em seguida, do céu verteu água a fim de vivificar a Terra depois da seca. E nela fez brotar todo tipo de fruto e criou regiões onde abrolham plantas variadas. Fez manar ambos os mares: um doce e potável, o outro salobro e impuro. E completou suas dádivas para Sua criação ao domesticar o camelo para que servisse de montadura no dorso do deserto e ao permitir que controlasse embarcações tais quais montanhas que atravessassem o mar. (IBN BATTUTA, 2009, p. 31-32).

Neste trecho e em diversas partes dessa obra, o autor faz uso do *Iqtibás* (الاقتباس). Ao mencionar os “vastos caminhos”, por exemplo, faz referência ao Alcorão, à Surata (capítulo) de Noé, 20 (لَتَسْلُكُوا مِنْهَا سُبُلًا فِجَاجًا). Outro exemplo de *Iqtibás* ocorre em “aplainou-a”: que se refere à Surata dos Tiradores, 30 (وَالْأَرْضَ بَعْدَ ذَلِكَ دَحَاهَا). Já ao afirmar que Deus

² Indicada no calendário islâmico, esta data equivale ao dia 14 de junho de 1325.

³ O termo singular (*al-fard*) deve-se ao fato de que esse mês vem isolado dos outros três meses islâmicos sagrados (*dhu al-qa'da*, *dhu al-hijja* e *muharram*) que são consecutivos.

⁴ A Caaba, na Península Arábica.

a transformou em “leito”, nota-se novamente a referência ao Alcorão, Surata da Notícia, 6 (أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا). Quando descreve que, acima dos montes, Deus ergueu o “pináculo”, remete o autor à Surata dos Tiradores, 28 (رَفَعَ سَمَكُهَا فَسَوَّاهَا).

Apenas no trecho traduzido acima citado, é possível observar muitas outras referências, em um léxico carregado de simbologia religiosa, por exemplo:

- “em meio às trevas sobre a terra e o mar”: Referência ao Alcorão, Surata das Dádivas, 63 (قُلْ مَنْ يُنْجِيكُمْ مِنْ ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ تَدْعُونَهُ تَضَرُّعًا وَخُفْيَةً لَأَنْ أَنْجَاكُمْ مِنْ هَذِهِ لَتَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ);

- “verteu água a fim de vivificar a Terra”: entre outras passagens, referência ao Alcorão, Surata das Abelhas, 65 (وَاللَّهُ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَسْمَعُونَ) e referência à Surata da Vaca, 164 (إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَاءٍ فَأَخْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَتَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيَّاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ);

- “doce e potável”: Referência ao Alcorão, Surata dos Enviados, 27 (وَجَعَلْنَا فِيهَا رَوَاسِي شَامِخَاتٍ وَأَسْقَيْنَاكُمْ مَاءً فُرَاتًا);

- “salubre e impuro”: Referência ao Alcorão, Surata do Acontecimento Inevitável, 70 (لَوْ نَشَاءُ جَعَلْنَاهُ أُجَاجًا فَلَوْلَا تَشْكُرُونَ);

- embarcações tais quais montanhas: Referência ao Alcorão, Surata do Misericordioso, 24 (وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ).

A narrativa de viagem estava particularmente vinculada à peregrinação a Meca por motivos religiosos. Além desse propósito central da viagem de Ibn Battuta (e de muitos dos autores de obras de *'adab ar-rihla*), outra motivação refere-se à viagem em busca do conhecimento: *talab al-ilm*, na expressão em árabe; um componente central do Islã, dentro e além da *'umma*, a comunidade islâmica.

Literatura moderna e contemporânea

Referências e expressões religiosas também aparecem na literatura árabe moderna e contemporânea e devem ser consideradas na tradução, uma vez que caracterizam a cultura na qual se insere a língua de partida.

No idioma árabe, há dezenas de expressões com a palavra Allah/Deus. No livro *O Beco do Pilão*, do escritor egípcio Naguib Mahfuz, aparecem, entre outras, *Allah yubárik fik* (Que Deus o abençoe), *Chukran lilláh* (Graças a Deus), *Itaqi Allah* (Tema a Deus), *wauyimu Allah* (Juro por Deus), *Incha' Allah* (se Deus quiser), *al hamdu lilláh*, (graças a Deus), *la qadara Allah* (Que Deus não permita), *Allah yusámihuka* (Que

Deus o perdoe), *tawakalla ‘ala Allah* (Confie em Deus), *bizhini Allah* (com a permissão de Deus), *Allah subhanahu wa ta‘ala* (Deus altíssimo e exalçado) e *Razaqaka Allah* (Que Deus seja seu provedor).

Um estudo comparado, realizado por este autor, entre traduções de Mahfuz para o inglês e para o francês demonstrou que muitas dessas expressões são omitidas no texto de chegada ou esvaziadas de seu sentido religioso e substituídas por palavras ou expressões genéricas. Na tradução realizada para o português, procuramos preservá-las, no entendimento de que são relevantes para entender a sociedade egípcia, a cultura e as personagens que as utilizam. *Zuqáq al Midaqq* (*O Beco do Pilão*) foi a primeira obra de Mahfuz traduzida em línguas como inglês (1966), francês (1970), alemão (1978) e sueco (1981). Nesse romance, convivem em alguns momentos o árabe literário e o dialetal, o que expõe a diglossia típica do árabe.

A concessão a Mahfuz do Nobel de literatura, em 1988, incentivou as editoras a buscar tradutores e abriu caminho para que outras autoras e autores de literatura árabe moderna e contemporânea fossem traduzidos, como o escritor egípcio Alaa al Aswany, admirador de Mahfuz e autor de *Edifício Yacubian*, romance que aborda temas como desigualdades sociais, sexualidade, violência e extremismo.

Diversidade lexical

O tema da terra se faz presente em muitas criações literárias árabes. Na literatura moderna e contemporânea, frequentemente a evocação da terra relaciona-se à resistência do colonizado ao colonizador (FANON, 1961; SAID, 1992, 2003).

Um exemplo são as obras do escritor palestino Ghassan Kanafani. O tema da terra anuncia-se desde seu primeiro romance, *Rijál fich-chams* (Homens ao sol, publicado em 1963), e na primeira oração do livro: “Abu-Qays repousou o peito na terra úmida. O solo pulsava com batimentos ofegantes que reverberavam em cada grão de areia”. (KANAFANI, 1972, p. 37). Na sequência, Kanafani descreve que, cada vez que respira o odor da terra úmida, Abu-Qays sente o cheiro de sua esposa ao sair do banho com os cabelos molhados. Ao final do capítulo, observa-se um parágrafo semelhante ao inicial em que se destaca a proximidade da personagem com a terra: “Deitou-se no solo molhado e ouviu o coração da terra bater de novo. O odor da terra o invadiu tal qual um dilúvio e circulou em suas veias” (KANAFANI, 1972, p. 50).

Os escritores árabes, especialmente mas não apenas os palestinos, empregam vários termos para invocar a terra: *tharà* (chão, solo), *'ard* (terra), *turáb* (terra, pó), *bilád* (país), *watan* (pátria) e *mawtin* (local de origem) estão entre os mais comuns. Os significados dessas palavras são específicos e concretos e expressam lugares humanos distintivos e elementos do ambiente tangível. A diversidade lexical que marca a língua e a literatura árabe demanda atenção na tradução tanto da prosa quanto da poesia.

Em um dos primeiros poemas que integram a obra *'Awraq azzaytūn* (Folhas de oliveira, publicado em 1964), o escritor palestino Mahmud Darwish evoca a terra e outros termos do mesmo campo semântico para desenvolver uma expressão poderosa e direta de sua identidade. Escrito em resposta às questões de um oficial israelense que o interrogava numa barreira militar, o poema "*Bitáqat hawiyya*" (Carteira de Identidade) diz:

Toma nota!
Sou árabe
Número da identidade: 50 mil
Número de filhos: oito
E o nono... já chega depois do verão
E vais te irritar por isso?

Toma nota!
Sou árabe
Trabalho numa pedreira
Com meus companheiros de dor
Pra meus oito filhos
O pedaço de pão
As roupas e os livros
Arranco da rocha...
Não mendigo esmolas à tua porta,
Nem me rebaixo
No portão do teu palácio
E vais te irritar por isso?

Toma nota!
Sou árabe
Sou nome sem sobrenome
Paciência sem fim
Num país onde tudo o que é
Ferve na urgência da fúria
Minhas raízes...
Antecedem
O nascimento do tempo
O princípio das eras
O cipreste e a oliveira
A primeira das ervas

Meu pai...
De família na terra

Sem nobreza entre os seus
 Meu avô
 De presença no arado
 Nem distinto nem bento
 Sem nome nem renome
 Sem papel nem brasão
 Minha casa, só choça no campo
 De troncos e tábuas
 E ela te agrada?
 Sou nome sem sobrenome!

Toma nota!
 Sou árabe
 Cabelos negros
 Olhos castanhos
 E o que mais?...
 A cabeça coberta com *keffiyya* e cordão
 Dura como pedra
 Rija no toque
 a palma da mão...
 E o melhor pra comer?
 Azeite e *za'tar*

O endereço?
 Uma aldeia isolada... esquecida
 De ruas sem nome
 E homem...
 No campo e na pedra...
 E vais te irritar por isso?

Toma nota!
 Sou árabe
 Arrancaste as vinhas de meu avô
 A terra que eu arava
 Eu, os filhos, todos
 Nada poupaste...
 Pra nós, pros netos
 Só pedras, pois não
 E o governxo, o teu, já fala em tomá-las
 Pois então!

Toma nota!
 No alto da primeira página
 Não odeio ninguém
 Não agrido ninguém
 Ao sentir fome, porém,
 Como a carne de quem me viola
 Atenção... cuidado...
 Com minha fome... com minha fúria!!
 (DARWICH, 1964, p. 9-16; 2012, p. 57-60).

Darwich expressa a condição básica do palestino, de cuja identidade a terra é parte essencial. Neste e em poemas posteriores, descreve sua relação com a terra da Palestina, suas rochas, oliveiras e laranjais. O poeta utiliza diversos termos para se referir ao exílio e a seu campo semântico, entre eles:

I) *Gharaba* (ir embora, partir) e *gharuba* (ser estranho). As derivações incluem *gharíb* (estranho, estrangeiro, forasteiro) e *ghurba* (estranhamento, banimento, exílio).

II) *Sáfara*: viajar, partir. As derivações incluem *safar* (viagem, jornada) e *musáfir* (viajante, passageiro).

III) *Charada* (escapar, vagar). Algumas derivações que aparecem na obra de Darwich são: *churúd* (errância, escapada; *churúdalfikr*: devaneio), *charíd* (desterrado, proscrito, degredado), *tachríd* (expulsão, desterro), *mucharrad* (deslocado, expulso), *tacharrud* (vadiagem) e *cháridou mutacharrid* (errabundo, errante, vagabundo).

IV) *Rahala* (levantar acampamento, partir, emigrar, viajar), com derivações como *rihla* (viagem, périplo, jornada), *rahíl* (deslocamento, partida), *ráhil* (viajante, nômade, defunto) e *marhala* (estágio, fase, ciclo).

V) *Hájara* (emigrar), com derivações como *muhájir* (migrante), *hijra* (partida, êxodo, migração; refere-se também à Hégira, emigração de Muhammad de Meca para Medina em 622) e *Hájar* (Hagar, “a primeira mulher a chorar num exílio sem fim”).

VI) *Laja’a* (refugiar-se, pedir proteção, asilo), com derivações como *lujú’* (refúgio), *lájí’* (refugiado) e *malja’* (local de refúgio, abrigo).

VII) *Nafà* (negar, contradizer, expulsar, expatriar), usado principalmente como o substantivo de lugar *manfà* (lugar de banimento, exílio).

Nas obras poéticas de Darwich, as palavras mais comuns para expressar a condição do exílio e da separação são as derivações de *gharuba*, *sáfara*, *charada*, *nafà*; menos frequentes são *laja’a*, *hájara* e *rahala*.

A tradução como tópico central

O escritor árabe Abu Uthmán‘Amru bin Bahr alKináni alBasri, conhecido como Al Jáhiz (776-868), escreve a respeito da tradução em seu livro *Kitáb Al-Hayawán*, no qual também cita tradutores (sobretudo do grego para o árabe) como Ibn al Bitríq, IbnNá’ima, Abu Qura, IbnFihri e IbnWahili. Acerca da tradução de poesia, afirma que

o mérito da poesia se limita aos árabes e aos que falam na língua dos árabes. A poesia não pode ser traduzida, nem é possível a sua transposição. Quando se verte, a formapoética é rompida, a métrica é eliminada, a beleza se esvanece e se perde aquilo que inspira admiração. Isso não ocorre com a prosa. (AL JÁHIZ, 1938, v. 1, p. 74).

A importância atribuída à tradução intensifica-se já nas primeiras dinastias islâmicas. Segundo Mona Baker, “essa atividade começou na dinastia dos Omíadas (661-750) e alcançou seu auge sob os Abássidas (750-1258), especialmente durante o reinado de AlMa’mun (813-833)” (BAKER, 1998, p. 318).

A tradução se apresentou como tópico central do movimento de renascimento árabe, a *Nahda*. Rifa’a Rafi Badawi al Tahtawi (1801-73), figura emblemática da *Nahda*, liderou, em 1826, uma expedição científica de estudantes enviada à França por Muhammad Ali; traduziu e fez traduzir textos pragmáticos (manuais escolares e universitários nos anos 1830-1840, códigos jurídicos nos anos 1870), desempenhando um papel decisivo na modernização da língua árabe. Ao retornar ao Egito, Tahtawi fundou uma escola de tradução, a *Madrassat al ’alsun* (escola de idiomas).

Outro importante tradutor foi Butrus al Bustani (1819-1883), que se dedicou à redação da primeira enciclopédia árabe moderna e à composição do primeiro dicionário moderno da língua árabe (*Muhít al muhít*). Em 1861, traduziu *Robinson Crusoe* (escrito em 1720), de Daniel Defoe (1660-1731).

As traduções serviram de modelo para escritores árabes, e a influência da literatura traduzida foi determinante no caso do romance. Como disse Sasson Somekh, “o papel que a literatura traduzida desempenhou na gênese de novos modelos na literatura árabe nos convida, ou melhor, nos obriga a considerar a literatura traduzida não como uma reação marginal e secundária, mas como um elemento de vital importância no panorama da literatura árabe moderna. Do mesmo modo, não podemos observar o aparecimento e o desenvolvimento dos novos estilos narrativos árabes sem prestar atenção ao ocorrido no campo da tradução literária” (SOMEKH, 1997, p. 174).

Também cabe mencionar o caso dos escritores árabes de língua francesa, que desenvolveram uma estratégia de subversão da língua e da escrita para marcar a diferença. “A escrita francesa nos ‘entrega’, mas nós nos defendemos com o arabesco, a subversão, o labirinto, a descentralização incessante da frase e da linguagem, de forma que o outro se perca como nas ruelas da casbá”, diz o escritor Abdelwahab Meddeb (DEJEUX, 1982, p. 103-104).

A tradução entre culturas não-hegemônicas

O tradutor, com suas concepções da linguagem e da literatura, está sempre presente num texto traduzido. O mito da invisibilidade foi analisado na obra de Lawrence Venuti *The translator's invisibility*. O autor desse estudo critica as editoras anglo-saxãs cujo critério básico para a publicação de textos traduzidos é o da legibilidade total. Venuti critica ainda a ideia do natural na escrita, que visa dar a impressão de que um texto estrangeiro teria sido escrito na língua de chegada. É o modelo do que Antoine Berman denomina tradução etnocêntrica, para a qual formula dois axiomas: “deve-se traduzir a obra estrangeira de forma que não se ‘sinta’ a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso o que o autor teria escrito se estivesse escrito na língua tradutora” (BERMAN, 1999, p. 53).

As literaturas de culturas não-hegemônicas que se fazem traduzir por intermédio de culturas consideradas hegemônicas tendem a perder sua especificidade cultural e estética e passar por um processo de “domesticação” pela referida intermediação, marcado, entre outras características, pela omissão de expressões e frases típicas da língua e da cultura. Obras originadas de outras culturas, não-hegemônicas, eram e, em certa medida, ainda são traduzidas por intermédio de uma língua-cultura hegemônica, por longo tempo o francês e o inglês.

Para Francis Henrik Aubert,

é de esperar que, quando, porventura, a tradução literária se faz entre duas culturas não-hegemônicas, as variáveis de dominância, impondo ou induzindo comportamentos tradutórios específicos, assimilativos ou estrangeirizadores, devem permanecer neutros, conferindo ao tradutor uma maior liberdade de tratamento do material e, principalmente, de opção pela abordagem tradutória de sua predileção. (AUBERT, 2003, p. 5).

Nesse sentido, a tradução de obras da língua árabe para a língua portuguesa pode e deve evitar a linha assimilativa, de apagamento da alteridade, que caracteriza normalmente a tradução literária de uma cultura periférica para uma cultura hegemônica; do mesmo modo, devem ser evitadas as omissões.

Nesse quadro, reitera-se a importância das traduções feitas diretamente da língua de partida, e não de uma língua intermediária como o francês ou o inglês, também ao considerar a singularidade da obra literária, seu caráter predominantemente subjetivo, a conotação e a plurissignificação. Reforça-se, por fim, a necessidade de traduções diretas do árabe para o português, para permitir uma

opção de linha tradutória consciente, sem a obrigação de submissão a uma escolha prévia de outro tradutor.

Referências

AUBERT, F. *Tradução e literaturas não-hegemônicas: o caso Noruega/Brasil*. São Paulo, CITRAT/FFLCH/USP, 2003.

AYALA, F. *Problemas de la traducción*. Madri: Taurus, 1965.

ASWANY, A. *O Edifício Yacubian*. Trad. Paulo Daniel Farah. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BAKER, M. *Arabic tradition. The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1998.

BATTUTA, Ibn. *Rihla*: Obra-prima das contemplações sobre as curiosidades das civilizações e as maravilhas das peregrinações. Trad. e notas: Paulo Daniel Farah. São Paulo: Edições BibliASPA, 2011.

BERMAN, A. *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.

DARWICH, M. *'Awraq azzaytūn* (Folhas de oliveira). Beirute: Dār al'awda, 1964.

DARWICH, M. *A terra nos é estreita e outros poemas*. Trad. Paulo Daniel Farah. 3. ed. São Paulo: BibliASPA, 2012.

DEJEUX, J. *Situation de la littérature maghrébine de langue française*. Argel: OPU, 1982.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979 [1961].

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008 [1952].

FARAH, P. D. E. *Deleite do estrangeiro em tudo o que é espantoso e maravilhoso: estudo de um relato de viagem bagdali*. Rio de Janeiro, Argel, Caracas: BibliASPA, Fundação Biblioteca Nacional, Bibliothèque Nationale d'Algérie e Biblioteca Nacional de Caracas, 2007.

ALJÁHIZ. *Kitáb Al-Hayawán*. Cairo: Maktabat Mustafa al bábi al halabi, 1938.

KANAFANI, G. *Al'atháalkámila*. V. I. Beirute: Mu'asasá talabháthal'arabiyya, 1972.

MAHFUZ, N. *O Beco do pilão*. Trad. Paulo Daniel Farah. São Paulo: Planeta, 2003.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1978].

SAID, E. W. *The Question of Palestine*. Londres: Vintage, 1992.

SAID, E. W. *Reflections on exile: and other literary and cultural essays*. Cambridge: Granta Books, 2000.

SAID, E. W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SOMEKH, S. Los inicios de la traducción literaria en el siglo XIX árabe y la cuestión del estilo narrativo. In: MORILLAS, E.; ARIAS, J. P. (ed.). *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España, 1997.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VENUTI, L. *The translator's invisibility*. Londres: Routledge, 1995.

A TRADUÇÃO EM ESCRITA DE SINAIS: NA LITERATURA E NAS OUTRAS ÁREAS

Vinícius Martins Flores
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
viniciusmartinsf@gmail.com

Carla Damasceno de Moraes
Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)
moraiscarlasc@gmail.com

Resumo

O simpósio “A tradução em escrita de sinais: na literatura e nas outras áreas”, do II ENCONTRA, proporcionou um encontro entre tradutores, da área da literatura e de outras áreas, para discutir questões terminológicas, de registro envolvidas na reformulação do sentido na modalidade escrita até a formação do tradutor de escrita de sinais. Essa discussão faz-se necessária, pois a Lei Federal N.º 10.436/02, que reconhece a Libras como língua da comunidade surda, reconhece que a mesma possui um sistema linguístico natural com uma estrutura gramatical independente, além de estabelecer também a forma de bilinguismo que a comunidade surda deve adotar. Portanto, registra-se aqui uma reflexão sobre a limitação que a legislação coloca aos usuários da Libras em não poder de forma formal utilizar um sistema de escrita de sinais para registrar a língua de sinais e os impactos disso para a comunidade surda. Dessa forma, entende-se que os surdos são bilíngues bimodais por usarem duas modalidades de línguas, sendo uma de modalidade visuoespacial (Libras sinalizada) e outra de modalidade oral-auditiva (registro escrito da língua portuguesa), mas utilizando uma língua escrita que não é a sua por força da lei impactando o mercado da tradução.

Palavras-chave

Escrita de sinais. *Signwriting*. Tradução.

1 Introdução

Este artigo aborda o Simpósio Temático Tradução em Escrita de Sinais na Literatura e em outras áreas, proposto para o 2º Encontro de Tradução da FURG realizado de forma virtual. Dessa forma, em formato de relato apresenta-se uma discussão acerca da tradução e a escrita de sinais.

Para iniciar uma breve reflexão da importância da tradução para a comunidade surda apresenta-se a necessidade de refletir sobre a produção de materiais didáticos bilíngues que atendam as escolas de surdos, principalmente dado o fato de o ensino formal possuir materiais essencialmente na língua dominante do país, o Português, e devido ao fato de o Brasil não possuir uma tradição de escolas ou currículos bilíngues em geral, e menos ainda no caso de crianças surdas. Nessa perspectiva, a Libras (Língua Brasileira de Sinais) aparece como uma forte aliada, uma língua de ensino,

podendo ser um grande diferencial para a educação de surdos e principalmente uma forma de contemplar e diferenciar o ensino bilíngue no caso de alunos surdos.

Além disso, “o sucesso escolar do aluno não é definido a partir do tipo de oferta educativa” (SANTOS, 2012, p. 78). Nessa discussão, a autora defende que

A escola especial para o surdo não se sustenta a partir dos argumentos de que “seu contrário” – a escola regular – fracassou diante do aluno surdo. E a escola regular não garante seu espaço diante do discurso de inclusão. Assim, ambas se afastam da discussão do processo educativo dos seus alunos, do currículo, do trabalho coletivo da escola e dos objetivos educacionais. (SANTOS, 2012, p. 78).

As discussões necessitam avançar para além dos espaços físicos, das nomeações das escolas, e assim adentrar um campo de práticas bilíngues onde os sujeitos possam interagir e comunicar-se em Libras, sem barreiras e limitações. Tanto os estudantes surdos, quanto os docentes (ouvintes e surdos) carecem de um suporte para o aprendizado de Libras.

Os discentes almejam um espaço bilíngue, portanto, é nessa lacuna que enfatizamos a importância da tradução e da Escrita de Sinais. O 2º Encontro de Tradução da FURG proporcionou um encontro entre tradutores, sejam da área da literatura ou de outras áreas, para discutir questões terminológicas, de registro envolvidas na reformulação do sentido na modalidade escrita até a de formação do tradutor de escrita de sinais. Essa discussão faz-se necessária, pois a Lei Federal N.º 10.436/02 que reconhece a Libras como língua da comunidade surda, reconhece que a mesma possui um sistema linguístico natural com uma estrutura gramatical independente, além de se estabelecer também a forma de bilinguismo que a comunidade surda deve adotar.

Esse bilinguismo, conforme a legislação vigente, deve constituir-se em duas modalidades, sendo uma sinalizada e outra escrita da língua portuguesa, conforme informa o parágrafo único: a “Libras não poderá substituir a modalidade escrita da língua portuguesa” (BRASIL, 2002). Portanto, registra-se aqui uma reflexão sobre a limitação que a legislação coloca aos usuários da Libras em não poder de forma formal utilizar um sistema de escrita de sinais para registrar a língua de sinais e seus pensamentos críticos reflexivos, causando assim impactos para a comunidade surda.

Dessa forma, entende-se que os surdos são bilíngues bimodais (FLORES, 2020) por usarem duas modalidades de línguas, sendo uma de modalidade

visuoespacial (Libras sinalizada) e outra de modalidade oral-auditiva (registro escrito da língua portuguesa), mas utilizando uma língua escrita que não é a sua por força da lei. Gera-se um impacto no mercado de tradução, que utiliza a escrita de sinais como registro, em uma oferta incipiente, mas já existente.

As formações em escritas de sinais na região metropolitana e no Estado do Rio Grande do Sul são raras ou inexistentes, portanto, o simpósio proporcionou um momento de discussão sobre o tema entre as diferentes iniciativas de tradução escrita de língua de sinais, fomentando novas ideias, formações e novas possibilidades. Ampliando as discussões sobre a limitação que a legislação coloca aos usuários da Libras em não poder de forma formal utilizar um sistema de escrita de sinais para registrar a língua de sinais.

2 O simpósio temático na prática

Na segunda seção que se inicia, constam os dados descritivos do Simpósio Temático aqui narrado em formato de quadro (QUADRO 1), que visa identificar características importantes das apresentações. Após a explanação dos dados iniciais, a discussão permeia sobre os aspectos da escrita, da tradução, da formação acadêmica, da formação linguística e principalmente demonstrando que mesmo sendo uma área nova, a tradução utilizando a Escrita de Sinais pode ser discutida e produzida em diferentes segmentos.

Quadro 1 – Temas e discussões do ST Escrita de Sinais

Tema	Apresentação
Tradução comentada do conto “esperando a vovó” para escrita de sinais	Autor: Lucas Ariel Magnus Fialho que um estudo acadêmico desenvolvido na disciplina: Escrita de Sinais II, ofertada no curso de graduação em Letras – Bacharelado em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais/Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2019. No relato apresentado foi demonstrada a metodologia analítica da tradução do conto infantil “Esperando a Vovó” narrado em Libras pelo projeto Mãos Aventureiras, para a escrita de sinais. O autor relatou as decisões tradutórias utilizadas de modo a evidenciar o mergulho no texto original enquanto leitor-tradutor, com o intuito de compreender as dificuldades tradutórias que permearam a tradução.

Tradução comentada do Mangá “A voz do silêncio” para escrita de sinais	Autora: Sharon Leonel da Costa Zorzan que apresentou uma proposta de tradução do mangá “A voz do silêncio”, para escrita de sinais utilizando o sistema SignWriting, realizada no curso de Bacharel em Letras – Tradutor e Intérprete de Libras (Libras -Português e Português- Libras) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O processo de tradução foi apresentado com as principais dificuldades que surgiram no percurso e os recursos utilizados para sanar os problemas.
Representações culturais sobre surdos e a ausência de discussões sobre a escrita de sinais nas revistas acadêmicas da fonoaudiologia	Autora: Vanize Martins Flores que analisou a representação da pessoa surda e discussões sobre escrita de sinais nas revistas, jornais, pareceres e resoluções disponíveis on-line para os profissionais da área da fonoaudiologia em 72 publicações que tratavam sobre surdo, deficiência auditiva e/ou Libras nas revistas Comunicar, CEFAC e Nossa Voz, no Jornal do CFFa e nas resoluções e pareceres disponíveis no site do Conselho Federal de Fonoaudiologia. O recorte temporal para a escolha do material empírico é de 2005 a 2015, período em que o decreto Lei n.º 5626/05 é sancionado e delimitado o prazo de 10 anos para a realização da inclusão da disciplina de Libras nos cursos superiores de Fonoaudiologia.
A escrita de sinais como registro de termos-sinais na pesquisa	Autores: Diego Rafael Machado da Silva e Ângelo Rosa Collioni que apresentaram um relato da importância da escrita de sinais como forma de registro em uma pesquisa sobre variação de termos-sinais LGBTI+. Os autores analisaram o material produzido pelos <i>youtubers</i> surdos, Léo Viturino e Kitana Dreams, militantes da causa LGBTI+ na comunidade surda. Os dados coletados, foram analisados e, com o material de estudo do GETTLibras (Grupo de Estudos de Tradução e Terminologia da Libras) decidiu-se utilizar a escrita de sinais como forma de registro dos termos-sinais.
Relato de construção de um curso de <i>Signwriting</i> para iniciantes	Autor: Daniel Rosado Cordova que relatou sobre a etapa básica de elaboração de um curso MOOC (Massive Open Online Courses) de Escrita de Sinais para iniciantes, a ser ofertado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O curso foi contemplado no Edital UFRGS EaD 27 e recebeu financiamento e suporte técnico do Núcleo de Apoio Pedagógico à Educação a Distância (NAPEAD) da UFRGS. Esse curso será online e gratuito para a comunidade.

Fonte: Elaborado pelos autores (2020).

Cada pesquisador teve aproximadamente 10 minutos de apresentação do trabalho, seguindo assim uma sequência de apresentações e ao final houve espaço para interação entre os tradutores, os coordenadores do Simpósio e participantes em geral. Percebe-se a partir do Quadro 1 que a tradução, utilizando-se do registro escrito da Libras, pode ser aplicada em diferentes contextos. Desde uma tradução de um conto, de um mangá ou na construção de um curso MOOC pensado aos estudantes de tradução em nível de graduação. As traduções comentadas, relatos de experiência, pesquisa terminológica e documental trouxeram uma contribuição de grande valor e incentivo para novas pesquisas. Todos os trabalhos de pesquisa apresentados são

importantes para a solidificação da área e construção de um espaço que atualmente é emergente.

Cabe destacar dois pontos, o primeiro é o estudo do pesquisador Costa (2018) que apresenta dados apontando que na região Sul do Brasil predomina o uso do sistema *SignWriting*. E o segundo ponto é sobre a oferta de formação de tradutores e intérpretes de Libras em nível de graduação ocorrerem em somente sete universidades públicas. São elas: Universidade Federal de São Carlos; Universidade Federal de Santa Catarina, que oferece o curso em duas modalidades (presencial e a distância); Universidade Federal de Goiás; Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Universidade do Rio de Janeiro; Universidade Federal de Roraima; e Universidade Federal do Espírito Santo. E o evento aqui relatado recebeu participantes de vários estados e universidades, públicas e privadas, mas para esse simpósio de que se refere a tradução e escrita de sinais obtivemos participação dos estudantes da UFRGS e uma participante da ULBRA (Universidade Luterana do Brasil). E em sua totalidade apresentaram somente trabalhos relacionados ao sistema de escrita – *SignWriting*.

3 Reflexões: tradução, formação e os leitores

Visitar estudos anteriores sobre educação de surdos e escrita de sinais para relacionar ao simpósio aqui narrado é de extrema importância, pois assim fortalece a percepção da importância de discutir sobre tradução e a escrita de sinais. Cita-se a pesquisa de Dallan (2014) que versa sobre bilinguismo e práticas de ensino relacionando a escrita de sinais como possibilidade de escrita assim como a língua portuguesa escrita.

Veja que Dallan (2014) apresenta em suas conclusões as vantagens de se aprender a escrita de sinais:

- Pode ajudar as pessoas não surdas a aprenderem mais facilmente a Língua de Sinais, pois possibilita a grafia do sinal, o que vem a facilitar a organização de um material de consulta posterior (DALLAN, 2014, p. 12).
- O sistema escrito também propicia a ampliação e divulgação do léxico desta língua, pois permite maior avanço no registro de termos científicos e tecnológicos (DALLAN, 2014, p. 12).

- A modalidade escrita em uma língua auxilia o processo de desenvolvimento e expansão desta (DALLAN, 2014, p. 13).
- Permite ao sujeito organizar um raciocínio e sua possível ampliação, ou até sua reelaboração (DALLAN, 2014, p. 13).
- Um sistema escrito possibilita aos usuários se constituírem enquanto sujeitos letrados nas mais diferentes instâncias (DALLAN, 2014, p. 13).
- Permite o desenvolvimento da consciência linguística dos falantes deste sistema linguístico visual-espacial e auxiliando na produção de sentidos que o escritor e o leitor tecem sobre os efeitos discursivos inclusos nos textos produzidos (DALLAN, 2014, p. 13).

Deseja-se aqui demonstrar as vantagens da escrita, pois em um futuro breve o mercado da tradução em escrita de sinais aumentará por consequência dos benefícios que a escrita proporciona. Mas até lá a discussão ainda permeia na forma em que o bilinguismo é aplicado em escolas de surdos e em espaços de escolas comuns que atendem a comunidade surda, não adentraremos nas questões, mas destaca-se um excerto de Dallan (2014).

Mesmo quando têm os CDs e DVDs com conteúdo escolar traduzido para Libras, poucos param para pensar no tempo despendido para a localização de um conteúdo específico dentro de um filme, por exemplo; simplesmente este sistema não é funcional. Na realidade, defendo o ensino em língua de sinais, fortalecido por materiais em escrita de sinais para que esse aprendizado escolar tenha chance de ser consolidado de forma mais acessível (DALLAN, 2014, p. 11).

Veja que a escrita pode ser um recurso importante para assim facilitar desde uma busca de termos até um simples registro de aprendizagem de língua. Portanto, a tradução pode ser uma possibilidade de ampliar materiais em diferentes áreas, desde a literatura a livros didáticos em espaços escolares.

Uma educação bilíngue onde a tecnologia da escrita seja compatível com a língua falada pelo aluno, em nossa perspectiva, exige menos sacrifício por parte do sujeito da aprendizagem, pois favorece um letramento flexível, tão valorizado na escola e socialmente (DALLAN, 2014, p. 13).

As vantagens da escrita de sinais são inúmeras e as questões relacionadas a tradução utilizando-a também. Já que o processo tradutório é complexo, podemos

pensar a formação dos tradutores, os processos tradutórios, as etapas do processo para além da tradução. Uma questão que prevaleceu durante as apresentações do simpósio foi a falta de padronização da escrita de sinais, mas por a mesma ser produzida a partir de elementos sinalizados, ou seja, a escrita de sinais no sistema – *SignWriting* usa-se o registro do sinal produzido. Portanto, cabe destacar o estudo de Oliveira e Marques (2014).

Cada sujeito possui sua própria individualidade, não existe ninguém que consiga falar formalmente de maneira perfeita, pois a perfeição, a pureza não existe, a língua não é homogênea, é coletiva e social e isso também deve ser respeitado (OLIVEIRA; MARQUES, 2014, p. 91).

Convida-se a refletir sobre o processo de solidificação da escrita, da importância de compreender que o sistema de escrita de sinais aqui discutido é maleável, dinâmico e ainda está em processo de construção e sendo aos poucos utilizados por um número crescente de usuários. Acredita-se que naturalmente a escrita encontre um ajuste e uma padronização natural, sem necessitar uma intervenção externa e regramentos que a limite a usar determinadas formas de registro.

4 Conclusão

O simpósio aqui narrado consistiu em uma reflexão inicial sobre a tradução e escrita de sinais, perpassando pela importância do registro escrito para a comunidade surda. Também se destaca a importância do próprio simpósio que permitiu que os estudantes e profissionais da área refletissem sobre a formação do tradutor, sobre o processo de tradução, formas de traduzir e a importância da tradução utilizando um sistema de escrita de sinais.

Referências

BRASIL. *Lei n.º 10.436, de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2002/L10436.htm. Acesso em: 17 ago. 2020.

BRASIL. *Decreto n.º 5626*. Regulamenta a Lei n.º 10436, de 24 de abril de 2002, e o artigo 18 da Lei n.º 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Brasília: SEESP/MEC, 2005.

COSTA, E. S. Tendências atuais da pesquisa em escrita de sinais no Brasil. *Revista Diálogos (RevDia)*. v. 6, n. 1, jan./abr. 2018.

DALLAN, M. S. S. A Escrita em Sinais como opção de letramento em Libras: bilinguismo diglótico na educação de surdos. In: LIPPE, Eliza Marcia de Oliveira; ALVES, Fábio de Souza. (org.). *Educação para os surdos no Brasil: desafios e perspectivas para o Novo Milênio*. Curitiba: CRV, 2014.

FLORES, V. M. *A iconicidade na língua brasileira de sinais: um estudo psicolinguístico de percepção*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2020.

OLIVEIRA, R; C. A; MARQUES, R. R. Uso da variação linguística na língua brasileira de sinais. In: *Revista Diálogos: linguagens em movimento*. Caderno Estudos Linguísticos e Literários. Ano II, n. I, 2014. Cuiabá, 2014.

SANTOS, K. R. O. R. P. Projetos educacionais para alunos surdos. In: LODI, A.C; MÉLO, A. D. B; FERNANDES, E. (org.). *Letramento, Bilinguismo e Educação de Surdos*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2012. p. 71-88.

STUMPF, M.R. Transcrições de língua de sinais brasileira em *signwriting*. In: LODI, A. C. B.; HARRISON, K. M. P.; CAMPOS, S. R.; TESKE, O. (org.). *Letramento e minorias*. Porto Alegre: Mediação, 2002.

RECEPÇÃO CRÍTICA DO MUNDO ANTIGO PELA TRADUÇÃO FEMINISTA

Renata Cazarini de Freitas
Universidade Federal Fluminense (UFF)
recazarini@id.uff.br

Resumo

Diante da escassa literatura antiga supérstite escrita por mulheres, muito do que se depreende sobre a situação feminina na Antiguidade tem como fonte a produção cultural feita por homens. A recente produção literária de autoria feminista tem procurado dar voz a personagens de mulheres silenciadas nos textos antigos, como a Penélope da *Odisseia* homérica no romance *The Penelopiad* (2005), de Margaret Atwood. Parece haver a intenção de confrontar a violência epistêmica, concebida, pela filósofa feminista Kristie Dotson (2011), como “uma prática de silenciamento danosa e recorrente”. Não é diferente com a tradução. A primeira tradução da *Odisseia* direto do grego antigo para o inglês feita por uma mulher, a classicista Emily Wilson, é posicionada como o relato de “uma velha história para os nossos tempos modernos” (2017). Isto é, a tradutora evidencia a existência de um contexto moderno de recepção do texto antigo e se insere nele, refutando a invisibilidade de sua tarefa. Como observa Helen Morales no verbete “Feminism and ancient literature” do *Oxford Classical Dictionary*, num campo dominado pelos homens como o da tradução de clássicos (diagnóstico válido também no Brasil), a violência sexual pode ser transposta (e não só por tradutores homens) como se fosse relação consensual.

Palavras-chave

Antiguidade. Recepção de clássicos. Tradução feminista.

1 Introdução

Em 2017, a classicista Johanna Hanink publicou em sua coluna no *blog* “Eidolon: Classics without fragility” um chamado para a criação de uma nova disciplina: Estudos Críticos de Recepção dos Clássicos, que desafiaria os modelos eurocêntricos de sobrevalorização das civilizações antigas grega e romana na cultura mundial. Identificando alguns indícios dessa prática já em andamento, ela apontou três características principais: o ativismo de agenda aberta, voz autoral marcante e o reconhecimento, mesmo que implícito, de que a Antiguidade greco-romana teve papel fundamental na abonação de estruturas sociais opressoras como o racismo, o colonialismo, o patriarcado.

Enquanto Hanink propunha a adoção de modelos acadêmicos de áreas como os Estudos Críticos de Raça, Estudos Étnicos Críticos e Estudos Críticos de Gênero, a classicista Helen Lovatt, publicava uma reação, uma semana depois, no *blog Women’s Classical Committee*, contra o “policiamento” acerca do modo de tratar o objeto de estudo e sugeria deixar o material falar por si mesmo, mas sem descartar

as releituras dos clássicos a partir de diferentes perspectivas: por exemplo, a do feminismo interseccional.

Tais abordagens vêm ganhando espaço no meio acadêmico nos últimos anos. O Women's Classical Committee foi fundado no Reino Unido em 2015 com o objetivo de apoiar, na área dos Estudos Clássicos, pessoas que se definam como mulheres ou que se identifiquem com a opressão sofrida por mulheres, defendendo a igualdade e a diversidade. Também se propõe a promover perspectivas feministas e de gênero, estimulando pesquisas sobre a mulher na Antiguidade e sua recepção.

A relevância que a recepção crítica vem assumindo nos estudos clássicos fica ainda mais notória com a divulgação, em 2019, do novo verbete “Feminismo e literatura da Antiguidade” (Feminism and ancient literature) na edição online do *Oxford Classical Dictionary* (OCD). Elaborado pela classicista Helen Morales, o verbete é associado às seguintes palavras-chave: feminismo, literatura grega, literatura latina, mulher, gênero, raça, misoginia, *queer*, recepção, ativismo. É curioso notar que não havia um verbete sobre feminismo na quarta e última edição impressa do OCD, de 2012, remetendo apenas a uma entrada sobre mulheres (Women). É neste contexto que os Estudos Clássicos são renovados pela recepção crítica e ativa, que não naturaliza a violência sexual e racial, nem o patriarcado e o imperialismo, e que promove a interlocução com áreas correlatas das ciências sociais.

2 Estudos Feministas da Tradução

Diante da escassa literatura antiga supérstite escrita por mulheres (por exemplo, a poesia grega de Safo, da ilha de Lesbos, no século VII a.C.) e das disputas em torno de atribuições de autoria a mulheres (por exemplo, as elegias da romana Sulpícia, no século I a.C.), muito do que se depreende sobre a situação feminina na Antiguidade tem como fonte a produção cultural feita por homens. E homens da elite. Assim, a leitura crítica de qualquer desses autores exige o reconhecimento de um contexto de estrutura patriarcal, em que figuras subalternas não desfrutavam nem mesmo do domínio de seus corpos. E não se trata apenas da condição de escravidão, mas também da maternidade como destino biológico da mulher.

A recente produção literária de autoria feminista tem procurado dar voz a personagens de mulheres silenciadas nos textos antigos, como a Penélope da *Odisseia* homérica no romance *The Penelopiad* (2005), de Margaret Atwood, como a

Lavinia da *Eneida* virgiliana, por Ursula K. Le Guin no livro *Lavinia* (2008), como a Briseida da *Ilíada* homérica, na obra de Pat Barker *The Silence of the Girls* (2018). Essas autoras parecem confrontar a violência epistêmica, que é concebida pela filósofa feminista Kristie Dotson (2011, p. 241) como “uma prática de silenciamento danosa e recorrente”. Considerando que toda escrita é um ato político, não apenas estético, ela se torna uma tecnologia de empoderamento, que, segundo a urbanista feminista brasileira Joice Berth (2019, p. 23), é “uma postura de enfrentamento da opressão para eliminação da situação injusta e equalização de existências em sociedade”.

Não é diferente com a tradução. A primeira tradução integral da *Odisseia* direto do grego antigo para o inglês feita por uma mulher, a classicista Emily Wilson, publicada tão recentemente quanto 2017, logo no proêmio é posicionada como o relato de “uma velha história para os nossos tempos modernos” (Canto I, verso 10: “tell the old story for our modern times”). Isto é, a tradutora evidencia a existência de um contexto moderno de recepção do texto antigo e se insere nele, refutando a invisibilidade de sua tarefa. Mais do que isso, Wilson pratica a tradução ativista e feminista, como no muito discutido enforcamento de doze escravas do palácio de Ulisses, que recebem atributos depreciativos por alguns tradutores homens.

Diz a tradutora num artigo da revista *The New Yorker* (2017):

Leio o grande poema de Homero como uma verdadeira e complexa articulação da dinâmica de gêneros, que continua a nos assombrar. A *Odisseia* delineia medos masculinos profundos quanto ao poder feminino e mostra o terrível dano feito às mulheres – e, talvez, também aos homens – pelas estruturas sociais androcêtricas que nos mantêm silenciosas e cerceadas.

O que Wilson afirma pode ser estendido também à produção literária latina, como fica bem exemplificado pela recepção da poesia de Ovídio no contexto educacional moderno, segundo relato de Madeleine Kahn, professora do Mills College, na Califórnia (EUA), onde se deparou com alunas questionando a validade da aprendizagem das *Metamorfoses*, que tacharam como “um manual de estupro”. Pode-se ler o seu relato num artigo sobre práticas pedagógicas, revelador para os estudos críticos de recepção dos clássicos desde o seu título: “‘Why are we reading a handbook on rape?’ Young women transform a classic”. Kahn se põe uma questão

(2004, p. 439): “Nada mudou no texto, então algo deve ter mudado na sala de aula sem que eu percebesse”.

Como bem observa Helen Morales no já mencionado verbete “Feminism and ancient literature” do *Oxford Classical Dictionary*, num campo dominado pelos homens como o da tradução de clássicos (e o diagnóstico é válido também no Brasil), a violência sexual pode ser transposta (e não só por tradutores homens) como se fosse uma relação consensual. Não é propriamente inédito apontar como tradutores passam por cima da violência sexual retratada – e até recomendada – nos poemas de Ovídio, naturalizando-a.

Porém, classicistas engajadas têm denunciado essa prática de tratar estupros como relações consensuais. É o caso de Stephanie McCarter, da University of the South em Sewanee, no Tennessee (EUA), que publicou, em 2018, no *site* Electric-lit, o artigo “Rape, lost in translation”. Ela diz: “É estressante como um estupro violento se transforma levianamente num galanteio insistente”.

A intersecção entre os Estudos da Tradução e os Estudos de Gênero resultou nos chamados Estudos Feministas da Tradução, que, entre outras proposições, buscam resgatar e projetar os trabalhos de tradutoras.

De acordo com Rosvitha Friesen Blume (2010, p. 121), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), numa tradução feminista, “o sujeito que traduz é visível e se insere consciente e ativamente no novo texto, de modo a colaborar com o mesmo ou também de subvertê-lo, conforme o caso, explicitando sempre o processo tradutório através de paratextos”. Blume destaca como a visibilidade da tradutora feminista pode ser radicalizada ao adotar estratégias como “traição produtiva” e “sequestro” – neste caso, a apropriação feminista de um texto que não tem necessariamente essa tendência, constituindo um “diálogo de influência recíproca”. Segundo Blume (2010, p. 126), “todas essas estratégias representam uma alternativa ao exercício da tradução como uma atividade servil, subordinada e feminina, como ela tem sido vista tradicionalmente”.

3 Leitura crítica transdisciplinar

Os Estudos Críticos de Recepção dos Clássicos se apresentam como atividade interdisciplinar (HARDWICK; GILLEPSIE, 2007), preferivelmente, transdisciplinar.

A aproximação aos textos antigos, via leitura e/ou tradução, é um procedimento que se pode chamar “complexo”, no mesmo sentido do “pensamento complexo” adotado pelo filósofo Edgar Morin, ou seja, uma abordagem não redutora à filologia, contemplando categorias epistemológicas de outros campos de estudos. Como assinala Morin (2000, p. 48), a educação do século XXI necessita do resgate das ciências naturais para situar o homem no mundo e o das ciências humanas para “colocar em evidência a multidimensionalidade e a complexidade humanas, bem como integrar (na educação do futuro) a contribuição inestimável das humanidades, não somente a filosofia e a história, mas também a literatura, a poesia, as artes”.

Uma prática acadêmica ativista, conforme a apregoada em atividades pautadas pelos Estudos Críticos de Recepção dos Clássicos, mobiliza a empatia, a identificação e a projeção, nutrindo, como diz Morin (2000, p. 95), “a missão propriamente espiritual da educação: ensinar a compreensão entre as pessoas como condição e garantia da solidariedade intelectual e moral da humanidade”.

Adotando esta perspectiva, pode-se ler criticamente o poema dramático *As troianas*, escrito em latim por Sêneca, autor do século I de nossa era, evidenciando e não naturalizando as representações de violência sexual e étnica. A peça trata do desfecho da guerra de Troia, após a derrocada da cidade, quando serão sorteadas as mulheres capturadas, incluindo as da Casa Real, como meros espólios para os vitoriosos comandantes gregos. A tradução cobra ativismo desde o título, pois há disputa filológica entre as duas famílias de manuscritos que transmitiram a obra do *Seneca tragicus* (STROH, 2014, p. 435). A escolha entre ressaltar o nome da cidade de Troia (*Troas*), conforme a família A de manuscritos, ou nomear o poema a partir do protagonismo das mulheres troianas (*Troades*), seguindo a família E. Mas o protagonismo das personagens femininas chega a ser questionado até mesmo por classicistas renomados, como John G. Fitch, tradutor do *corpus* trágico senequiano para a Loeb Classical Library (SENECA, 2002, p. 166).

Contudo, na seleção de excertos para tradução numa pesquisa de iniciação científica orientada pela autora deste artigo, as personagens femininas têm, sem dúvida, o protagonismo. Importa, acima de tudo, evidenciar como são reportadas em suas falas (ou na ausência delas, caso da *muta persona* de Políxena) as categorias epistemológicas da violência política e sexual e da alienação forçada da identidade. O tema da morte, indubitavelmente presente, ofusca as representações da opressão patriarcal nos seus múltiplos aspectos.

Abordar criticamente a violência política, que atinge seu grau máximo na conflagração bélica, possibilita evidenciar como o campo de batalha de Troia é redimensionado nesta peça para incluir as mulheres troianas: butim de guerra prestes a ser escravizado, inclusive sexualmente, pelos gregos.

O estupro decorrente da violência política só passou a ser considerado crime de guerra no apagar das luzes do século XX. A própria Organização das Nações Unidas (ONU) admite, no comunicado *Sexual Violence: A Tool of War* (2014), que os exércitos sempre consideraram os estupros como legítimos espólios de guerra, assimilando, em seus campos de batalha ampliados, os civis, mulheres e crianças incluídas, não apenas os soldados.

A ONU reconhece que os estupros perpetrados em massa na Segunda Guerra Mundial nunca foram julgados nos tribunais internacionais. Em 1993, estupros perpetrados nas guerras interétnicas dos Bálcãs foram considerados crimes contra a humanidade no Tribunal Penal Internacional para a ex-Iugoslávia (ICTY). Foi somente em 1998, após a violência sexual infligida pelos hutus contra os tutsis em 1994, que o Tribunal Penal Internacional para Ruanda (ICTR) tornou-se a primeira corte a condenar o uso do estupro em massa como arma de guerra e, por causa da dimensão do crime, um genocídio. Para a ONU (2014, p. 1), o estupro em massa é uma tática de terror visando à dissolução de famílias, destruição de comunidades e mudança do perfil étnico de povos em conflito, alienando identidades.

4 Conclusão

Na linha de pesquisa dos Estudos Críticos de Recepção dos Clássicos, traduzir implica algum grau de ativismo, demarcando categorias epistemológicas no texto. Produzir a tradução crítica de excertos do poema dramático *As troianas*, segundo os fundamentos teóricos delineados, é explicitar tanto a violência política, que anula as cativas como sujeitos ao tipificá-las como espólios de guerra, como a violência sexual, em que o estupro decorrente da escravização está invisibilizado no texto. É também revelar a alienação identitária causada pela dispersão do coletivo de troianas por meio do seu sorteio para comandantes gregos de diferentes cidades.

Os Estudos Clássicos vêm passando por uma expressiva renovação nas últimas três décadas, quando se adotou, como base teórica para a interpretação contemporânea dos textos gregos e latinos antigos, a Estética da Recepção,

concebida na Escola de Constança, Alemanha Ocidental, no final dos anos 1960: vertente da teoria literária que valoriza a *recepção do texto pelo leitor em seu contexto histórico*. Já a recepção dos chamados “clássicos” numa abordagem conhecida como “tradição clássica”, de viés filológico, tem outro objetivo: *resgatar o texto antigo no seu contexto de origem*.

Os Estudos Críticos de Recepção dos Clássicos, conforme vêm sendo promovidos por classicistas, principalmente de língua inglesa, desafiam os modelos eurocêntricos da tradição clássica, confrontando a naturalização da violência sexual, do sectarismo étnico, do silenciamento da voz feminina, ao mesmo tempo em que explicitam o patriarcado e a misoginia. Acredita-se que a chamada “tradição” não seja estática, que possa ser reinventada no contexto de recepção quando se desafia a interpretação ortodoxa do cânone.

Referências

ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad*. Edimburgo: Canongate Books, 2005.

BARKER, Pat. *The silence of the girls*. Nova Iorque: DoubleDay, 2018.

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Pólen, 2019.

BLUME, Rosvitha Friesen. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero, *Fragmentos*, n. 39, p. 121-130, jul./dez. 2010.

DOTSON, Kristie. Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing. *Hypatia*, v. 26, n. 2, 2011.

HANINK, Johanna. It's Time to Embrace Critical Classical Reception. *Eidolon*, Disponível em: <https://eidolon.pub/its-time-to-embrace-critical-classical-reception-d3491a40eec3>. Acesso em: 22 ago. 2020.

HARDWICK, Lorna; GILLEPSIE, Carol; eds. *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HOMERO. *The Odyssey*. Trad. Emily Wilson. Nova Iorque: Norton, 2017.

KAHN, Madeleine. “Why Are We Reading a Handbook on Rape?” Young Women Transform a Classic. *Pedagogy: Critical Approaches to Teaching Literature, Language, Composition, and Culture*, v. 4, n. 3, p. 438-460, 2004. Disponível em: <https://sci-hub.tw/10.1215/15314200-4-3-438>. Acesso em: 22 ago. 2020.

LE GUIN, Ursula K. *Lavinia*. Orlando, Flórida: Harcourt, 2008.

LOVATT, Helen. To the Edges of Normality: Argonauts and the Diversity of Classics. *Women's Classical Committee*. Disponível em: <https://wcc-uk.blogs.sas.ac.uk/2017/05/08/to-the-edges-of-normality-argonauts-and-the-diversity-of-classics/> Acesso em: 22 ago. 2020.

McCARTER, Stephanie. Rape, Lost in Translation: How translators of Ovid's 'Metamorphoses' turn an assault into a consensual encounter. *Electric-lit*, Disponível em: <https://electricliterature.com/rape-lost-in-translation>. Acesso em: 22 ago. 2020.

MORALES, Helen. Feminism and ancient literature. *Online Classical Oxford Dictionary*, 2019. Disponível em: <https://oxfordre.com/classics/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8235>. Acesso em: 22 ago. 2020.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez. Brasília: UNESCO, 2000.

ONU. *Sexual Violence: A Tool of War*. Background note. Department of Public Information, 2014. Disponível em: www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/assets/pdf/Backgrounder%20Sexual%20Violence%202014.pdf. Acesso em: 22 ago. 2020.

SENECA. *Tragedies I: Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medea, Phaedra*. Trad. J. G. Fitch. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2002.

STROH, Wilfried. Troas. In: DAMSCHEN, G.; HEIL, A. (ed.). *Brill's Companion to Seneca - Philosopher and Dramatist*. Leiden/Boston: Brill, 2014.

WILSON, Emily. A Translator's Reckoning with the Women of the Odyssey. *The New Yorker*, Disponível em: www.newyorker.com/books/page-turner/a-translators-reckoning-with-the-women-of-the-odyssey. Acesso em: 22 ago. 2020.

O SUBSTANTIVO “*NORMALE*”: UMA DIFICULDADE DE COMPREENSÃO E TRADUÇÃO DO FRANCÊS EM PORTUGUÊS EM *L’INSURGÉ* (1886), DE JULES VALLÈS

Karol Garcia
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
garciakarol12@gmail.com

Robert Ponge
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
r.ponge@ufrgs.br

Resumo

Este trabalho origina-se na tese doutoral de Karol Garcia e no projeto de pesquisa sobre as dificuldades de compreensão e/ou tradução do francês em português, de responsabilidade de Robert Ponge (UFRGS). Durante o doutorado, debruçamo-nos sobre *L’Insurgé* (1886), de Jules Vallès, e fizemos uma tradução parcial deste, quando nos defrontamos com dificuldades de ordens diversas: léxico-semânticas, sintáticas, estilísticas, culturais. Este trabalho versa sobre a presença, no livro, de “*Normale*” (adjetivo substantivado pertencente ao campo lexical das instituições francesas de ensino do século XIX) e sobre as dificuldades encontradas para traduzir a palavra. Nossa metodologia é bibliográfica. Relativamente à tradução, retomamos a definição de Dubois (2012) e nos inspiramos nas teorias e estudos de Mounin (1971), Vinay; Darbelnet (1972), Rónai (1987, 2012), Hurtado Albir (2013), entre outros. Primeiramente, apresentamos sucintamente nosso projeto de pesquisa. Em seguida, contextualizamos a palavra “*Normale*” no romance de Vallès. Centramos, então, nas etapas do processo de pesquisa, verificações e tradução desenvolvidas tanto na língua francesa como na portuguesa para delimitar o sentido do termo e escolher uma tradução. Finalmente, indicamos e justificamos as decisões tomadas.

Palavras-chave

Dificuldades de compreensão. Dificuldades de tradução. Francês-Português. Jules Vallès.

1 Introdução

Este trabalho surgiu durante a tese de doutorado de Karol Garcia e no projeto de pesquisa sobre as dificuldades de compreensão e/ou tradução do francês em português do Brasil, ambos coordenados por Robert Ponge, na UFRGS. Na tese, analisamos *L’Insurgé* (1886), romance de Jules Vallès, e realizamos uma tradução parcial para o texto que não possui tradução brasileira ou portuguesa. Durante este processo defrontamo-nos com diversas dificuldades de compreensão e/ou tradução, entre elas algumas pertencentes a um mesmo campo lexical, o das instituições francesas de ensino do século XIX, como o substantivo “*Normale*”, o adjetivo “*normalien*” e o substantivo “*pion*”. Na impossibilidade de estudar os três neste artigo,

investigamos apenas o primeiro deles, que acreditamos constituir um problema léxico-semântico e cultural.

A metodologia deste trabalho é bibliográfica. Suas bases teóricas e os processos de pesquisa são explicitados no decorrer do texto. Nosso itinerário começa com a apresentação do nosso projeto de pesquisa. Em seguida, passamos à biografia do autor e a uma introdução ao romance. Depois, situamos e contextualizamos o trecho em que está inserida a dificuldade estudada. Posteriormente, analisamos o semantismo da palavra “*Normale*” em cinco dicionários da língua francesa: *Multidictionnaire de la langue française*, de Marie-Éva de Villers (doravante mencionado como *Multidictionnaire*), *Robert poche*, oitava e nona edição do *Dictionnaire de l'Académie française* (DAF8 e DAF9) e *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi). Continuamos com uma pesquisa em busca de palavra(s) equivalente(s) (ou correspondentes) em português em seis dicionários brasileiros da língua portuguesa (*Aulete*, *Aurélio*, *Borba*, *Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras*, *Houaiss* e *Michaelis*) e, finalmente, chegamos a uma solução e a sua justificativa.

2 Apresentação do projeto sobre as dificuldades de compreensão e/ou tradução do francês como língua estrangeira

As atividades deste projeto são motivadas por dois objetivos: um teórico, desenvolver uma reflexão sobre os *tipos* de dificuldades de compreensão e/ou tradução e elaborar uma tipologia (ou classificação) a respeito; e outro prático, construir um glossário cujos verbetes busquem estudar dificuldades *concretas* de compreensão e/ou tradução do francês para lusófonos brasileiros.

Quanto ao objetivo teórico, algumas leituras iniciais (MOUNIN, 1971; VINAY; DALBERNET, 1972; RÓNAI, 1987, 2012; PORTINHO, 1984; RABADÁN, 1991; DURIEUX, 1999; HURTADO ALBIR, 2013) introduzem à problemática geral de nossa pesquisa e fornecem um levantamento de vários *tipos* de dificuldade. São também feitas outras leituras que permitem aprofundar o estudo dessa temática.

Em relação ao objetivo prático, começamos cotejando os verbetes de três guias ou dicionários brasileiros de dificuldades do francês (RÓNAI, 1975; XATARA; OLIVEIRA, 1995; BATH; BIATO, 1998) e produzimos, ainda, verbetes sobre dificuldades encontradas em nossas experiências como estudantes, professores,

pesquisadores e tradutores. Este é o caso da palavra estudada neste artigo cuja dificuldade resulta da tradução parcial e da análise de *L'Insurgé*.

Com o objetivo de começar a fornecer uma contextualização de “*Normale*”, apresentamos brevemente o romance.

3 *L'Insurgé* (1886), de Jules Vallès

Jules Vallès (1832-1885) foi um escritor, jornalista e intelectual francês, conhecido tanto pela sua obra literária como por sua importante participação nas lutas sociais da capital francesa, principalmente ao lado dos *communards* durante a Comuna de Paris - insurreição popular urbana motivada por diversos fatores da conturbada política externa e interna da França no século XIX, que resulta, por um curto período no ano de 1871, na tomada do poder pelas classes trabalhadoras. As principais publicações de Vallès são *Les réfractaires* (1866), *Le testament d'un blagueur* (1869) e a trilogia sobre Jacques Vingtras, escrita durante seu exílio pós-Comuna na Inglaterra, composta por três romances: *L'Enfant* (1879), *Le Bachelier* (1881) e *L'Insurgé* (1886).

L'Insurgé (1886) é o terceiro volume da referida trilogia cujo fio condutor é o personagem Jacques Vingtras, jornalista e político, e sua atuação durante a Comuna de Paris. A estrutura do texto mistura discurso ficcional, jornalístico e histórico. Bairros, ruas, bibliotecas, cafés e prédios públicos citados no romance são facilmente reconhecidos na realidade, assim como vários dos personagens que os povoam.

Sobre Jacques Vingtras, personagem principal e narrador, algumas precisões se impõem. Primeiramente, ele é filho de um *maître d'étude* (monitor) e, portanto, embora sua origem seja camponesa, ele tem acesso à educação formal. Os anos de formação e de instrução são um tema importante e recorrente em toda a trilogia. Assim sendo, nossa tradução parcial de *L'Insurgé* nos trouxe várias dificuldades pertencentes a este campo lexical. Neste trabalho, discutimos apenas as dificuldades suscitadas pelo substantivo “*Normale*”.

4 Contextualização de “*Normale*” e nossas primeiras dúvidas

O primeiro capítulo de *L'Insurgé* começa com o personagem principal em uma situação estável que será rapidamente perturbada. O jornalista Jacques Vingtras, em

torno dos 30 anos, com objetivo de se afastar da instabilidade material e profissional de sua vida urbana e dos conflitos políticos da capital francesa, se retira no interior e se instala em um colégio em que ocupa o cargo de monitor deixado vacante por seu falecido pai. No decorrer do capítulo, Vingtras se envolve em uma série de acontecimentos que o levarão a retornar a Paris. Um destes eventos é o encontro com um antigo estudante, agora genro do reitor da instituição, que o lembra das Jornadas de Junho de 1848¹:

J'avais vingt ans... j'étais avec tout le troupeau de la **Normale**... Ne sachant pas ce que signifiait l'insurrection, je me suis mis du côté de Cavaignac, que je croyais républicain, et je suis entré le premier au Panthéon, où s'étaient barricadés les blousiers. (p. 24, grifo nosso).

Nesta passagem, encontramos de imediato várias dificuldades de compreensão e de tradução, algumas das quais (mas nem todas) foram sanadas com pesquisas lexicais e também culturais. No que diz respeito à palavra “*Normale*”, ela não representou, à primeira vista, um problema. De forma que nosso primeiro (e ingênuo) ímpeto de tradução foi:

Eu tinha vinte anos... Eu estava com todo o bando **do normal**... Não sabendo o que significava a insurreição, eu me pus do lado de Cavaignac, que eu acreditava ser republicano, e eu entrei no Panteão antes de todos, onde os proletários faziam barricadas. (grifo nosso).

Durante o primeiro processo de correção e revisão da tradução e também no decorrer das reuniões e discussões do nosso projeto de pesquisa, começamos a atentar para a possibilidade de existência, em nossa tradução, de defeitos ocorridos em decorrência de um certo automatismo no traduzir. Além de outras correções (que veremos adiante), coube que nos perguntássemos e conferíssemos: o que está realmente oculto em “*le troupeau de la Normale*”? Com o objetivo de responder tal pergunta, realizamos uma...

¹ A Revolução de 1848 levou ao fim do governo de Louis-Philippe I e ao início da Segunda República. No entanto, o novo governo tomou medidas liberais que desencadearam o desemprego e a miséria entre os trabalhadores mais pobres. Em junho, os populares parisienses se revoltaram e construíram barricadas em pontos importantes da cidade. O movimento foi violentamente reprimido pelo governo, deixando, no lado dos insurgentes, mortos, feridos e presos.

5 Pesquisa semântica a respeito de “Normale” em francês

Começamos nosso estudo com o *Multidictionnaire de la langue française* (1997), de Marie-Éva de Villers, que oferece as definições da palavra de modo simples e objetivo. Reproduzimos abaixo, no quadro 1, os usos adjetivo e substantivo:

Quadro 1 – Definição de “normal” no Multidictionnaire de la langue française

<i>Multidictionnaire de la langue française</i> de Marie-Éva de Villers	
Definição	Exemplos
ADJ. Conforme à la norme, à la moyenne, à l'habitude.	<i>De poids normaux. C'est le tarif normal</i>
NOM FÉMININ État habituel.	<i>Tout devrait revenir à la normale sous peu.</i>

Utilizamos a definição do adjetivo como ponto de partida, pois ela expressa amplitude de significado: “conforme à la norme, à la moyenne, à l'habitude” (conforme à norma, à média, ao habitual). Procedemos ao cotejamento deste sentido, geral e amplo, em quatro outros dicionários da língua francesa:

Quadro 2 – Definição de “normal” (adjetivo) em quatro dicionários da língua francesa

Dictionnaire	Définition	Exemples
Le Robert poche	ADJ. Conforme au type le plus fréquent → norme; qui se produit selon l'habitude (s'oppose à anormal).	<i>Il n'est pas normal: il est bizarre.</i> <i>En temps normal. → Ordinaire</i>
DAF8	ADJ. Qui est conforme à la règle, à l'ordre. État d'un être organisé ou d'un organe qui n'a éprouvé aucune altération. Il signifie aussi Qui sert de règle, de modèle.	<i>Les résultats des analyses sont normaux.</i>
DAF9	ADJ. Qui est conforme à la norme, à la règle ; qui suit le cours ordinaire et prévisible des choses.	<i>Les fonctions normales d'un organe.</i> <i>Cet enfant a une taille normale.</i>
TLFi	ADJ. Qui est conforme à la norme, à l'état le plus fréquent, habituel ; qui est dépourvu de tout caractère exceptionnel. Anton. Anormal. a) Qui se rencontre dans la majorité des cas Synon. <i>courant, (le plus) fréquent, habituel</i> ; anton. <i>exceptionnel, rare</i> .	<i>Deux récoltes sont normales sur les bonnes terres basses de l'Annam et du Tonkin (BRUNHES, Géogr. hum., 1942, p. 142).</i>

Ao cotejar os cinco dicionários, observamos que todos utilizam as palavras “conforme”, “norma” ou algum sinônimo. Também é possível reparar termos como “frequência”, “média” e “regra”.

Seguindo o *Multidictionnaire de la langue française*, o segundo emprego de “*normale*” é o do substantivo. Na passagem do adjetivo para sua forma nominal, ele se torna feminino, adquirindo um “e”, ao final, vogal temática da forma feminina em francês. M.-E. de Villers define tal acepção assim: “*État habituel*” (Estado habitual). O que dizem os demais dicionários sobre este uso?

Quadro 3 – Definição de “normal” (substantivo) em quatro dicionários da língua francesa

Dicionário	Definição	Exemplos
Le Robert poche	NOM La normale → la moyenne.	<i>Intelligence supérieure à la normale</i>
DAF8	NOM se dit, en termes de Géométrie et de Physique, de la ligne verticale ou perpendiculaire à la courbe. On dit aussi, adjectivement, Plan normal, Plan qui passe par la normale.	<i>Les corps tombent suivant la normale.</i>
DAF9	NOM, au féminin. <i>Revenir à la normale</i> , retrouver, après des circonstances exceptionnelles, ce qui est habituel, courant. Qui sert de règle, de modèle, qui constitue une norme. Surtout dans des emplois spécialisés.	<i>Retour à la normale. Des précipitations, des températures inférieures aux normales saisonnières.</i>
TLFi	NOM fém. sing. à valeur de neutre. La moyenne.	<i>Force physique, intelligence au-dessus, au-dessous de la normale; s'écarter de la normale; revenir à la normale.</i>

No *Multidictionnaire*, o uso do substantivo “*normale*” remete a um “estado habitual”. O *Robert Poche* e o *TLFi* nos levam a avançar na compreensão da palavra através do sinônimo indicado: “*moyenne*” (em português, “média”), mostrando um sentido do termo como parâmetro, como elemento de comparação ou medida.

Voltemos ao adjetivo. No *DAF8*, a definição “*Qui sert de règle, de modèle*” (que serve de regra, de modelo) indica uma extensão do sentido principal ao uso do adjetivo em sintagmas de áreas específicas. O que o *DAF9* confirma quando adiciona a essa definição “*Surtout dans des emplois spécialisés*” (Sobretudo em usos específicos), passando imediatamente ao domínio “ensino” com a locução *École normale*, como pode ser visto no quadro 4, abaixo, em que reunimos as definições e exemplos oferecidos em cada dicionário pesquisado para a referida locução:

Quadro 4 – Locuções com a palavra “Normale” em cinco dicionários da língua francesa

Dicionário	Definição	Exemplos
Multidictionnaire	LOC. École normale. École destinée à la formation des enseignants.	
Le Robert Poche	LOC. École normale, qui formait les instituteurs. École normale supérieure, formant des professeurs, des chercheurs.	
DAF8	LOC. Qui sert de règle, de modèle. <i>Cours, enseignement normal.</i> Il se dit principalement des Écoles destinées à former des maîtres pour l'enseignement public.	<i>École normale supérieure, primaire, d'institutrices.</i>
DAF9	LOC. Qui sert de règle, de modèle, qui constitue une norme. Surtout dans des emplois spécialisés. ENSEIGN. <i>École normale</i> , nom donné lors de sa fondation, en 1794, à la première école destinée à préparer à l'enseignement des étudiants sélectionnés par concours, et qui est aujourd'hui appelée <i>École normale supérieure</i> . Ellipt. <i>Normale Sup.</i> ou <i>Normale</i> . [...]	<i>Se présenter, entrer à Normale. Les écoles normales supérieures de la rue d'Ulm et de Sèvres ont fusionné, ainsi que celles de Saint-Cloud et de Fontenay.</i>
TLFi	LOC. <i>Emplois spéc.</i> ENSEIGNEMENT Vx. Cours, établissement normal. École instituée pour servir de modèle à d'autres du même genre. (Dict. XIX ^e s.) École normale. École destinée à former des enseignants. École normale (primaire). École destinée à former des instituteurs de l'enseignement primaire. École normale d'instituteurs, d'institutrices. École normale (supérieure). École destinée à former des professeurs de l'enseignement secondaire, des facultés ou grandes écoles, dans certaines branches d'enseignement.	<i>Pour les élèves-maîtres dont la formation professionnelle se fait en un an, les stages pédagogiques ont lieu par promotions entières et, dans les écoles normales à gros effectifs, par sections entières. (Encyclop. éduc., 1960, p. 362).</i> <i>L'école normale supérieure de la rue d'Ulm.</i> <i>L'école normale de musique, créée en 1919 par A. Mangeot, et à laquelle Alfred Cortot [...] a donné un</i>

	P. ell., arg. scol. Normale, Normale sup.	<i>magnifique essor</i> (Arts et litt., 1936, p. 80-05). <i>Se présenter à Normale ; être reçu à Normale lettres, à Normale sciences.</i>

Estamos, aqui, no âmago de nossa investigação para descobrir o que significa, a que remete o substantivo “Normale” no trecho citado de L’Insurgé. Vamos cotejar as informações de cada dicionário. O que dizem a respeito de *École normale*? O *Multidictionnaire* diz muito pouco, mas aponta um bom caminho: “*École destinée à la formation des enseignants*” (Escola destinada à formação de professores). O *Robert poche* avança ao especificar a existência de dois sentidos, dois referentes diferentes para o mesmo sintagma, isto é, a existência de duas *Écoles normales*.

O *TLFi* apresenta uma definição ampla e duas subacepções: *École normale (primaire)* e *École normale (supérieure)*. Esta fonte traz também a precisão do uso da expressão: a escola normal primária forma professores do ensino dito “primário” no sistema francês e a escola normal superior forma “*professeurs de l’enseignement secondaire, des facultés ou grandes écoles, dans certaines branches d’enseignement*” (professores do ensino secundário, de faculdades ou de grandes escolas, em certas áreas do conhecimento). Acompanhando essas duas subdefinições, o dicionário ainda indica duas formas abreviadas: “*Normale*” e “*Normale sup.*”.

Qual das duas seria a “*école normale*” (*la Normale*) apontada por Vallès? Alguns aspectos históricos podem responder à nossa questão.

5.1 Aspectos históricos

A ideia de criação de uma escola normal, de recrutamento nacional, está ligada à Revolução de 1789. O tempo de duração dos cursos, o endereço e o modo de vínculo mudaram ao longo do tempo e outras *Écoles*, de inclinação específica, surgiram. No século XIX, em 1845, o estabelecimento adquire o nome e o logradouro que conhecemos atualmente: “*École normale supérieure*”, situada no número 45 da rue d’Ulm, no 5^e *arrondissement* de Paris.

A *École normale*, dedicada apenas à formação voltada para a instrução primária foi regulamentada por François Guizot, ministro de “*l’instruction publique*”,

em 1832². Porém, apenas em 1879, com a lei “Jules Ferry” e a criação do ensino primário obrigatório, laico e gratuito, as escolas normais se multiplicaram e se tornaram imperativas na quantidade de duas por departamento: uma feminina e outra masculina.

Tendo em vista esse brevíssimo histórico, chegamos, por exclusão, ao sentido da palavra que suscitou uma dificuldade de compreensão e tradução. A escola normal primária ainda não era difundida em 1848, momento ao qual se refere o personagem de *L’Insurgé*, tampouco o ensino primário era obrigatório ou amplamente acessível.

Uma vez que já conhecemos o sentido da expressão, qual seria a melhor solução para traduzi-la em português?

Passamos, então, para...

6 Uma breve pesquisa semântica do emprego da palavra “normal”, em português do Brasil, no campo lexical da educação

Encontramos o substantivo francês “*Normale*” no texto de Vallès. Em uma primeira tentativa de tradução, de forma um tanto automática, aplicando mecanicamente o procedimento do decalque, traduzimos “*Normale*” (“*le troupeau de la Normale*”) pelo português “normal” (“o bando do normal”). Sabíamos que a palavra da língua portuguesa é referente ao campo lexical da educação. Suspeitávamos que o termo francês também. Pesquisando, confirmamos que ambos substantivos são abreviações, respectivamente, de “*école normale*” e de “escola (ou curso) normal”, mas com a importante diferença que, na França, durante um período da história, houve dois tipos de “*école normale*”.

Resolvemos, então, observar, em seis dicionários brasileiros da língua portuguesa, os sentidos e usos da palavra “normal” apenas no que concerne ao nosso campo de interesse: o da educação”. Organizamos as acepções coletadas no quadro 5, a seguir:

² Disponível em: www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3281. Acesso em: 12 ago. 2020.

Quadro 5 – Sentidos da palavra “normal”, em português brasileiro, no campo da educação

Dicionário	Definição	Exemplos
Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras	ADJ. Diz-se do curso de nível médio para a formação de professores primários: <i>o curso normal</i> SUBST. MASC. O curso de nível médio para formação de professores primários:	<i>Ela preferiu o normal porque sempre quis ser professora.</i>
Aulete	ADJ. Diz-se de curso do ensino de nível médio para formação de professores primários. SUBST. MASC. Esse curso.	
Aurélio	ADJ Diz-se do ensino ou instrução de nível médio para formação de professores primários, e do curso em que se ministra essa instrução. Que leciona no curso normal: SUBST. MASC. O curso normal (3). [Sin., bras., MG: <i>curso de formação, formação.</i>].	<i>Professora normal.</i>
Borba	ADJ. OBSOL. de formação de professores do ensino primário ou básico:	<i>Ela terminou o curso normal [...]</i>
Houaiss	ADJ. Rubrica: pedagogia. diz-se de curso ou escola que se destina a formar professores para as primeiras séries do ensino fundamental.	
Michaelis	ADJ. (PEDAG.) (OBSOL.) Diz-se de escola ou curso destinado a formar professores do antigo ensino primário (atual primeiro ciclo do ensino fundamental).	

Depreende-se do quadro 5 que, assim como no francês, “normal”, no campo lexical das instituições de educação, pode ser utilizado de forma adjetiva e em locuções como “curso normal”. Além disso, “normal” pode também ser empregado como um substantivo masculino, decorrente de uma abreviação do sintagma “Curso normal”. Com este sentido, a expressão passa por um processo de abreviação, de modo semelhante à língua francesa em que “*École normale supérieure*” se torna “*la Normale*”.

No entanto, essa equivalência aparente é rejeitada pelo desencontro do semantismo. Todos os dicionários do quadro 5 explicitam que o termo, em português, trata especificamente de instituições dedicadas à formação de professores para o ensino primário ou básico. O contexto de *L’Insurgé* oferece pistas suficientes para exclusão desta opção enganosa.

Como, então, traduzir “*le troupeau de la Normale*”?

7 Rumo à escolha de uma tradução

Na hora de encontrar uma formulação para a tradução, a dificuldade decorre das diferenças entre os estabelecimentos educacionais dos dois países (França e Brasil). Trata-se de um problema no âmbito cultural: há dois sistemas distintos com, inclusive, alterações ao longo dos anos: de 1848 até os dias atuais.

Retomemos o histórico! No sistema francês, a denominada *École normale supérieure* nasceu, como vimos, durante a Revolução Francesa, em 1794-1795, sendo então chamada simplesmente de *École normale* e tendo uma vida curta. Essa breve experiência foi, entretanto, frutífera, pois foi recriada em 1808 (com uma denominação levemente diferenciada). Foi fechada em 1822, mas reaberta em 1826 e, em 1830, retomou a denominação de *École normale*. Foi transformada em *École normale supérieure*, em 1845, por ocasião da criação das *écoles normales primaires*. Em 1880-1881, foram criadas três outras *écoles normales supérieures*, localizadas fora de Paris. A *École normale supérieure* original passou, então, a ser denominada de *École normale supérieure de Paris* e, às vezes, por abreviação, de *École normale sup* ou mesmo de *École normale* ou, simplesmente, de *Normale*. O que foi, o que é a *École normale*, depois *École normale supérieure*, depois *École normale supérieure de Paris*? É uma instituição de ensino responsável pela formação de professores de ensino médio e superior e de pesquisadores em diversas áreas do conhecimento.

Em português, não há uma rede equivalente. Cada instituto, pertencente ou não a uma universidade, tendo sua área delimitada (letras, física, matemática etc.) pode oferecer dois tipos de curso: o de bacharelado, para aqueles que querem exercer genericamente a profissão, e o de licenciatura, para aqueles que esperam ensinar uma disciplina no ensino médio. Atualmente, mesmo aqueles que almejam atuar como professores do ensino primário precisam, no Brasil, realizar o curso superior em pedagogia. Portanto, traduzir “*la Normale*” pelo sintagma “Escola normal” provocaria uma confusão no leitor brasileiro, pois o remeteria imediatamente ao antigo curso normal, de nível secundário.

Como, então, traduzir “*la Normale*”? Por “Escola normal superior de Paris”? Esse longo sintagma causaria uma ruptura no fluxo do depoimento oral do personagem e do romance. Além disso, essa escolha soaria explicativa e redundante. Sobretudo, em 1848, época a que remete o personagem, a denominação “*École normale supérieure de Paris*” não existia, aparecendo apenas depois de 1880-1881

(data de criação das três outras “*écoles normales supérieures*”). Usá-la no contexto de 1848 seria um anacronismo. Decidimos, então, traduzir “*la Normale*” por “Escola Normal Superior”. Não é uma solução totalmente satisfatória, pois o sintagma continua longo, ainda mais considerando que “*la Normale*” é uma abreviação típica da oralidade e informalidade. Porém, não conseguimos encontrar outra proposta.

Além de “Escola Normal Superior”, a tradução final (que consta mais abaixo) passou por outras revisões. Primeiramente, foram corrigidos calques errôneos: suprimimos a repetição desnecessária de vários pronomes pessoais do caso reto em língua portuguesa (“eu”), decorrente do traslado, por automatismo, de uma construção estrutural do francês para o português (galicismo). Além disso, corrigimos a tradução de “*se barricader*”: na versão inicial, constava “faziam barricadas”, porém, a partir de uma pesquisa semântica desenvolvida nos DAF8, DAF9 e TLFi e considerando que a regência e o contexto remetem a um ambiente fechado (o Panteão), percebeu-se que a acepção correta do verbo é a de “*s’enfermer*” (“encerrar-se”), “*se retrancher*” (“entrincheirar-se”). Optamos por esta última porque, em comparação à “encerrar-se”, ela possui um semantismo de conflito, de maior correspondência com o termo utilizado em língua fonte e de maior adequação ao contexto do romance de Vallès. Além disso, o tempo verbal também foi corrigido, passando do imperfeito “se entrincheiravam” para “se entrincheiraram”.

Primeiro, reproduzimos o texto em francês e, na coluna direita, a tentativa inicial de tradução:

Texto fonte	Primeira tentativa de tradução
« J'avais vingt ans... j'étais avec tout le troupeau de la Normale ... Ne sachant pas ce que signifiait l'insurrection, je me suis mis du côté de Cavaignac, que je croyais républicain, et je suis entré le premier au Panthéon, où s'étaient barricadés les blousiers.» (p. 24, grifo nosso)	“Eu tinha vinte anos... Eu estava com todo o bando do normal ... Não sabendo o que significava a insurreição, eu me pus do lado de Cavaignac, que eu acreditava ser republicano, e eu entrei no Panteão antes de todos, onde os proletários faziam barricadas.” (grifo nosso)

Agora, o quadro abaixo reproduz novamente, na coluna esquerda, a primeira tentativa de tradução, sendo as partes sublinhadas aquelas com falhas de tradução, e, na coluna direita, oferece a versão final (pelo menos, até aqui) da tradução em português:

Primeira tentativa de tradução	Tradução final
“Eu tinha vinte anos... <u>Eu</u> estava com todo o <u>bando do normal</u> ... <u>Não sabendo</u> o que significava a insurreição, <u>eu</u> me pus do lado de Cavaignac, que eu acreditava ser republicano, e <u>eu</u> entrei no Panteão antes de todos, onde os proletários <u>faziam barricadas</u> .” (grifo nosso)	Eu tinha vinte anos...Estava com todo o rebanho da Escola Normal Superior ... Sem saber o que significava a insurreição, me pus do lado de Cavaignac, que eu acreditava ser republicano, e entrei no Panteão antes de todos, onde se entrincheiraram os proletários. (grifo nosso)

Considerações finais

A palavra “*Normale*”, empregada tal como aparece em um trecho (“*le troupeau de la Normale*”) de *L’Insurgé*, de Jules Vallès, apresentou-se como uma dificuldade de compreensão e de tradução em português do Brasil. Neste trabalho, tivemos o intuito de mostrar, etapa por etapa, o nosso processo para compreender os sentidos do termo em francês e a passagem adequada para a língua portuguesa.

Após contextualizar o trecho em que “*Normale*” está localizada na narrativa, explicamos o pano de fundo dos acontecimentos tratados nele e oferecemos uma primeira tentativa de tradução (“o bando do normal”).

Passamos, em seguida, à pesquisa semântica da palavra “*Normale*” (adjetivo, substantivo e locução) em cinco dicionários da língua francesa (*Multidictionnaire de la langue française*, Robert Poche, DAF8, DAF9, TLFi). Após a identificação do sentido em francês – o de uma abreviação de “*École normale supérieure*” – limitamos nossa pesquisa semântica em português às acepções referentes ao campo lexical da educação.

Observamos, então, que há um substantivo em língua portuguesa que se assemelha, em forma e em uso, à palavra “*Normale*”: “normal”, abreviação do sintagma “curso normal”, uma formação de nível médio que, até 1996, foi necessária e suficiente para os professores primários. Essa similaridade com a “*École Normale*” logo se mostrou falsa, pois a “*école normale*” (“*la Normale*”) referida no romance de Vallès é uma instituição (e não um curso) voltada para a preparação de pesquisadores e de professores do ensino secundário e superior. Reconhecemos, portanto, que nossa primeira tentativa de tradução (“o bando do normal”) fora equivocada e procuramos corrigir tanto a tradução de “*la Normale*” como outras falhas de tradução (que assinalamos em sublinhado).

Deste modo, “*Normale*” (“*le troupeau de la Normale*”), da maneira como é empregada no contexto estudado, não pode ser compreendida como uma dificuldade puramente linguística. O obstáculo provocado pelo sintagma camuflado na abreviação é também resultado do desencontro de dois sistemas de ensino diferentes.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

BATH, Sérgio; BIATO, Oswaldo. *Les faux amis e outras peculiaridades da língua francesa para uso dos brasileiros*. Col. “Humanidades”. Brasília: Editora da UnB, 1998.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*. Versão 5.0. Versão digital. Curitiba: Positivo, 2014.

BORBA, Francisco. *Dicionário de usos do português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.

CALDAS AULETE, Francisco; SANTOS VALENTE, Antônio. *Dicionário Aulete*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008. Versão *online*. Disponível em: www.aulete.com.br/. Acesso em: 12 ago. 2020

DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE. Huitième édition. 1932-1935. Paris: Académie française, 1935. Versão *online*. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/academie.htm>. Acesso em: 12 ago. 2020

DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE. 9 ed. Paris: Académie française, 2015. Versão *online*. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>. Acesso em: 12 ago. 2020

DURIEUX, Christine. La difficulté en traduction. *Revue des lettres et de traduction*. 1999, n. 5. Université du Saint-Esprit de Kaslik (Liban). p. 31-34. Versão *online*. Disponível em: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/41863/1999_5_3134.pdf?sequence=3&isAllowed=y Acesso em: 12 ago. 2020

DE VILLERS, Marie-Éva. *Multidictionnaire de la langue française*. Montréal: Québec/Amérique, 1997.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss do português*. Versão digital. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y Traductología*. Madri: Cátedra, 2013.

MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 12 ago. 2020

MOUNIN, Georges. *Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1971.

PETIT ROBERT. Dictionnaires Le Robert: SEJER, 2013.

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISE. Nancy: CNRTL, 1971-1994. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>. Acesso em: 12 ago. 2020.

PORTINHO, Waldivia Marchiori (org.). *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo: Álamô, 1984.

RABADÁN, Rosa. *Equivalencia y traducción*. Léon: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991.

RÓNAI, Paulo. *Guia prático da tradução francesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Educom, 1975.

RÓNAI, Paulo. *Escola de Tradutores*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VALLÈS, Jules. *L'Insurgé*. Préface, commentaires et notes par Roger Bellet. Coll. Livre de Poche. Paris: LGF, 2007.

VINAY J.-P. ; DARBELNET J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris: Didier, 1972.

XATARA, Cláudia Maria; OLIVEIRA, Wanda Aparecida. *Dicionário de falsos cognatos: francês-português, português-francês*. São Paulo: Schmidt, 1995.

COR, CÂMERA, TRADUÇÃO: O TRADUTOR À FRENTE DAS CÂMERAS

Nayara Helou Chubaci Guércio
Trinity College Dublin (TCD)
helouchn@tcd.ie

Resumo

Este artigo argumenta que a cor é um código artístico relevante na representação das relações estabelecidas pelo processo tradutório em narrativas cinematográficas. Para tanto, este estudo analisa o filme *Um Tradutor* (Canadá / Cuba, Rodrigo Barriuso / Sebastián Barriuso, 2018). O método empregado é a análise fílmica com base na análise poética de Penafria (2009). A análise poética busca identificar como um ou mais códigos da linguagem cinematográfica são exibidos em diferentes cenas e como juntos produzem significados. A análise se concentra em oito fragmentos narrativos (*frames*) que retratam interações de natureza apenas interlingual, conforme o entendimento de Jakobson (1959/2004). O filme analisado apresenta a figura do tradutor como parte ativa da atividade tradutória, isto é, como sujeito do processo comunicativo e não apenas meio. A paleta de cores é o código cinematográfico que dá o tom da atmosfera fotográfica e narrativa do filme. Percebe-se que a cor azul é o código predominante do filme do ponto de vista semiótico. Conclui-se que a cor azul é o código predominante do filme do ponto de vista semiótico. O azul é empregado como símbolo da tentativa bem sucedida do tradutor em estabelecer uma comunicação efetiva e afetiva com os demais personagens.

Palavras-chave

Tradução audiovisual. Tradutor. Cinema. Cor. Paleta de cores.

1 Introdução

Este artigo argumenta que a cor é um código artístico relevante na representação das relações estabelecidas pelo processo tradutório em narrativas cinematográficas. Para tanto, este estudo analisa o filme *Um Tradutor* (Canadá / Cuba, Rodrigo Barriuso / Sebastián Barriuso, 2018)¹. O método empregado é a análise fílmica com base na análise poética (AP) de Penafria (2009).

A AP busca identificar como um ou mais códigos da linguagem cinematográfica — paleta de cores, cenário, objetos de cena, trilha sonora, iluminação etc (METZ, 1974; HAYWARD, 2000) — são exibidos em diferentes cenas e como, juntos, produzem significados. À luz de Penafria (2009), depreende-se que a AP é uma tentativa de identificar a estratégia aplicada pelos cineastas para contar suas histórias. Este artigo, contudo, não busca desvendar as intenções por trás das escolhas criativas dos diretores, mas interpretar tais escolhas, uma vez que um filme transcende seus cineastas, tornando-se um produto completo em si. Para Montoro (2006, p. 17-22):

¹ Título original em espanhol: *Un Traductor*.

os significados dos filmes são produzidos, entre outras coisas, pelas diferentes leituras que as pessoas e grupos fazem da obra, pois o público dá sentido (s) aos filmes e não meramente reconhece significados ocultos ou intencionais. [...] nesta perspectiva, os filmes são agentes significantes, produtores de sentidos, que não apenas reproduzem a realidade, mas também a definem. Representação implica o trabalho de selecionar, de estruturar e dar forma: não simplesmente de transmitir um significado já existente, mas o trabalho ativo de fazer as coisas significarem. Os significados não são produzidos pelos sistemas de representação, são resultados de práticas significantes.

Com base em Montoro (2006), defende-se que a interpretação de uma obra cinematográfica corresponda à exploração de um trajeto desconhecido, que não revela seu destino de antemão. Entretanto, reconhece-se que explorar um novo caminho demanda estratégias. Por essa razão, a análise neste estudo se concentra em oito fragmentos narrativos (*frames*) que retratam interações de natureza apenas interlingual. Jakobson (1959/2004), figura-chave do movimento formalista russo, define “tradução interlingual” como “uma interpretação de sinais verbais por meio de outra língua” (JAKOBSON 1959 *apud* VENUTI, 2004, p. 6, tradução nossa).

Os formalistas russos eram conhecidos por serem “rigorosamente estéticos” (STAM, 2000, p. 49) e eram fascinados pela ideia de montagem cinematográfica como construção de discursos interiores. Os pensadores esperavam construir uma base sólida para a teoria do cinema que fosse comparável à poética da literatura (STAM, 2000). As pesquisas do movimento formalista russo foram fundamentais para os estudos de cinema, pois este passou a ser visto e estudado como um tipo de texto, mais especificamente, um texto audiovisual, ou seja, como uma obra criativa que possui linguagem própria por meio da imagem e do som. Jakobson amplificou o conceito de “dominância textual” de Tynyanov, que consiste em identificar os códigos artísticos dominantes e como estes interagem e governam os outros códigos da linguagem. Estes códigos dominantes, para Jakobson, superam os outros, dominando, assim, o texto artístico, seja ele escrito ou audiovisual (STAM, 2000, p. 54).

Neste artigo, acredita-se que cor é o código artístico dominante que rege o texto fílmico selecionado para análise. Por essa razão, busca-se investigar se há uma cor específica que possa simbolizar a conexão comunicativa ou a eficácia do processo tradutório entre os personagens diretamente envolvidos na prática da tradução. Este estudo não se concentra, no entanto, na função “expressiva e simbólica” das cores (VENZI, 2009, p. 103), ou seja, nos significados geralmente atribuídos a cada cor do

espectro, pois “as cores precisam ser estudadas em contexto” (WISE; WISE, 1988, p. 49, tradução nossa). Em vez disso, concentra-se em compreender como é interpretada a paleta de cores do filme analisado, ou seja, a “função estruturante” (VENZI, 2009, p. 103) das cores que compõe sua fotografia.

Como a cor permeia o cotidiano das pessoas, despertando emoções diversas e criando diferentes estéticas, não é raro considerá-la um objeto de estudo irrelevante e enxergá-la apenas como pano de fundo do cotidiano (EVERETT, 2007, p. 9). No entanto, cor tem sido um assunto importante tanto na produção quanto nos estudos cinematográficos desde o início da história do cinema (EVERETT, 2007, p. 9). Cinema e cor têm uma longa história juntos, cinema e tradução também.

Não raramente, os estudos de Tradução entendem a tradução em tela como tradução na tela, isto é, dublagem e legendagem (CRONIN, 2009, p. 115, meus destaques). As investigações em tradução audiovisual, entretanto, não se limitam a estes dois assuntos. Compreende-se que a escolha por refletir sobre estes dois campos científicos juntos, cinema e tradução, é pertinente, uma vez que “o cinema é uma fonte potente de imagens e representação do que a tradução pode ou não envolver” (CRONIN, 2009, p. XI, tradução nossa). De acordo com Cronin (2009, p. XI), o que os filmes têm a dizer sobre tradução e seus dilemas é um tópico amplamente negligenciado pela academia. Embora os estudiosos em Tradução não pareçam se entusiasmar com os estudos de Cinema e vice-versa, “as questões levantadas pelas representações da tradução são importantes ou persistentes demais para serem ignoradas por qualquer tentativa de compreender o impacto do cinema como uma das expressões de linguagem mais predominantes da era moderna” (CRONIN, 2009, p. XII, tradução nossa).

Cronin (2009, p. XIII) explica que, embora o exercício da tradução “não seja uma preocupação recôndita de cineastas de nicho”, questões associadas à prática tradutória estão representados em alguns dos filmes mais vistos pelos cinemas do mundo. A título de exemplificação, destacam-se as seguintes produções cinematográficas: *Star Wars: Episódio VI – O Retorno de Jedi* (EUA, Richard Marquand, 1983), *A Vida é Bela* (Itália, Roberto Benigni, 1997), *Encontros e Desencontros* (EUA / Japão, Sofia Coppola, 2003), *O Terminal* (EUA, Steven Spielberg, 2004), *Babel* (EUA / México / Marrocos / Japão / França, Alejandro González Iñárritu, 2006), *Borat* (EUA / Reino Unido, Larry Charles, 2006) e *Bacurau* (Brasil / França, Kléber Mendonça Filho/Juliano Dornelles, 2019).

O filme *Um Tradutor* (Canadá / Cuba, Rodrigo Barriuso / Sebastián Barriuso, 2018) foi selecionado para este trabalho por três razões principais: 1) as relações estabelecidas por intermédio da prática tradutória está no centro de sua narrativa; 2) é uma produção atual, que teve distribuição e êxito internacional em 2018 e; 3) recebeu oito indicações e cinco prêmios entre onze festivais de cinema ao redor do mundo, o que indica a recepção positiva do filme por parte da crítica.

Baseado em acontecimentos reais, o filme é ambientado em 1989 e conta a história de Malin (Rodrigo Santoro), um professor de literatura russa da Universidade de Havana que é obrigado a deixar seu trabalho para atuar temporariamente como tradutor e intérprete na ala pediátrica do hospital, que, agora, dedica-se às vítimas do desastre nuclear de Chernobyl. O filme foi escrito e dirigido pelos irmãos Barriuso, filhos do professor e intérprete que inspirou a história por trás da narrativa.

2 Análise: a Cor e as Relações Estabelecidas Processo Tradutório

Assim que Malin é apresentado às responsabilidades de seu novo trabalho, ele conhece Alexi (Nikita Semenov), um menino cujo sistema imunológico comprometido o levou à ficar de quarentena no hospital, sob observação médica constante. Alexi não se sente imediatamente cativado pela equipe médica, nem pelo intérprete, interpretado por Santoro. No dia em que os dois se conhecem, Alexi, desconfiado, provoca Malin interpelando-o: “Você fala russo? Por quê?” (frame 00:27:04). O menino não demonstra intenção alguma de se comunicar, nem ao menos sobre suas dores físicas, quanto menos sobre seus sentimentos e frustrações. Infere-se que Alexi se sente isolado no hospital, não apenas pelas dificuldades com a língua, mas principalmente por não poder compartilhar a dor que sente com os adultos, uma vez que estes últimos não são capazes de se identificarem com o sofrimento do garoto.

Nas cenas seguintes, Malin busca conectar-se com Alexi lendo alguns contos, que ele mesmo traduziu informalmente, de um livro infantil intitulado “Contos Infantís Cubanos”. O menino, porém, rejeita a investida do intérprete. A figura 1 mostra a tentativa do tradutor de estabelecer uma conexão com o menino, mas é firmemente rejeitado: “saia”, grita Alexi (frame 00:37:15). O menino está sob um lençol branco, vestindo uma bata hospitalar azul. Malin, por sua vez, também usa uma camisa azul, contudo, esta está sobreposta por uma vestimenta de proteção verde, sugerindo que, embora o tradutor deseje se conectar com o menino, suas intenções ainda não são

suficientes para que tenha êxito. Malin ainda é ineficaz em sua tentativa de conectar-se com Alexi.

Figura 1 – Malin lê para Alexi



Fonte: DVD do filme *O Tradutor* (2018).

O livro que Malin segura também é da cor azul, mais uma referência visual dos esforços do tradutor em estabelecer uma comunicação afetiva e efetiva com Alexi. Por intermédio do livro, Malin tenta traduzir uma história para o menino, mas faz mais do que isso: ele busca traduzir seus sentimentos. Saber o que Alexi pensa e sente é de suma importância para o pai do garoto, que sofre com seu silêncio, e também para a equipe médica, que precisa adaptar o curso do tratamento a partir das avaliações do paciente. Gladys entende que a atividade tradutória é mais do que apenas decodificar sinais entre línguas. Antes mesmo que Malin, Gladys compreende que o papel do intérprete no hospital é crucial e ultrapassa o ato de simplesmente traduzir laudos médicos (*frame* 00:32:39).

Alexi não é o único paciente pediátrico que tem dificuldades em confiar no intérprete. No segundo ato do filme, vestindo uma camisa azul-claro, Malin encontra uma criança deitada na cama, coberta por lençóis brancos, como mostra a figura 2. De maneira brincalhona, ele tenta falar com a menina em russo, mas a paciente tem medo do tradutor, visto que ela crê que Malin seja Deus. Deus, para a criança, é uma figura divina a ser temida, afinal seu amigo foi, segundo ela, levado para o céu justamente por esta figura misteriosa da qual os adultos intitulam “Deus”.

A associação imediata que a menina faz entre a divindade e o tradutor é significativa. Malin é aquele a quem os adultos procuram quando precisam de ajuda,

é ele quem fala mais de uma língua, que consegue conectar pessoas, idiomas e até mesmo mundos diferentes: o que há dentro e o que existe fora dos muros do hospital. Na imaginação da criança, é muito provável que haja algo sagrado nesta figura que perambula pelos corredores do hospital e tem o poder da comunicação, um poder que a criança não compreende e lhe traz insegurança e medo.

Figura 2 – Paciente teme a presença de Malin em seu quarto



Fonte: DVD do filme *O Tradutor* (2018).

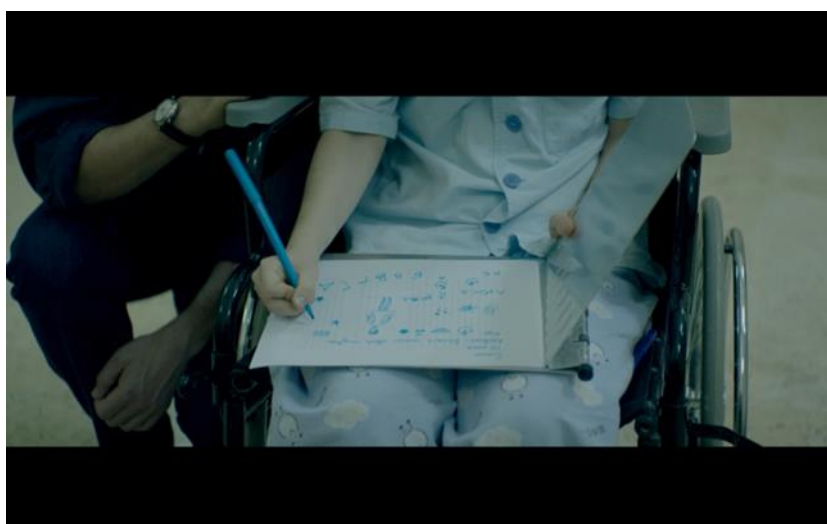
Malin não encontra o mesmo nível de dificuldade ao interagir com outras crianças no hospital. Incentivado pela enfermeira Gladys, ele incentiva uma das jovens pacientes ucranianas a escrever sobre sua vida e sua história pessoal, ideia que a menina abraça com alegria. Nesta cena, o tradutor está vestindo uma camisa azul marinho (figura 3). Até a caneta de colorir usada pela criança é azul, como pode ser observado na figura 4. Há uma conexão imediata entre o tradutor e a jovem. Mesmo não discutindo nenhuma questão de saúde com as crianças ou com a equipe médica nas sequências fílmicas ilustradas pelas figuras 3, 4, 5 e 6, Malin segue atuando como intérprete, ampliando sua função. O tradutor, neste momento, rejeita a posição de mero intermediário e assume um papel mais ativo na relação estabelecida pelo processo de tradução.

Figura 3 – Paciente desenha sua história a pedidos de Malin



Fonte: DVD do filme *O Tradutor* (2018).

Figura 4 – Paciente desenha sua história a pedidos de Malin (2)



Fonte: DVD do filme *O Tradutor* (2018).

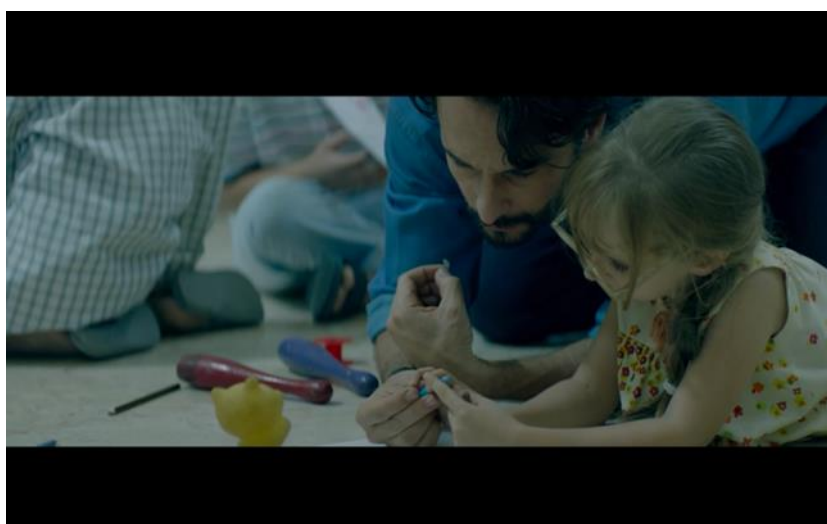
Alguns pacientes da ala pediátrica não usam batas de hospital como Alexi ou a menina das figuras 3 e 4, mas roupas normais, como as crianças das figuras 5 e 6. Mesmo que a criança na figura 6 não esteja usando azul, por exemplo, a conexão entre ela e o tradutor é estabelecida pelo giz de cera oferecido por Malin. O objeto é um símbolo da tentativa bem-sucedida do intérprete de estabelecer uma relação com a criança, que vai além de seu papel de tradutor interlingual. A ligação de Malin com as crianças permite que elas confiem nele, o que facilita e avança não somente seu trabalho como tradutor, mas também o da equipe médica, trazendo alívio aos pacientes e às suas famílias.

Figura 5 – Paciente desenha sua história a pedidos de Malin (2)



Fonte: DVD do filme *O Tradutor* (2018).

Figura 6 – Paciente desenha sua história a pedidos de Malin (2)



Fonte: DVD do filme *O Tradutor* (2018).

No segundo ato do filme, as cenas entre Malin e Alexi são marcadas pelas tentativas do tradutor de se conectar com o menino. No terceiro ato, Malin finalmente responde à pergunta inicial de Alexi, explicando o motivo pelo qual ele sabe falar russo. Isso torna o menino um pouco mais receptivo ao tradutor, o que lhe permite abordar Alexi com menos resistência por parte do menino na cena seguinte. Malin se aproxima do menino na cama, que o presenteia com um desenho colorido e um texto emocionado, contando o que viu e como se sentiu no dia da explosão nuclear de Chernobyl:

Na escuridão, eu posso ver aquela luz colorida piscando. Penetra em mim de fora, sai lá de dentro, a luz brilhante e cintilante. A luz veio com poeira negra. Nós a assistimos e a respiramos. A luz entrou em mim e o mundo desabou e agora eu espero na escuridão a luz do sol voltar...para uma luz clara e constante, para uma luz menos bonita² (intervalo fílmico de 00:45:10 a 00:45:30).

Figura 7 – Alexi emociona-se ao ler o texto que escreveu



Fonte: DVD do filme *O Tradutor* (2018).

Conforme demonstrado na figura 7, Alexi finalmente consegue falar sobre a tragédia que o acamou, como também entendê-la, senti-la sem medo, algo que o filme sugere que ele vem evitando há muito tempo, o que provoca intenso sofrimento ao seu pai. A única pessoa a quem ele expressa seus verdadeiros sentimentos é o tradutor, que agora é capaz de conectar-se genuinamente com o menino e, portanto, consegue ajudá-lo de forma mais adequada e eficaz. No fim da cena, em um plano ilustrado pela figura 8, os dois personagens seguram um pedaço de papel branco, símbolo imagético da relação recentemente firmada por eles. Alexi se vira para Malin e diz: “Você pode ler o seu, se quiser” (*frame* 00:46:14), referindo-se ao livro de contos infantis que o tradutor trouxe no primeiro encontro entre os dois.

² Minha tradução a partir das legendas em inglês.

Figura 8 – Alexi e Malin observam o livro azul sobre a mesa



Fonte: DVD do filme *O Tradutor* (2018).

Conforme ilustrado pela figura 8, o resto da sala é praticamente todo verde, ao contrário da bata hospitalar que veste o paciente, outro símbolo imagético da dor e do isolamento que sentia Alexi. No entanto, o menino não está mais isolado como antes estava. Na figura 8, Malin e Alexi simultaneamente olham para o livro azul sobre a mesa, simbolizando a conexão recém-descoberta entre eles. Malin, então, começa a ler o livro, adaptando-o a Alexi à medida que segue a leitura. Malin, agora, aceita que seu papel de tradutor supera a decodificação de signos lexicais, como exaustivamente lhe explicou a enfermeira Gladys ao longo do filme.

3 Considerações finais

A paleta de cores é o código cinematográfico que dá o tom da atmosfera fotográfica e narrativa do filme. A melancolia e a busca desesperada dos personagens por atenção e a necessidade de conexão entre eles permeiam a história. Percebe-se que a cor azul é o código predominante do filme do ponto de vista semiótico. O azul é empregado como símbolo da tentativa bem sucedida do tradutor em estabelecer uma comunicação efetiva e afetiva com os demais personagens. Malin, no papel de tradutor, é o único responsável por atuar como ponte comunicativa entre a maioria dos personagens coadjuvantes. Por isso, seus trajes costumam ser azuis, quando não, ele aparece segurando objetos cênicos azuis que funcionam como peças-chave no estabelecimento dos processos comunicativos e tradutórios. Por exemplo, o livro “Contos Infantis Cubanos” na figura 1 e o giz de cera na figura 6.

Percebe-se que, na narrativa oral e pictórica de Alexi sobre sua experiência em Chernobyl, a presença da cor é mais uma vez de grande importância. O menino desenha um arco-íris saindo da fábrica junto ao seu relato a respeito das luzes coloridas que ele teve que respirar. Considerado um belo fenômeno da natureza, o arco-íris que Alexi vê é a explosão de radiação responsável por fazê-lo adoecer. As lindas cores são, para ele, uma terrível lembrança de um dia terrível. Depois do fenômeno colorido, vêm as cinzas. Após o desastre, o mundo de Alexi se torna um reflexo da paleta de cores do filme: sombrio, melancólico, cinza. A tentativa de Malin de se comunicar com o paciente por meio do código simbólico da cor pode ser considerada uma ameaça pelo menino, já que foram justamente as cores do arco-íris que o isolaram do mundo, que o isolaram de uma vida feliz.

A capacidade do tradutor de se conectar com as crianças vai além do ato *stricto sensu* da tradução, o que permite que ele construa uma relação de confiança com todos os envolvidos no processo de comunicação, facilitando seu trabalho e o da equipe médica. *O Tradutor* (Canadá / Cuba, Rodrigo Barriuso / Sebastián Barriuso, 2018) é um filme que vai além da representação do profissional da tradução como intermediária troca comunicativa. A obra cinematográfica apresenta a figura do tradutor como parte ativa da atividade tradutória, isto é, como sujeito do processo comunicativo e não apenas meio.

Conclui-se que cor é o código dominante no filme analisado e, de fato, um código artístico relevante na representação das relações estabelecidas pelo processo tradutório em narrativas cinematográficas. Reforça-se que os estudos em Tradução e os estudos em Cinema podem se beneficiar uns dos outros como campos de pesquisa férteis e relevantes. É importante salientar que este artigo tem limitações. Se a função “expressiva e simbólica” de Venzi (2009) fosse a perspectiva analítica escolhida para este estudo, diferentes resultados poderiam ter surgido da análise geral. Sublinha-se, portanto, a intenção de dar seguimento a este estudo por meio de futuras pesquisas que tangem a questão do tradutor como personagem do texto fílmico.

Referências

- CRONIN, Michael. *Translation Goes to the Movies*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.
- EVERETT, Wendy. *Questions of colour in cinema: From Paintbrush to Pixel*. Oxford e Nova Iorque: Peter Lang, 2007.
- HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2000.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspect of Translation. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Studies reader*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2004. p. 113-118.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MONTORO, Tania. A construção do Imaginário Feminino no Cinema Espanhol. In: MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo (org.). *De olho na imagem*. Brasília: Astrojildo Pereira/ Abaré, 2006.
- PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. Artigo apresentado no VI Congresso SOPCOM. Lisboa, 2009.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2011.
- VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.
- VENZI, Luca. *Il Colore e la Composizione Filmica*. Pisa: Edizioni ETS, 2009.
- WISE, Barbara; WISE, James. 1988. *The Human Factors of Color in environmental design: A critical review*. NASA Technical Report NCC 2-404, Ames Research Center, Moffett, 1988. Disponível em: <https://ntrs.nasa.gov/search.jsp?R=19890006161>. Acesso em: 8 dez. 2019.

LITERATURA INFANTOJUVENIL E TRADUÇÃO: UM MAPEAMENTO QUANTITATIVO PRELIMINAR DA PRODUÇÃO ACADÊMICA DAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR BRASILEIRAS (IES) A PARTIR DOS ANOS 2000

Alice Lopes
Universidade de Brasília (UnB)
alichelopes3895@gmail.com

Gleiton Malta
Universidade de Brasília (UnB)
gleitonmalta@gmail.com

Resumo

Inserido no campo disciplinar dos Estudos da Tradução, este estudo tem por objetivo realizar um mapeamento da produção acadêmica relacionada com a tradução infantojuvenil das IES brasileiras públicas em nível de graduação, mestrado e doutorado. Para tanto, lança-se mão de metodologia advinda dos estudos bibliométricos e de mapeamentos já realizados no âmbito da tradução no Brasil (e.g. PAGANO; VASCONCELLOS, 2003, 2006; ALVES, VASCONCELLOS, 2016; FERREIRA; MALTA, no prelo; BARCELLOS, MALTA, 2020). Com base nos trabalhos supramencionados, foram considerados os repositórios digitais de instituições que possuem cursos de graduação e/ou pós-graduação na área de tradução e a plataforma da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD). Adotou-se como critério a busca por palavras-chave relacionadas à temática em questão. Por se tratar de um estudo preliminar, os resultados são parciais e, para esta fase, de cunho quantitativo. Esta pesquisa, ao coletar, organizar e analisar os dados encontrados facilitará a visualização do volume de produção acadêmica brasileira acerca da tradução infantojuvenil, além de contribuir não só para a compreensão de como o tema tem sido abordado pelas IES brasileiras, mas também quais perspectivas teóricas têm sido mais ou menos adotadas, facilitando, inclusive, a realização de novas pesquisas relacionadas ao tema.

Palavras-chave

Tradução de literatura infanto-juvenil. Mapeamentos em tradução. Estudos bibliométricos.

1 Introdução

Inserido no campo disciplinar dos Estudos da Tradução, em seu ramo descritivo, este estudo preliminar compõe um conjunto de investigações realizadas no âmbito do grupo de pesquisa Mapeamentos em Tradução (MapTrad),¹ registrado no CNPq e certificado pela Universidade de Brasília.

¹ O grupo tem mapeado trabalhos sobre tradução médica, tradução e localização de *games*, didática da tradução, tradução de Libras <> português, além de ampliar os trabalhos de mapeamento já realizados por Pagano e Vasconcellos (2003, 2006) e Alves e Vasconcellos (2013). Mais informação em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/463937>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Tem por objetivo desenvolver um mapeamento da produção acadêmica relacionada à tradução infantojuvenil realizada nas instituições de ensino superior (IES) brasileiras públicas em nível de graduação, mestrado e doutorado a partir dos anos 2000. Para tanto, lança mão de instrumentos dos estudos bibliométricos identificando os centros com maior produção acadêmica sobre o tema em tela.

A relevância deste estudo se dá a partir do pressuposto que uma (sub)área quando mapeada, possibilita que pesquisadores e interessados na temática possam ter uma visão dos temas mais estudados e aqueles que, por serem escassos, merecem a atenção da academia. Ademais, podem direcionar futuros pesquisadores interessados no assunto a buscar as instituições que oferecem maior estrutura, por já possuírem tradição em estudos de proposição semelhante, além de servir como um estímulo para outras instituições a entrarem no cenário da pesquisa envolvendo a tradução e a literatura infantojuvenil.

Este trabalho está dividido em 5 seções, incluindo esta Introdução. A segunda seção é dedicada aos estudos bibliométricos já realizados no campo disciplinar dos Estudos da Tradução no Brasil por Pagano e Vasconcellos (2003, 2006), Alves e Vasconcellos (2013), Ferreira e Malta (no prelo) e Barcellos e Malta (2020). A metodologia é tema da terceira seção, na qual se explicita como os dados foram coletados e organizados e analisados. A apresentação dos resultados está disposta na quarta seção, dedicada aos dados quantitativos da pesquisa. O artigo é finalizado na quinta seção, com as Considerações Finais, seguida das Referências.

2 Pressupostos teóricos

Este estudo se fundamenta, especificamente, nos estudos de Pagano e Vasconcellos (2003, 2006), Alves e Vasconcellos (2016) e nos estudos concluídos do grupo MapTrad, ou seja, Ferreira e Malta (no prelo) e Barcelos e Malta (2020). Em todos os casos, o ponto de partida é o Mapa Conceitual de Holmes. Para estabelecer quais IES fariam parte do *corpus* desta pesquisa, consultou-se Costa (2018), tese defendida na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que apresenta uma análise documental referente à formação do tradutor em instituições brasileiras. Assim, utilizou-se seu levantamento de IES com cursos de graduação e pós-graduação.

Pagano e Vasconcellos (2003) realizaram um mapeamento nacional de teses e dissertações produzidas a partir da década de 1980 acerca dos Estudos da Tradução. Para isso, utilizaram um banco de dados eletrônico, no formato de CD-ROM, além de ferramentas da Linguística de Corpus para exploração e análise dos dados coletados. As pesquisadoras tiveram como objetivo investigar as modalidades de pesquisa realizada e a tendência quanto à afiliação teórica dos trabalhos em questão. Contudo, enfrentaram dificuldades para cumprir essas metas, visto que grande parte dos títulos, resumo e palavras-chave não especificam o espaço teórico e a abordagem adotada. Além disso, observam a necessidade de se realizarem mais mapeamentos na área que também compreendam outros gêneros além de teses e dissertações, e a necessidade de consolidar parâmetros de indexação para os Estudos da Tradução.

Em uma segunda publicação, Pagano e Vasconcellos (2006) voltam a debater conceitos anteriormente apresentados, como a necessidade de estabelecer uma linguagem comum entre a comunidade científica dos Estudos da Tradução – por exemplo, a organização de palavras-chave. As autoras, que mantêm a pós-graduação como foco da pesquisa, acreditam que uma padronização da linguagem dentro desse campo disciplinar possibilita ao estudante a reflexão sobre sua área de trabalho e sua própria pesquisa, levando-o a considerar de que forma deseja representar seus estudos. Durante a pesquisa, as autoras identificaram alguns pontos problemáticos, como o uso de termos redundantes e muito amplos, bem como a ausência de hierarquização na escolha das palavras-chave. Em busca de contribuir para o estabelecimento de um padrão, estabelecem alguns parâmetros que podem ser seguidos – em um conjunto de cinco palavras-chave, as duas primeiras devem informar onde se insere aquele estudo, enquanto as três últimas são para, respectivamente, abordagem teórica, objeto de análise e *corpus* analisado.

Alves e Vasconcellos (2016) tomaram o estudo de Pagano e Vasconcellos (2003) como referência para realizar, considerando a produção acadêmica entre os anos de 2006 e 2010, um panorama das teses e dissertações brasileiras que investigam a tradução. Tendo o *site* Domínio Público como fonte dos dados, buscaram identificar as filiações teórico-metodológicas desses estudos, além de observarem sua distribuição espaço-temporal. Os autores concluíram que, em comparação a Pagano e Vasconcellos (2003), houve expansão de pesquisas em Tradução no Brasil, abrangendo mais regiões, e citam a institucionalização do campo disciplinar como um

facilitador da produção de trabalhos. Contudo, observaram que a falta de consolidação de parâmetro de indexação ainda afeta a área.

Barcellos e Malta (2020) e Ferreira e Malta (no prelo), inspirados nos trabalhos anteriores, propõem dois novos mapeamentos dentro do campo disciplinar dos Estudos da Tradução. No primeiro caso, realizou-se o mapeamento dos trabalhos acadêmicos produzidos nas IES brasileiras sobre a tradução e localização de videogames. No segundo caso, realizou-se um mapeamento dos estudos sobre tradução médica realizados em nível de mestrado e doutorado. Em ambos os casos, os estudos apresentam escassez de trabalhos nas referidas áreas, além de identificar a falta de padronização nos sites de específicos de buscas. Vale salientar que, ao contrário de Alves e Vasconcellos (2016), os estudos de Ferreira e Malta e de Barcellos e Malta ampliaram as possibilidades de busca, ou seja, além do *site* Domínio Público, lançam mão de buscas no *site* da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) e nos repositórios específicos das IES. Entre os achados desses estudos, está a falta de relação entre as palavras-chave e o objeto de estudo e/ou a área, resultado também apontado por Pagano e Vasconcellos (2003, 2006) e por Alves e Vasconcellos (2016).

3 Metodologia

O mapeamento dos estudos de tradução de literatura infantojuvenil proposto neste estudo segue a metodologia proposta nos trabalhos mencionados anteriormente. Inicialmente, utilizou-se a BDTD para encontrar as produções acadêmicas brasileiras desenvolvidas a respeito da temática. Desenvolvida pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), a plataforma integra os sistemas de informação de teses e dissertações já existentes nas instituições de ensino e pesquisa do Brasil. Foram realizadas seis buscas diferentes, com os resultados ordenados segundo relevância,² das palavras-chave definidas para esta pesquisa: tradução infantojuvenil; tradução infanto-juvenil; tradução infantil; tradução juvenil; tradução para crianças; tradução para jovens.

² A relevância varia conforme os critérios adotados por cada buscador. Podemos citar, entre algumas estratégias, a maior frequência do termo buscado dentro do texto ou, ainda, a posição que essa palavra ocupa no arquivo (resumo, palavras-chave, corpo do texto etc).

Na primeira tentativa, não foi utilizado nenhum filtro; contudo, observou-se que muitos dos resultados não pertenciam à área de tradução, tampouco de letras, mas sim à área da saúde ou da educação. Na intenção de restringir a busca, foi incluído o filtro de “Assunto: tradução”, conforme mostra a Figura 1. Ressalta-se que, para certificar o uso da palavra-chave, foram realizadas buscas com o uso de aspas e também sem a palavra “tradução” (por exemplo: tradução para crianças; para crianças; “para crianças”). Em todos os casos, obteve-se a mesma lista de resultados. A palavra-chave completa entre aspas (“tradução para crianças”) excluía grande parte da lista; assim, para evitar exclusões involuntárias, não se utilizou o termo dessa maneira. Os resultados obtidos foram registrados em planilha eletrônica.

Figura 1 – Sistema de busca da plataforma BDTD

Fonte: <http://bdtb.ibict.br/vufind/Search/Advanced>.

Após busca na BDTD, foram realizadas pesquisas nos repositórios de cada IES pública que ofereça a formação em Tradução. As IES utilizadas foram as mesmas já mapeadas por Costa³ (2018), conforme Quadros 1 e 2, organizados em ordem crescente conforme o ano de criação do curso.

Quadro 1 – IES públicas que ofertam bacharelados em Tradução

Instituição	Localidade	Título do curso	Ano de criação	Língua(s)
UFRGS	Porto Alegre - RS – Sul	Bacharelado em Letras - Habilitação Tradutor	1973	Alemão, Inglês, Espanhol, Francês, Italiano e Japonês
Unesp	São José do Rio Preto - SP - Sudeste	Bacharelado em Letras com habilitação de Tradutor	1978	Inglês, Francês

³ Em Costa (2018) não foram consideradas as graduações em Tradução/ Libras.

UnB	Brasília - DF - Centro-Oeste	Bacharelado em Letras – Tradução	1979	Inglês, Francês, Espanhol
UFOP	Ouro Preto - MG - Sudeste	Letras - Bacharelado em Tradução	1987	Inglês
UFJF	Juiz de Fora - MG - Sudeste	Bacharelado em Letras – Tradução	1987	Inglês, Francês, Latim
UFPR	Curitiba - PR - Sul	Letras - Ênfase em Estudos da Tradução	2001	Latim, Grego, Alemão, Espanhol, Inglês e Italiano
UEM	Maringá - PR - Sul	Letras - Habilitação Única: Inglês e Literaturas correspondentes Licenciatura e Bacharelado em Tradução	2007	Inglês
UFPB	João Pessoa - PB - Nordeste	Bacharelado em Tradução	2009	Inglês, Francês, Espanhol, Alemão
UFPeI	Pelotas - RS - Sul	Bacharelado em Letras Tradução	2010	Inglês, Espanhol
UFU	Uberlândia - MG - Sudeste	Bacharelado em Tradução	2010	Inglês
UFMG	Belo Horizonte – MG – Sudeste	Bacharelado em Tradução	2018	Inglês, Francês, Espanhol, Alemão, Italiano, Grego, Latim

Fonte: adaptado de Costa (2018, p. 446).

Quadro 2 – Programas de Pós-graduação em Estudos da Tradução no Brasil

Instituição	Localidade	Título do curso	Ano de criação
UFSC	Florianópolis – SC - Sul	PGET	2003
UnB	Brasília – DF – Centro-Oeste	POSTRAD	2011
USP	São Paulo – SP – Sudeste	TRADUSP	2011
UFC	Fortaleza – CE - Nordeste	POET	2014

Fonte: adaptado de Costa (2018, p. 446).

Diferentemente de Costa (2018), neste estudo optou-se pela inclusão da graduação como elemento de busca, visto que na BDTD só há registros da produção acadêmica da pós-graduação.

Para acessar os repositórios de cada IES citada nos quadros acima, utilizou-se a busca do Google por “repositório + sigla da universidade”. Grande parte das IES apresentava mais de um repositório e todos foram consultados.

O método de busca e as palavras-chave foram os mesmos utilizados anteriormente para a BDTD – que também segue as orientações presentes em Barcelos e Malta (2020) e em Ferreira e Malta (no prelo), os quais definiram alguns termos de busca e registraram os dados obtidos na pesquisa, organizados em planilhas com colunas referentes ao nome do trabalho, ao ano de publicação, a IES de origem, entre outros. Contudo, alguns elementos tiveram de ser adaptados conforme necessidades de cada repositório, visto que não há uma estrutura padrão entre essas plataformas. No Quadro 3 é possível visualizar o modo como cada busca foi realizada, bem como qual foi o repositório utilizado. Ressalta-se que em todas as instituições listadas foram realizadas buscas em todos os níveis acadêmicos. Por exemplo, a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) oferece apenas pós-graduação na área de tradução, mas na sua plataforma também foram buscados Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) em nível de graduação. Por outro lado, a Universidade Federal de Uberlândia (UFU) oferece apenas graduação em tradução, mas na sua plataforma também foram buscadas Teses e Dissertações.

Quadro 3 – Busca nos repositórios digitais

IES	Tem repositório de TCC?	Se sim, há um número significativo de registros na área de Letras? Qual o caminho percorrido para chegar a essa resposta?	Tem repositório de Teses e Dissertações?	Como foi realizada a busca? (Como exemplo, só será relatada a busca de uma palavra-chave, mas o processo também foi realizado com as outras cinco)
UFRGS	Sim lume.ufrgs.br/	Sim Trabalhos acadêmicos e técnicos > TCCs > TCC Letras	Sim, mesmo link	Todo o repositório > Termo de busca: <i>Tradução infantojuvenil</i> > Assunto: Tradução > Selecionar apenas os tipos de documentos de interesse
Unesp	Sim repositorio.unesp.br/	Sim Produção científica > Subcomunidades de Letras > Publicações diversas > TCC	Sim, mesmo link	Produção científica > Termo de busca: <i>“infantojuvenil”</i> > Palavra-chave – contém – Tradução
UnB	Sim bdm.unb.br/	Sim	Sim repositorio.unb.br/	TCCs Termo de busca: <i>“infantojuvenil”</i> > Assunto – contém – Tradução
		TCCs > Coleções de Letras		Teses e Dissertações Termo de busca: <i>infanto-juvenil</i> > Assunto – contém – Tradução
UFOP	Sim www.monografias.ufo p.br/	Não TCCs > Comunidade de Letras	Sim www.repositorio .ufop.br/	Termo de busca: <i>“infantojuvenil”</i> > Assunto – contém – Tradução

UFJF	Sim repositorio.ufjf.br/jspui	Não	Sim, mesmo link	Todo o repositório > Termo de busca: <i>tradução infanto-juvenil</i> > Assunto – contém – Tradução
		Comunidades e coleções > TCCs		
UFPR	Sim acervodigital.ufpr.br/	Não	Sim, mesmo link	Todo o repositório > Termo de busca: <i>"infantojuvenil"</i> > Assunto – contém – Tradução
		TCCs > Comunidades de Letras		
UEM	Não	–	Sim repositorio.uem.br:8080/jspui	Todo o repositório > Termo de busca: <i>"infanto-juvenil"</i> > Assunto – contém – Tradução
UFPB	Sim repositorio.ufpb.br	Sim	Sim, mesmo link	Todo o repositório > Termo de busca: <i>tradução infanto-juvenil</i> > Assunto – contém – Tradução
		Navegar > Departamento > Departamentos da área de Letras		
UFPeI	Não	–	Sim http://guaiaca.ufpel.edu.br/	Todo o repositório > Termo de busca: <i>"infantojuvenil"</i> > Assunto – contém – Tradução
UFU	Sim https://repositorio.ufu.br	Na área de tradução, sim	Sim, mesmo link	Todo o repositório > Termo de busca: <i>tradução infanto-juvenil</i> > Assunto – contém – Tradução
		Navegar > Comunidades e Coleções > Instituto de Letras e Linguísticas > TCCs		
UFMG	Sim repositorio.ufmg.br	Não	Sim, mesmo link	Todo o repositório > Termo de busca: <i>"infantojuvenil"</i> > Assunto – contém – Tradução
		Trabalhos acadêmicos > Departamentos > FALE > Monografias		
UFSC	Sim https://repositorio.ufsc.br/	Sim	Sim, mesmo link	Termo de busca: <i>tradução infanto-juvenil</i> > Assunto – contém – Tradução
		Trabalhos acadêmicos > TCCs > Coleções de letras		
UFC	Sim www.repositorio.ufc.br	Não	Sim, mesmo link	Todo o repositório > Termo de busca: <i>"infantojuvenil"</i> > Assunto – contém – Tradução
		Navegar > Comunidades e coleções > TCCs > Letras		
USP	Sim www.tcc.sc.usp.br/	Não	Sim www.teses.usp.br/	Primeira busca: Área do Conhecimento > Estudos da Tradução > Termo de busca: <i>infantojuvenil</i> Segunda busca: Unidade: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência > Palavras-chave: <i>tradução</i> > Resumo: <i>infanto-juvenil</i>
		Cursos de graduação > Letras		

Fonte: Elaboração própria.

Em relação à terceira coluna, para estabelecer se o número de registros é significativo, consideram-se as datas de inclusão da graduação de tradução na instituição, bem como as datas das publicações dos trabalhos. Contudo, não é possível afirmar se os repositórios em questão estão completos e atualizados, ou seja, com todos os trabalhos produzidos até este momento dentro das instituições referentes.

Em relação a particularidades referentes à busca dos termos, o sistema utilizado no repositório da USP difere dos anteriores, o que exigiu a realização de duas buscas diferentes, descritas na última coluna, na tentativa de não excluir trabalhos importantes para o tema. Ademais, no repositório da Unesp, não foi possível realizar

a busca das palavras-chave “para crianças” e “para jovens”, independentemente do uso de aspas, pois tal sistema apresenta falhas ao identificar termos com mais de uma palavra.

Como na BDTD, as buscas foram realizadas de três formas diferentes com todas as palavras-chaves, conforme exemplo: *tradução infantojuvenil*; *infantojuvenil*; “*infantojuvenil*”. A forma mais adequada, segundo o buscador de cada repositório, está descrita na última coluna do quadro. Para essa decisão, foram comparados os resultados de cada busca – eram descartados os termos extremos, ou seja, os que pouco filtravam os resultados e os que restringiam em demasiado o conteúdo. Por exemplo, no repositório da (Universidade Federal da Paraíba (UFPB), a palavra-chave *tradução infantojuvenil* apresentava 11 ocorrências; enquanto, “*infantojuvenil*” apresentava 2 ocorrências. Observou-se que, ao usar a palavra-chave entre aspas, o motor de busca do repositório restringia a busca enquanto que, no primeiro caso, o uso da palavra-chave sem as aspas, ampliava a busca.

Dessa forma, realizando a coleta por ordem de relevância, os dados foram organizados em uma planilha eletrônica conforme Alves e Vasconcellos (2016), considerando as seguintes colunas: título, ano de defesa, nível acadêmico, tipo de documento, curso no qual se insere, assuntos escolhidos na plataforma do repositório, nome do orientador, palavras-chave e resumo do trabalho. Para cada universidade, criou-se uma aba; dividiu-se esta em seis partes, uma para cada palavra-chave, conforme amostra na Figura 2.

Figura 2 – Organização dos dados

	Título	Ano	Nível	Tipo	Curso	Palavras-chave na plataforma do repositório	Orientador	Palavras-chave no texto	Resumo
1									
2	Tradução infantojuvenil								
3									
4									
5	Tradução infanto-juvenil								
6									
7									
8	Tradução infantil								
9									
10									
11	Tradução juvenil								
12									
13									
14	Tradução para crianças								
15									
16									
17	Tradução para jovens								
18									
19									
20									
21									
22									
23									
24									
25									
26									
27									
28									
29									
30									
31									

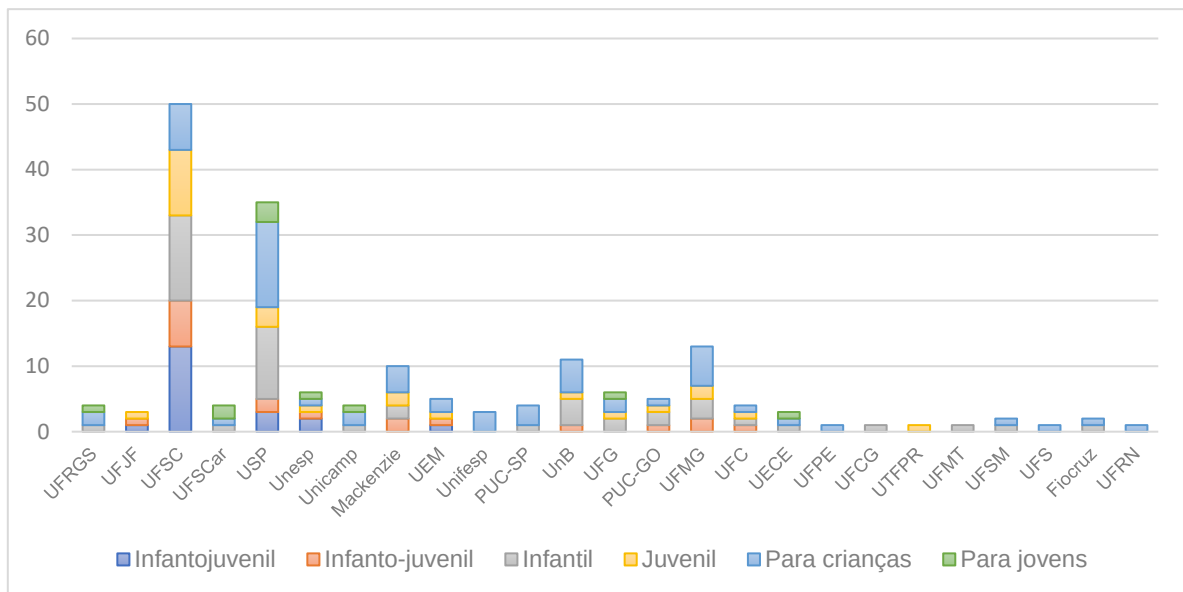
Fonte: Elaborada pelos autores.

Sobre a planilha, é interessante observar que quando o trabalho aparecia em mais de uma pesquisa, ou seja, referente a mais de uma palavra-chave, repetia-se apenas seu nome, deixando as colunas restantes em branco.

4 Resultados

Observados os métodos utilizados para a realização das buscas nas plataformas, nesta seção serão apresentados os resultados quantitativos deste estudo. Os Gráficos 1 e 2 mostram, respectivamente, os resultados obtidos segundo o termo de busca utilizado na plataforma BDTD e nos repositórios digitais próprios das universidades.

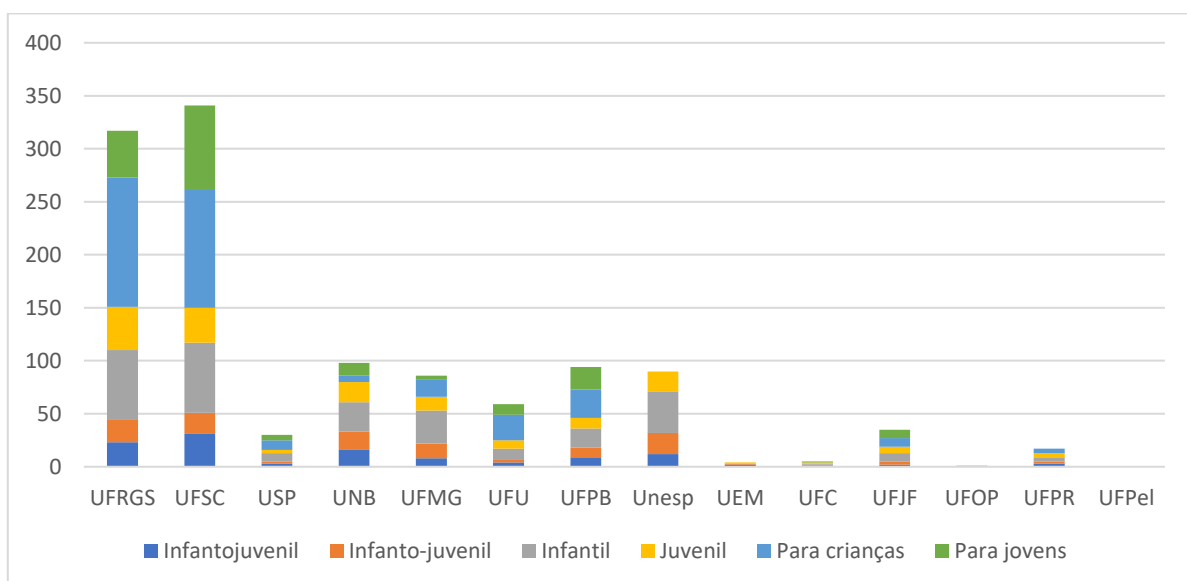
Gráfico 1 – Resultados de cada palavra-chave na BDTD



Fonte: Elaborado pelos autores.

Podemos observar que, somando todas as buscas realizadas, apenas quatro instituições apresentaram mais de dez ocorrências: UFSC (50), USP (35), UFMG (13) e UnB (11). Dessas quatro, com exceção da UFMG, três apresentam o curso de pós-graduação em Tradução, o que justifica o maior número de Teses e Dissertações cadastradas em comparação a outras IES do gráfico. Contudo, a UFC, que também conta com a pós-graduação em Tradução, não segue este mesmo padrão, apresentando apenas 4 ocorrências.

Gráfico 2 - Resultados de cada palavra-chave nos repositórios digitais próprios das IES

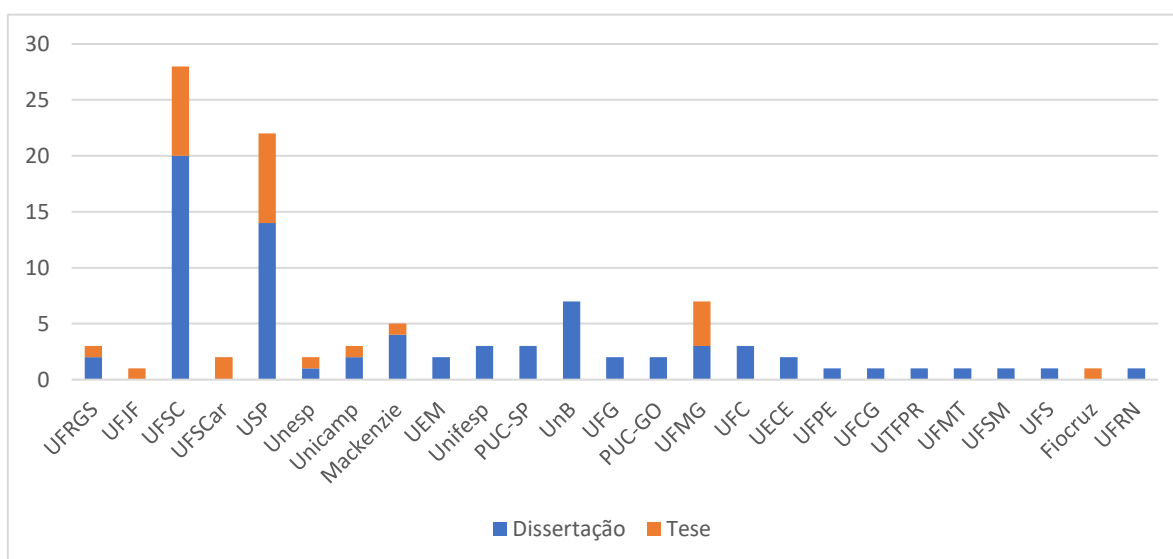


Fonte: Elaborado pelos autores.

A respeito desses gráficos, ressalta-se que alguns trabalhos apareceram em mais de uma busca. Assim, os números apresentados não representam a quantidade de produções acadêmicas, mas sim o número de vezes que estas apareceram, segundo o termo de busca utilizado. A diferença entre os dois levantamentos. A BDTD apresentou um total de 180 ocorrências, o que representa 15% do total encontrado nos repositórios próprios, 1177 resultados. Enquanto algumas IES apresentaram mais resultados em seus repositórios digitais, outras mantiveram um número de ocorrências similar ao encontrado na BDTD. A UFSC, por exemplo, apresentava 50 ocorrências na plataforma BDTD, enquanto no repositório digital foram encontradas 341. Entretanto, a USP apresentou menos resultados – 35 ocorrências na BDTD e 30 no repositório digital.

Os Gráficos 3 e 4 apresentam os números referentes à produção acadêmica, ou seja, o número real de trabalhos obtido nas buscas. Divididas conforme a plataforma – BDTD e repositórios próprios, respectivamente –, as informações estão classificadas de acordo com o tipo do documento.

Gráfico 3 – Número de cadastros na BDTD

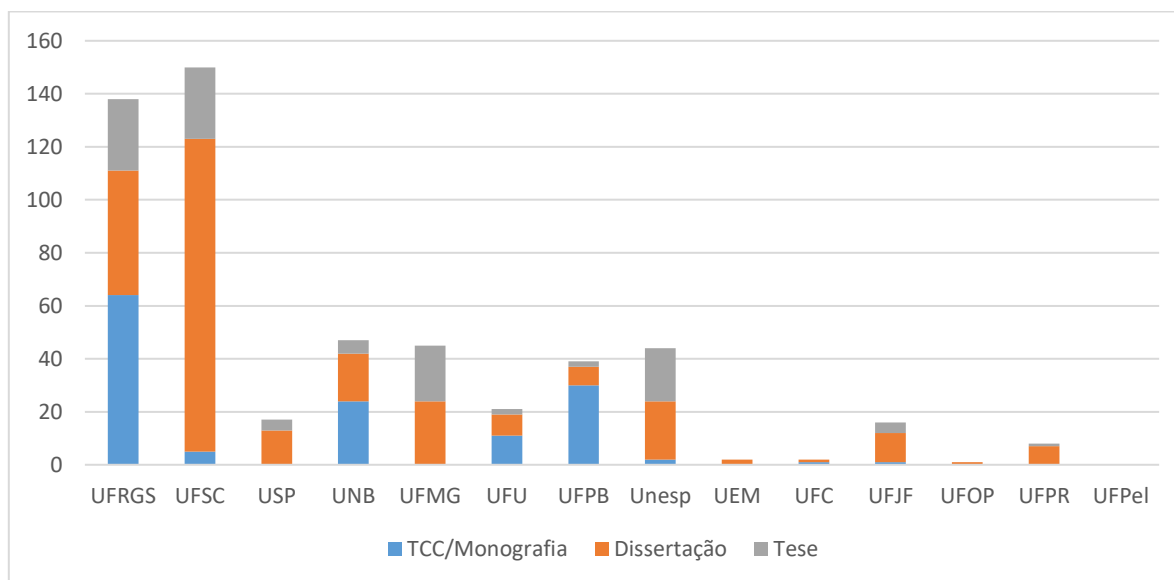


Fonte: Elaborado pelos autores.

Os resultados do Gráfico 3 corroboram com os do Gráfico 1. As quatro IES que mais apresentavam ocorrências na BDTD, também são as que apresentam mais produções – mais de 5 trabalhos. A situação não é diferente quando comparados os Gráfico 2 e 4, pois os repositórios digitais que mais registraram ocorrências são os mesmo que apresentam mais produções – UFRGS e UFSC com mais de 130

registros, enquanto UnB, UFMG, UFPB e Unesp com, aproximadamente, 40 trabalhos cada um.

Gráfico 4 – Trabalhos disponíveis nos repositórios digitais próprios das IES



Fonte: Elaborado pelos autores.

Na BDTD, alguns trabalhos identificados em buscas anteriores realizadas sem o filtro “assunto – contém – tradução” não apareceram na busca atual, apesar de ainda estarem inseridos na plataforma. É o caso do trabalho *Hareios Poder: um estudo descritivo sobre a tradução dos nomes próprios de Harry Potter and the Philosopher’s Stone para o grego antigo*, dissertação produzida na UFC, que anteriormente havia aparecido na busca *tradução juvenil*. Entretanto, na busca atual realizada na BDTD, já com a inserção do filtro, este documento não apareceu.

Para descobrir o porquê dessa diferença, abriu-se a página da BDTD referente a essa dissertação. Nela, observa-se dois pontos: i) os assuntos escolhidos para o documento foram *Harry Potter*, *Grego antigo*, *Nomes próprios*; e ii) onde deveria estar o resumo em língua portuguesa, consta o *abstract*. Ao abrir o trabalho, o usuário é direcionado ao repositório da UFC (que, inclusive, foi trabalhada neste estudo). Nesta página aparecem os mesmos termos, utilizados para “assunto” na BDTD, nas palavras-chave. A diferença de nomenclatura (assunto/palavra-chave) não é relevante, visto que ocupam a mesma função em ambas as plataformas. Contudo, ao abrir o documento disponível em PDF, descobre-se que foram utilizadas outras palavras-chave no corpo do texto, acompanhadas pelo resumo em português. São

elas: *Harry Potter*. *Grego antigo*. *Nomes próprios*. *Estudos Descritivos da Tradução*. *Procedimentos tradutórios*. Além disso, usando a ferramenta de busca do programa Adobe Reader, aparecem 17 ocorrências do termo *infanto-juvenil*.

Obtidas essas informações, acessou-se a planilha eletrônica dos repositórios das IES criada neste estudo. Percebe-se que a dissertação em questão é relevante para o mapeamento realizado aqui – inclusive pertence ao programa de pós-graduação em Estudos da Tradução –, mas ele não aparece entre os resultados da UFC obtidos durante o procedimento de busca. A incongruência do caso não está na forma como foram realizadas a pesquisa e o levantamento de dados neste estudo, mas sim no repositório digital da própria universidade – que ignorou, ao inserir o documento na plataforma, a palavra-chave *Estudos Descritivos da Tradução* apresentada no original. Com essa omissão, o buscador do repositório “entende” que esse trabalho não seria de interesse para a pesquisa deste mapeamento, visto que foi utilizado o filtro *Assunto – contém – Tradução*. Durante a pesquisa, identificaram-se outros casos como esse, o que nos leva a questionar sobre a quantidade real de trabalhos que são interessantes para este estudo, mas que não estão entre as ocorrências devido a erros na inserção e no cadastro dos trabalhos.

A Tabela 1 traz um apanhado das informações apresentadas nas ilustrações anteriores. Nela, estão identificadas todas as IES, além do total das produções encontradas, separado pelo tipo de trabalho, se TCC, dissertação ou tese. Ressalta-se que esse número é referente, e não aos valores de ocorrência segundo termo de busca.

Tabela 1 – Comparação de resultados entre a BDTD e os repositórios digitais

	BDTD	Repositórios
Quantidade de IES	25	14
TCCs	*	138
Dissertações	78	279
Teses	28	113

Fonte: Elaborada pelos autores.

Observa-se que o número de instituições identificadas na BDTD é maior que o registrado por Costa (2018) em sua lista de IES que apresentam oficialmente o curso de tradução. Além disso, salienta-se que as produções registradas no *corpus* deste

estudo não passaram pela filtragem segundo resumo e palavras-chave, o que será realizado posteriormente. Dessa forma, podem haver ocorrências relacionadas a outras áreas com pouca ou nenhuma relação com a tradução de literatura infantojuvenil.

5 Considerações finais

Enquanto a publicação e a leitura do gênero infantojuvenil crescem, é importante observar se os estudos teóricos acerca do tema estão acompanhando essa tendência. Neste estudo, particularmente, chama-se a atenção para os Estudos da Tradução. Contudo, antes de analisarmos o *status* atual da tradução infantojuvenil, faz-se necessária a visualização panorâmica do que tem sido produzido a respeito da temática. Assim, este estudo pretendeu preencher, mesmo que parcialmente, a lacuna sobre as informações do que tem sido produzido e trabalhado na área acadêmica, para, então, ser possível observar a relação entre tradução e literatura infantojuvenil.

Fundamentados nas metodologias empregadas por Pagano e Vasconcellos (2003, 2006) e por Alves e Vasconcellos (2016), e replicadas parcialmente em Barcelos e Malta (no prelo) e em Ferreira e Malta (no prelo), foi possível mapear os estudos realizados sobre tradução e literatura infantojuvenil. Igualmente, foi possível reforçar as conclusões alcançadas por esses teóricos no que concerne às dificuldades no processo de levantamento dos dados, como a falta de padronização na catalogação e inserção dos trabalhos nos repositórios que servem de difusores do conhecimento, no caso, a tradução infantojuvenil.

O uso arbitrário de palavras-chave, a estrutura maleável dos resumos e a maneira de catalogação das plataformas de busca deixam de fora, às vezes, documentos relevantes para esta pesquisa. Com isso, apesar do rigor na seleção de filtros durante a pesquisa, para garantir o registro de todos os trabalhos relevantes para este estudo, seria necessário não utilizar nenhum tipo de filtro – o que seria impossível dado à quantidade enorme de documentos inseridos nas plataformas digitais de busca.

Em relação às plataformas utilizadas para a busca dos dados, dois pontos podem ser levantados: (i) a instabilidade no funcionamento de determinados repositórios atrasa o andamento do estudo – como o da UFMG, que em diversos momentos encontrava-se fora do ar; e (ii) devido à possível atualização em relação à

inserção dos trabalhos nas plataformas, faz-se necessária periódica revisão deste levantamento, para que se consiga contemplar o maior número possível de documentos. Nesta versão da pesquisa foram considerados os trabalhos inseridos até maio de 2020 – o que não certifica a contemplação de todas produções realizadas até essa data, visto que algumas plataformas apresentam um ritmo lento para a introdução dos trabalhos mais recentes.

O conteúdo deste artigo representa somente parte de um estudo maior, o qual culminará no mapeamento dos estudos sobre tradução infantojuvenil e suas afiliações teóricas. Dessa forma, ainda serão desenvolvidos outros tópicos, como a análise das palavras-chave, e serão incluídos repositórios digitais, abordando outras IES além das analisadas neste artigo.

Referências

ALVES, D.; VASCONCELLOS, M. L. Metodologias de pesquisa em Estudos da Tradução: uma análise bibliométrica de teses e dissertações produzidas no Brasil entre 2006-2010. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 375-404, 2016.

BARCELLOS, L.; MALTA, G. A tradução/localização de videogames: um mapeamento das pesquisas realizadas em instituições de ensino superior brasileiras entre 1998 e 2018. *Belas Infêis*, v. 9, n. 4, p. 127-144, 2020.

COSTA, P. R. *A formação de tradutores em instituições de educação superior públicas brasileiras: uma análise documental*. 2018. 450f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

FERREIRA, F.; MALTA, G. *Tradução médica: uma proposta de mapeamento*. Brasília, 2020. (no prelo)

PAGANO, A.; VASCONCELLOS, M. L. Estudos da Tradução no Brasil: Reflexões sobre teses e dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, v. 19, p. 1-25, 2003.

PAGANO, A.; VASCONCELLOS, M. L. “Formando” futuros pesquisadores: palavras-chave e afiliações teóricas no campo disciplinar estudos da tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 17, p. 207-237, abr. 2006.

O CASO DE BALEIA NA TRADUÇÃO DE *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS, PARA O INGLÊS EM *BARREN LIVES*

João Gabriel Carvalho Marcelino
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
joaogabrielcarvalho@hotmail.com

Resumo

Esta pesquisa apresenta discussões acerca do caso da tradução da personagem Baleia, da obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, do português brasileiro para a língua inglesa, na tradução elaborada por Ralph Edward Dimmick, intitulada *Barren Lives* (1965). Para a realização da pesquisa foram delimitados os respectivos objetivos específicos: i) Identificar como ocorre a tradução da personagem Baleia para o inglês; ii) Descrever mudanças ou apagamentos sofridos na tradução da personagem; iii) Discutir as implicações das mudanças e apagamentos em termos de transferências culturais e linguísticas. Metodologicamente se apresenta um estudo descritivo sobre a obra original e sua tradução, ancorado nas teorias da Tradução Literária (BRITTO, 2016), observando Estrangeirização e Domesticação (VENUTTI, 1995), e a tradução de itens culturais específicos (AIXELÁ, 2013). O corpus utilizado na pesquisa é composto de recortes da obra *Vidas secas* (1938) e sua respectiva tradução *Barren Lives* (1999). Com a pesquisa é possível observar a domesticação do texto ao passo que a personagem Baleia, uma das poucas que possui um nome na obra, é traduzida como The Dog apagando aspectos culturais relevantes atrelados ao nome da personagem.

Palavras-chave

Literatura regionalista. Tradução interlingual. Tradução literária.

1 Introdução

Este artigo apresenta discussões acerca do caso da tradução da personagem Baleia, da obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, do português brasileiro para a língua inglesa. A discussão é realizada a partir da tradução de *Vidas secas*, elaborada por Ralph Edward Dimmick, e intitulada *Barren Lives* (1965). *Vidas secas*, romance regionalista brasileiro, narra a história da família de retirantes liderada por Fabiano e Sinhá Vitória, a obra é construída dentro do ambiente e da estrutura social do sertão a partir do ponto de vista dos retirantes e narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente que descreve o que as personagens vivem no ciclo de vida orientado pela seca.

Por se tratar de uma obra de cunho regionalista, *Vidas secas* apresenta elementos característicos do contexto sertanejo da caatinga desde a descrição do bioma até a descrição da cultura e de elementos linguísticos e sociais. Nesse contexto, chama atenção a personagem Baleia, cachorra que acompanha a família de Fabiano e tem participação na história, destacando-se por ser uma das poucas que possuem

de fato um nome e por possuir descrições dos sentimentos e pensamentos desenvolvidas pelo narrador ao longo da trama.

A descrição da personagem chama atenção primeiramente pelo nome, que é naturalmente oposto ao ambiente árido da caatinga e a própria forma do animal. Desse modo, a tradução chama atenção por levantar questionamentos sobre como a informação que está atrelada ao nome é transposta ao leitor que não é familiar aos elementos culturais específicos do sertão.

Portanto, este artigo é elaborado com o objetivo de discutir a tradução da personagem Baleia, do romance *Vidas secas*, para o inglês em *Barren Lives*. Para a realização do artigo foram delimitados os respectivos objetivos específicos: i) Identificar como ocorre a tradução da personagem Baleia para o inglês; ii) Descrever mudanças ou apagamentos sofridos na tradução da personagem; iii) Discutir as implicações das mudanças e apagamentos em termos de transferências culturais e linguísticas.

Metodologicamente neste artigo se apresenta um estudo descritivo sobre a obra original e sua tradução, ancorado nas teorias da Tradução Literária (BRITTO, 2016); observando Estrangeirização e Domesticação (VENUTTI, 1995); e a tradução de itens culturais específicos (AIXELÁ, 2013).

O *corpus* utilizado na pesquisa é composto de recortes de passagens orientadas a Baleia em *Vidas secas* (1938), escrita originalmente no português brasileiro e sua respectiva tradução para o inglês, *Barren Lives* (1999), realizada por Ralph Edward Dimmick. A partir do *corpus* o cotejamento é realizado observando a Tradução Interlingual.

2 Tradução Interlingual e Transferências Culturais

Ao observar a tradução de *Vidas secas* para o Inglês, evidencia-se o aspecto do processo comunicatório da tradução, processo este que prioriza a transferência de sentidos entre diferentes sistemas linguísticos, em um processo de Tradução Interlingual (JAKOBSON, 2004 [1959]). Esse processo permite que a comunicação ocorra em entre as línguas, possibilitando que informações e culturas sejam comunicadas. Para tanto, a tradução pode ser descrita como um processo mediado entre duas línguas, essa mediação busca estabelecer um texto que seja

funcionalmente equivalente ao texto de partida (REISS, 2004). Essa busca por equivalência pode vir a tornar-se problemática quando se trata do texto literário.

Ao lidar com o texto literário, a Tradução Literária se depara com um texto que não se caracteriza como estático, mas um texto que permite interpretações (BRITTO, 2016). Essas interpretações são variadas e estão atreladas ao leitor, possibilitando diferentes visões de um mesmo texto. Ainda que a tradução seja realizada como um processo que se orienta por uma série de escolhas (LEVY, 2004), essas escolhas orientam o caminho que o tradutor percorre na realização da tradução. Entretanto, não só em um aspecto textual, essas escolhas impactam na produção do texto de chegada e em como ele transfere os sentidos presentes no texto de partida. Isso posiciona o tradutor em uma escolha entre ser fiel ao sentido e infiel a letra, ou ser fiel a letra e infiel ao sentido (BERMAN, 2013).

Tendo em vista que essa escolha deve ser realizada, o estudo da tradução literária permite observar que além de uma transferência linguística a tradução Interlingual pode ser mais apropriadamente definida como uma Tradução Intercultural (REISS; VERMEER, 2013). A Tradução Intercultural, permite observar o objetivo da tradução de transpor significados entre culturas e observar como o texto de chegada pode cumprir esse objetivo, ou não. Nesse sentido, encontra-se a obra *Vidas secas* (1938), inserida em um contexto regionalista brasileiro que passa por um processo de tradução para o Inglês na produção de *Barren Lives* (1964), essa condição da obra demarca-a como um texto caracterizado pela presença de elementos culturais específicos que são característicos do sertão, sejam pelo meio ambiente, sejam pela cultura.

Nesse sentido, encontram-se Itens de Especificidade Cultural tais quais nomes próprios que se tornam problemáticos para a realização da tradução. Esses itens:

são geralmente expressados em um texto por meio de objetos e sistemas de classificação e medida, cujos usos estão restritos à cultura fonte, ou por meio da transcrição de opiniões e descrição de hábitos igualmente desconhecidos pela cultura alvo. (AIXELÁ, 2013, p. 190).

O fato de serem itens restritos a cultura fonte, colocam a tradução no dilema de qual fidelidade deve ser seguida, à letra ou ao conteúdo, se o item é desconhecido à cultura alvo, mas inerente a cultura fonte. Nesse caso, os nomes próprios podem carregar significados importantes para a cultura fonte:

a maioria dos nomes próprios parece apresentar a característica básica de se adaptar de uma forma natural a normas tradutórias pré-estabelecidas – o que não significa que cada um deles esteja sempre sujeito à mesma estratégia de tradução, independente do contexto e/ou leitor comum. (AIXELÁ, 2013, 194).

A estratégia adotada na tradução pode explicar ou apagar esses significados, como pode-se observar na tradução de *Vidas secas* para a língua francesa em *Sécheresse* (1964)¹ que opta pela estratégia de Tradução Linguística (AIXELÁ, 2013) de *Baleia* para *Baleine*, a palavra equivalente em francês, conservando assim a ideia de oposição entre o nome do animal e o ambiente apresentado na narrativa.

As estratégias de tradução adotadas no processo de tradução de obras do Português Brasileiro para as línguas estrangeiras denota o movimento inverso às traduções que partem de línguas centrais para línguas periféricas, valendo ressaltar que a periferia aqui referida é apontada por Heilbron e Sapiro (2009) no sentido de que as línguas ocupam lugares definidos como *hipercentro–centro–semiperiférico–periférico*. E a tradução de obras oriundas de línguas periféricas para línguas centrais e hipercentrais denotam o grau de importância dado as obras nas culturas de origem e para o interesse das culturas alvo.

Esse movimento de Tradução Intercultural (REIß, VERMEER, 2013) entre as línguas e culturas caracteriza o aspecto da tradução como uma forma de realização de Transferências Culturais (HEILBRON; SAPIRO, 2009), essas transferências também perpassam pelas tendências de domesticação e estrangeirização dos textos (VENUTTI, 1995) que podem uniformizar o texto para a língua e cultura de chegada, ou conservar características da cultura de partida, respectivamente.

3 Baleia na Caatinga: um nome em um contexto

Vidas secas, de Graciliano Ramos, narra a trajetória da família de Fabiano e Sinhá Vitória, um grupo de retirantes que atravessa a caatinga acompanhada por dois filhos, uma cachorra e um papagaio, o último que serve de alimento em um momento de fome. O romance publicado em 1938 retrata a condição de pobreza em que viviam as personagens, assim como a hostilidade da seca (BOSI, 1994). A obra de Graciliano Ramos se destaca por ser a única narrada em terceira pessoa, o que coloca o leitor

¹ Informação apresentada no resumo da obra disponibilizado no *site* da editora francesa Gallimard: www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/La-Croix-du-Sud/Secheresse

em contato com um narrador onisciente, voz narrativa que demonstra conhecer a articulação do pensamento das personagens que protagonizam a obra.

Por se tratar de um romance regionalista, *Vidas secas* apresenta características inerentes ao sertão nordestino, desde elementos do bioma caatinga, até elementos culturais e sociais do latifúndio. Classificada como uma obra de realismo espontâneo, *Vidas secas* narra personagens em conflito com o meio e com a autoaceitação (BOSI, 1994), esses conflitos são enfatizados pela voz narrativa onisciente que descreve o conflito entre a dificuldade de Fabiano em articular o pensamento em palavras, assim como na descrição do pensamento da cachorra Baleia que por vezes se articula de maneira mais clara que o pensamento dos humanos.

Dentre as protagonistas da obra, Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e Baleia, chama atenção o fato de que ao contrário dos filhos do casal, a cachorra Baleia possui um nome, elementos que poucos personagens de fato possuem. Esse nome, assim como o título da obra apresenta uma antítese ao contexto, Baleia, a cachorra que muitas vezes é descrita como magra e faminta, recebe o nome do gigantesco animal marinho:

Com um nome bastante curioso, ligado ao folclore brasileiro e a crença de que ao se colocar em cães nomes relacionados à água tende-se a evitar que os mesmos contraíam hidrofobia, já que por conta destes nomes peculiares eles estariam habituados a água. (BOMFIM, 2014, p. 5).

O nome de Baleia revela uma característica da cultura do interior do nordeste que é recorrente na obra de Graciliano Ramos, a exemplo em *Angústia* (1936) e *Alexandre e Outros Heróis* (1944) as cachorras se chamam Moqueca e em *S. Bernardo* (1934), o cão que aparece na narrativa se chama Tubarão e os nomes que possuem para prevenir a hidrofobia (CHAUVIN, 2015) acabam, também, por enfatizar uma oposição ao próprio espaço/ambiente que vivem. Além disso, a ideia que permeia o nome Baleia se opõe também à própria descrição da cachorra “Ausente do companheiro, a cachorra Baleia tomou a frente do grupo. Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca.” (RAMOS, 2018 [1938], p. 11). O animal grande e natural da abundância de água do mar opõe-se visualmente ao animal faminto que é parte da família de retirantes que experimenta as agruras do sertão.

Nesse aspecto, é importante considerar a carga simbólica que o nome possui culturalmente, o nome é algo que está além de uma mera identificação, o nome é uma dimensão do indivíduo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015). Isso evidencia que, na narrativa, Baleia possui uma dimensão maior do que qualquer outro animal que é descrito pela espécie, Baleia não é uma cachorra qualquer, ou uma rês ou um bode, Baleia é uma personagem.

Isso transcreve à Baleia uma importância para a família que a faz ser lembrada mesmo após sua morte “Ao passar junto às pedras onde os meninos atiravam cobras mortas, Sinha Vitória lembrou-se da cachorra Baleia, chorou, mas estava invisível e ninguém percebeu o choro.” (RAMOS, 2018 [1938], p. 118).

Na seção a seguir será discutida a tradução de *Vidas secas* para o inglês observando em *Barren Lives* o que demarca a tradução de Baleia em termos de tradução literária e transferências culturais.

4 Discutindo a Tradução de Baleia em *Barren Lives*

Para discutir a tradução de Baleia, parte-se das palavras do tradutor que afirma “Ramos pode, portanto, tratar o cão no mesmo nível que seus donos, como membro da família” (DIMMICK, 1999, p. XXV, tradução nossa)² a passagem apresentada na introdução do livro *Barren Lives* não menciona o fato de que Baleia possui um nome, ou que há uma relação cultural do nome da personagem com o sertão.

No primeiro capítulo de *Vidas secas*, o narrador apresenta o grupo de retirantes que atravessa o sertão, desde o primeiro momento que o texto apresenta Fabiano, Sinha Vitória, os dois meninos e Baleia, o leitor toma consciência de que as personagens possuem ou não nomes, especialmente os dois meninos que mesmo sendo humanos, ao contrário de Baleia não possuem nome. Nesse sentido, no Quadro 1 apresenta-se a tradução de passagens do primeiro capítulo da obra, que demarcam a tradução durante o restante do livro:

² “Ramos can therefore treat the dog on very much the same level as her masters, as a member of the family” (DIMMICK, 1999, p. XXV).

Quadro 1 – Apresentação da família de retirantes

Trechos de <i>Vidas secas</i> ³	Trechos de <i>Barren Lives</i> ⁴
Mudança	A New Home
Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. (p. 9, grifo nosso)	Slowly they dragged themselves in that direction. Vitória carried the younger boy astride her hip and the tin trunk on top of her head. Fabiano stumbled along gloomily, a haversack slung by its strap across his chest, a drinking gourd hanging by a thong from his belt, and a flintlock resting on his shoulder. The older boy and the dog straggled along behind. (p. 3-4, grifo nosso).
Ausente do companheiro, a cachorra Baleia tomou a frente do grupo. Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca. (p. 11, grifo nosso)	Lacking her companion, the dog took the lead. Her back sagging, her ribs plainly visible, she trotted along panting, with her tongue hanging out. (p. 5-6, grifo nosso).

Fonte: RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS (tradução de DIMMICK) 1999 [1965]

Os primeiros fragmentos retirados do capítulo inicial da obra demonstram uma tendência domesticadora (VENUTTI, 1995), ao traduzir “a cachorra Baleia” como “The dog”, o tradutor domestica o texto descaracterizando a dimensão da personagem marcada pelo nome e pelo regionalismo. Além disso, o gênero de Baleia só fica evidente posteriormente quando ocorre a utilização do pronome possessivo feminino “Her”. Se a primeira oposição a ideia do sertão aparece no título da obra ao opor Vida e Seca, a segunda oposição à ideia do sertão no texto está em Baleia em meio a caatinga, o animal magro e faminto que caminha junto aos retirantes.

Em outras ocorrências a tradução em que Baleia não é tratada pelo nome fica evidente que a tradução apaga o nome da cachorra, como pode-se observar no quadro 2:

³ Os recortes do texto de partida *Vidas secas* (1938) dispostos neste artigo estão apresentados a esquerda dos quadros, identificados com o capítulo da obra que foram retirados e a paginação referente a edição utilizada.

⁴ Os recortes do texto de chegada *Barren Lives* (1965) dispostos neste artigo estão apresentados a direita dos quadros, identificados com o capítulo da obra que foram retirados e a paginação referente a edição utilizada.

Quadro 2 – O menino mais novo interage com Baleia e o menino mais velho

O menino mais novo	The Younger Boy
Olhou com raiva o irmão e a cachorra. Deviam tê-lo prevenido. Não descobriu neles nenhum sinal de solidariedade: o irmão ria como um doido, Baleia, séria, desaprovava tudo aquilo. Achou-se abandonado e mesquinho, exposto a quedas, coices e marradas. (p. 52, grifos nossos).	He looked angrily at his brother and the dog. They should have warned him. They didn't show the slightest sign of sympathy. His brother was laughing like a fool. The dog, with a serious air, seemed to disapprove of the whole business. He felt puny and abandoned, the victim of falls, kicks, and butts. (p. 52, grifos nossos).

Fonte: RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS (tradução de DIMMICK) 1999 [1965]

Os trechos destacados evidenciam a diferença existente entre as personagens, as duas crianças filhas do casal protagonista não possuem nome, a única que é nomeada é Baleia, a omissão do nome revela a relação de perdas e ganhos entre o texto de partida e o texto de chegada. A perda ocorre ao homogeneizar a falta de nomenclatura das personagens, colocando Baleia na mesma condição sem identidade dos meninos, ao mesmo tempo, mesmo que sem identidade, Baleia ainda demonstra a expressividade humana.

A relação de Baleia como parte da família é evidência ainda ao colocar baleia com outros animais, no Quadro 4 apresenta-se a participação de Baleia na festa:

Quadro 3 – Baleia em relação aos outros animais

Festa	Feast day
A cachorra Baleia, que vinha atrás, incorporou-se ao grupo. Se ela tivesse chegado antes provavelmente Fabiano a teria enxotado. E Baleia passaria a festa junto às cabras que sujavam o copiar. Mas com a gravata e o colarinho machucados no bolso, o paletó no ombro e as botinas enfiadas num pau, o vaqueiro achou-se perto dela e acolheu-a. (p. 72).	The dog, who had been tagging along behind, joined the group at this point. If she had appeared sooner, in all probability Fabiano would have chased her back and she would have spent the holiday with the goats that dirtied the shed with their droppings. With his collar and tie rumpled in his pocket, his coat over his shoulder, and his gaiters on the end of a stick, the herdsman felt closer to her and accepted her company. (p. 73).

Fonte: RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS (tradução de DIMMICK) 1999 [1965].

Na obra todos os animais são tratados pela espécie, exceto Baleia, que é tratada pelo nome mesmo quando está entre os animais. Em oposição, quando Fabiano tenta procurar um termo pejorativo para os matutos como ele, no Quadro 5, apresenta-se a animalização dos homens:

Quadro 4 – Cambada de Cachorros

Festa	Feast Day
Queria que. o deixassem com a mulher, os filhos e a cachorrinha. Cambada de quê? Soltou um grito áspero, bateu palmas: – Cambada de cachorros. Descoberta a expressão teimosa, alegrou-se. Cambada de cachorros. Evidentemente os matutos como ele não passavam de cachorros. (p. 79)	He wanted them to leave him alone with his wife, his boys, and the dog. A pack of what? He gave a harsh cry and slapped his hands together. “A pack of dogs!” Having discovered the expression that had so stubbornly eluded him, he was elated. A pack of dogs. Obviously, backcountry people like him were no better than dogs. (p. 80).

Fonte: RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS (tradução de DIMMICK) 1999 [1965].

No ponto em que Fabiano se refere as pessoas, ele os chama de Cachorros, entretanto, considerando a polissemia da língua portuguesa, compreende-se que o nome assume caráter pejorativo para se referir aos matutos. Com a tradução que omite o nome de Baleia, apagando a diferença entre o uso pejorativo do termo “cachorros” e a relação afetiva entre Fabiano e Baleia que é demonstrada pelo uso do diminutivo “cachorrinha” se perdem.

O capítulo *Baleia* como os capítulos *Fabiano* e *Sinhá Vitória* são os únicos que tem como título o nome próprio de personagens, considerando que os capítulos *O Menino Mais Novo* e *O Menino mais Velho* fazem referência aos personagens que não possuem nome mencionado na narrativa. Assim como o título de uma obra estabelece o primeiro ponto de contato do livro com o leitor (ALVES, 2015), os títulos de capítulo estabelecem o primeiro contato do leitor com a seção, e até mesmo enfatizam a importância de personagens.

O apagamento do nome da personagem, por sua vez, não diminui a importância da personagem para a narrativa, entretanto a perda do nome culmina na perda da ironia presente na morte da personagem:

Quadro 5 – Passagens do capítulo Baleia

Baleia	The Dog
A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida. Por isso Fabiano imaginara que ela estivesse com um princípio de hidrofobia e amarrara-lhe no pescoço um	The dog was dying. She had grown thin and her hair had fallen out in several spots. Her ribs showed through the pink skin and flies covered dark blotches that suppurated and bled. Sores on her mouth and swollen lips made it hard for her to eat and drink. Fabiano, thinking she was coming down with rabies, tied a rosary of burnt corn cob about her neck. The dog, however, only went from bad to worse. She rubbed against the

rosário de sabugos de milho queimados. Mas Baleia, sempre de mal a pior, roçava-se nas estacas do curral ou metia-se no mato, impaciente, enxotava os mosquitos sacudindo as orelhas murchas, agitando a cauda pelada e curta, grossa na base, cheia de moscas, semelhante a uma cauda de cascavel. (p. 85)	posts of the corral or plunged impatiently into the brush, trying to shake off the gnats by flapping her dangling ears and swishing her short, hairy tail, thick at the base and coiled like a rattlesnake's. (p. 86).
Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinha Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo. Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (p. 91)	The dog leaned her weary head on a stone. The stone was cold; Vitória must have let the fire go out very early. The dog wanted to sleep. She would wake up happy, in a world full of cavies, and would lick the hands of Fabiano—a Fabiano grown to enormous proportions. The boys would roll on the ground with her in an enormous yard, would wallow with her in an enormous goat pen. The world would be full of cavies, fat and huge. (p. 92).

A morte de Baleia revela uma pequena ironia relacionada ao nome da personagem, o nome que no folclore sertanejo está atrelado a habituar o animal a água para que ele não venha a contrair hidrofobia (BOMFIM, 2014; CHAUVIN, 2015) não impede que Baleia apresente os primeiros sinais da doença, aspecto que é perdido na tradução da obra.

5 Implicações da Tradução de Baleia em *Barren Lives*

Com a tradução de Baleia para *The Dog* em *Barren Lives* é possível perceber que a tradução é mais que um processo de uma simples mudança de código entre dois sistemas linguísticos (JAKOBSON, 2004), a mudança entre o português brasileiro e o inglês implica numa série de escolhas que o tradutor pode realizar (REIß, 2004; LEVÝ, 2004) essas escolhas, por sua vez, refletem em como o texto vai ser transposto e o que é considerado importante para ser traduzido.

Ao considerar o nome Baleia, o tradutor lida com algo mais do que um simples nome de animal, mas com um elemento cultural que está carregado de significado e reflete o contexto em que se passa a obra. Baleia, ao opor-se ao sertão e receber o nome que supostamente a habituaria a água, estaria protegida da hidrofobia, moléstia que causa aversão a água (BOMFIM, 2014; CHAUVIN, 2015).

O nome, além de carregar o indivíduo de dimensão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015), torna-se um item de especificidade cultural característico da

cultura fonte (AIXELÁ, 2013). E a perda do nome que ocorre na tradução, retira de Baleia ambos os aspectos, o dimensional de possuir um nome e uma identidade entre os animais, e o aspecto cultural da carga de significado oriundo da superstição atrelada ao nome.

A estratégia de tradução adotada através do apagamento do nome e a consequente domesticação desse aspecto do texto (VENUTI, 1995), uniformiza a tradução que realiza um movimento inverso de tradução de línguas que estão em posição mais periférica em relação ao centro (HEILBRON; SAPIRO, 2009), essa uniformização implica na perda de elementos culturais específicos da literatura regionalista e do contexto nordestino da caatinga descrito por Graciliano Ramos.

6 Conclusão

Ao apresentar elementos característicos do sertão, desde o Bioma, até comportamentos e estruturas sociais, o texto de *Vidas secas* condiciona o leitor a um contexto específico tanto entre o Nordeste brasileiro e outras regiões, quanto entre a Literatura Brasileira e a Literatura Mundial. Dentro desse contexto, Baleia se torna uma das protagonistas da obra e demarca a importância cultural da origem do nome na superstição popular aliada a ideia de oposição que o nome carrega em relação a descrição do animal e ao meio.

Ao observar uma tradução que desconsidera o nome da personagem, em uma tendência domesticadora, encontra-se possibilidades de refletir sobre os impactos que a escolha por traduzir Baleia como *The Dog* podem causar em uma compreensão do texto no contexto da cultura de chegada. Nesse contexto, a transferência cultural ocorre de maneira que possivelmente considera o desconhecimento do leitor acerca das superstições do sertão como um aspecto mais relevante à tradução para justificar o apagamento do nome.

Tendo em vista que o texto literário permite diferentes interpretações, o trabalho do tradutor em traduzir o texto, possibilita que problematizações acerca do processo tradutório, assim como de quais escolhas são identificadas no texto traduzido. Ao domesticar o nome de Baleia, o texto traduzido realiza um grau de apagamento em uma personagem reconhecida da literatura brasileira, mesmo se tratando de um animal, Baleia é um membro da família, uma personagem relevante para a narrativa que possui um nome, pensamentos e críticas ao que vivencia, assim como é capaz

de sonhar com um mundo cheio de preás em que ela lamperia as mãos de um “Fabiano enorme”.

É válido destacar que *Barren Lives* pode ser fonte para outras problematizações sobre a tradução do texto regionalista brasileiro para a língua estrangeira. Por fim, este trabalho busca mostrar que os Estudos da Tradução são um campo interdisciplinar e permite problematizar as escolhas na tradução de elementos culturais tais quais nomes, o que permite observar como os elementos regionais são caracterizados nas culturas estrangeiras. Buscando, assim, contribuir para a divulgação de pesquisas relacionadas à tradução da obra de Graciliano Ramos, tradução de itens culturais específicos, representação e transferências culturais.

Referências

AIXELÁ, Javier Franco. Itens Culturais-Específicos em Tradução. *In: Traduções*, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2119/2996>. Acesso em: 10 maio 2020

ALVES, Daniel. Guimarães Rosa fora do Brasil: padrões nas escolhas de títulos para as traduções de Grande Sertão: Veredas. *In: FAVERI, Claudia Borges de (org.). O Brasil Traduzido: palavra estrangeira*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p. 39-56.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BOMFIM, Júlio César Borges. Baleia: persona literária; persona cinematográfica: do discurso literário ao audiovisual em *Vidas secas*. *Baleia na Rede* (Cessada), v. 1, n. 11, 27 jan. 2015. Disponível em: <http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/4616>. Acesso em: 19 jun. 2022.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix; 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CHAUVIN, Jean Pierre. Graciliano ramos sob o fio da palavra empenhada. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, 2015, n. 16, p. 289-302. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115431> Acesso em: 19 jun. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas. Trad. Marta Pragana Dantas e Adriana Cláudia de Sousa Costa. *Graphos. Revista da Pós-Graduação em Letras*. João Pessoa, v. 11, n. 2, 2009, p. 13-28. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4354/3284>. Acesso em: 19 jun. 2020.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of Translation. *In*: VENUTI, Lawrence. *The Translation studies reader*. Nova Iorque: Routledge, 2004, p. 113-118.

LEVÝ, Jiří. Translation as a decision process. *In*: VENUTI, Lawrence. *The translation studies reader*. Nova Iorque: Routledge, 2004, p. 148-159.

RAMOS, Graciliano. *Barren Lives*. Trad. Ralph Edward Dimmick. USA: University of Texas Press, 1999.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 99. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 139. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 71. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 64. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

REISS, Katharina. Type, Kind and Individuality of Text: Decision making in translation. *In*: VENUTI, Lawrence. *x*. Nova Iorque: Routledge, 2004, p. 160-171.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. *Towards a general theory of translational action: Skopos theory explained*. Translated from the German by Christiane Nord. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2013.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995.

TRADUZIR PARA O FRANCÊS OS ASPECTOS CULTURAIS EM CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Sophie Céline Sylvie Guérin Mateus
Universidade de Brasília (UnB)
sophieguerinmateus@gmail.com

Resumo

No processo tradutório, os dois principais desafios encontrados pelo tradutor são a função poética da linguagem e os marcadores culturais presentes no texto. Para Aubert, as línguas e as linguagens já representam fenômenos culturais e para o tradutor, é preciso delimitar os marcadores culturais aos que são linguisticamente expressos. Além disso, deve-se salientar que a existência do marcador cultural se revela no confronto com a outra cultura, próprio da tradução. João Guimarães Rosa, em entrevista com Günter Lorenz, se descreve como um “homem do sertão” e este é onipresente em sua obra. O autor recria de forma poética a fala do povo sertanejo: os marcadores culturais se encontram, assim, tanto no léxico quanto na sintaxe. Ademais, o escritor recorre as cantigas, provérbios e metáforas vinculadas ao universo sertanejo para representar sua visão de mundo e suas crenças. Os marcadores culturais são, portanto, elementos essenciais da poesia rosiana. Ao traduzir “Sarapalha” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, foi preciso pensar na melhor forma de manter esses marcadores culturais sem deixar o texto opaco, ou até ilegível, e sem afetar sua poesia.

Palavras-chave

João Guimarães Rosa. Sagarana. Tradução. Aspectos culturais.

1 Introdução

A tradução literária se depara principalmente com três grandes desafios: a função poética do texto, retomando os termos de Roman Jakobson, os marcadores culturais e o multilinguismo. Essas três características se encontram na obra de João Guimarães Rosa. Esse artigo tem como objetivo analisar os aspectos culturais presentes em “Sarapalha” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, dois contos publicados em *Sagarana*, em 1946, nos atentando mais particularmente às descrições das paisagens do Sertão nessas duas obras.

O sertão é o cenário privilegiado da obra rosiana. Ele é um elemento essencial da poesia e da cosmovisão do autor. A cultura sertaneja é parte integrante da poesia do texto e do pensamento metafísico desenvolvido pelo escritor mineiro. Portanto, os aspectos culturais devem ser integrados ao texto traduzido sem afetar a poesia do texto.

No que diz respeito à tradução literária, aplicamos as teorias desenvolvidas por Haroldo de Campos em *Transcrição* (2013): é preciso analisar os elementos que compõem o texto para poder recriá-los na língua estrangeira e conseguir um texto

diferente, mas que se relaciona com o original por reconstruir suas principais características. O sertão sendo um elemento essencial da obra rosiana, as indagações de Francis Henrik Aubert (2006) trazem reflexões importante em relação aos marcadores culturais e sua tradução. O próprio João Guimarães Rosa, em correspondência com seus tradutores traz uma luz sobre a forma como ele acha que devem ser as traduções de sua obra.

Assim, esse artigo visa a descrever as estratégias que podem ser aplicadas à tradução dos aspectos culturais presentes na obra rosiana através de exemplos extraídos de nossa própria tradução dos contos “Sarapalha” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”.

2 João Guimarães Rosa e o Sertão

Em entrevista a Günter Lorenz (2009), João Guimarães Rosa define o que é para ele a missão do escritor. Para o autor mineiro, a tarefa do escritor se distingue da atividade política e é pela linguagem que ele deve transformar o mundo. Os livros devem trazer uma reflexão sobre a condição humana e revelar as verdades invisíveis, criando uma nova realidade. Para alcançar esse objetivo, é necessário renovar a linguagem e evitar os lugares comuns. O sertão tem um papel essencial para isso, visto que é um mundo no qual a lógica ainda não se impôs, onde ainda há lugar para o mistério, o misticismo.

Assim, é a partir do Sertão que o João Guimarães Rosa vai refletir sobre o homem, sobre o bem e o mal, sobre a possibilidade de se criar um mundo melhor. Para Lorenz, João Guimarães Rosa se descreve como um “homem do Sertão” (LORENZ, 2009, p. XXXIV). Quando precisava encontrar uma palavra, uma expressão, ele cavava nas terras sertanejas e aos doutores, ele preferia os “velhos vaqueiros de Minas Gerais” (LORENZ, 2009, p. XLVIII). Para caracterizar sua obra, em carta ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, datada de 25 de novembro de 1963, o autor acorda um valor a cada elemento que ele considera importante: “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos” (ROSA; BIZZARRI, 1980, p. 58). De acordo com Candido,

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (CANDIDO, 2000, p. 122).

Assim, se o autor considera que a metafísica e a poesia são os elementos fundamentais de sua obra, o cenário e a realidade sertanejas têm também sua relevância. Além disso, concebemos o Sertão como parte integrante tanto da metafísica quanto da poesia rosianas. As falas sertanejas servem de inspiração para o autor criar sua própria linguagem e renovar a língua portuguesa. As crenças, os hábitos e o modo de viver sertanejos compõem o pensamento do autor sobre a vida, a morte, o bem, o mal, o amor, e outras questões essenciais para as quais ele procure respostas. Não é possível separar o poético e o metafísico dos aspectos culturais nas obras de João Guimarães Rosa, cada elemento funcionando em conjunto com os outros. Ao traduzir um texto rosiano, deve-se, portanto, manter essas características imprescindíveis para a obra.

3 A representação poética do Sertão em “Sarapalha” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”

A cultura sertaneja está presente na obra rosiana em diversos elementos de seus contos. Ao ler “Sarapalha” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, descobre-se como viviam os sertanejos no século XX, seus hábitos, suas crenças, bem como a violência da natureza e dos humanos. Em “Sarapalha”, por exemplo, os moradores do Vau da Sarapalha acreditavam que a malária era consequência da água que bebiam ou da comida. Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, vemos a importância da religião na vida do sertanejo. A agricultura e a pecuária representam as atividades principais dos habitantes do Sertão. Sua culinária e sua vestimenta são aspectos culturais que surgem também nas histórias, particularmente em “A hora e a vez de Augusto Matraga”.

Além desses aspectos, como demonstra Mary Lou Daniel em *João Guimarães Rosa: Travessia literária* (DANIEL, 1968), a própria linguagem da obra rosiana se inspira em características do português falado no Sertão mineiro, tanto no léxico como na sintaxe. No entanto, ela afirma que “Guimarães Rosa evita no seu léxico um

regionalismo restrito, talvez como fruto de um esforço consciente como foi aquele de Mário de Andrade na sua determinação de escrever uma linguagem brasileira em vez de um dialeto paulista” (DANIEL, 1968, p. 26). A linguagem falada no interior do Brasil se torna, portanto, um elemento da poesia rosiana.

Porém, de acordo com Utéza (1994, p. 79), “o regionalismo se impõe mais facilmente à nossa crença graças a um décor construído por referências vegetais, animais, climáticas, sociológicas, cuja abundância acaba por criar um efeito de relativo ‘exotismo’”. Na obra rosiana, a descrição das paisagens permite reforçar a atmosfera mágica e a poesia dos contos. Nessas descrições, a natureza desempenha um papel importante. “Sarapalha” começa por descrever a rua tomada pela vegetação depois de ser desertada pela população. Segue a cena de uma verdadeira batalha entre plantas para conquistar territórios. Mais tarde, o escritor mineiro fala do inimigo que representa o mosquito para o homem nessa região:

É de-tardinha, quando as mutucas convidam as muriçocas de volta paracasa, e quando o carapanã rajado mais o moçorongo cinzento se recolhem, que ele aparece, o pernilongo pampa, de pés de prata e asas de xadrez. Entrapelas janelas, vindo dos cacos, das frinchas, das taiobeiras, das bananeiras, de todas as águas, de qualquer lugar. (ROSA, 2009, p. 95).

O conto termina com a morte dos dois primos, os únicos moradores do Vau da Sarapalha, cada um em seu canto, separados. Mas a morte de Primo Argemiro não soa tão trágica porque acontece num cenário que ele descreve como quase paradisíaco:

Estremecem, amarelas, as flores da aroeira. Há um frêmito nos caulesrosados da erva-de-sapo. A erva-de-anum crispa as folhas, longas, como folhas de mangueira. Trepidam, sacudindo as suas estrelinhas alaranjadas, os ramos da vassourinha. Tirita a mamona, de folhas peludas, como o corselete de um caçununga, brilhando em verde-azul. A pitangueira seabala, do jarrete à grimpa. E o açoita-cavalos derruba frutinhas fendilhadas, entrando em convulsões.
— Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p’r’a gentedeitar no chão e se acabar!...
É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezaõ. (ROSA, 2009, p. 108).

Embora a natureza não seja tão preponderante em “A hora e a vez de Augusto Matraga” quanto em “Sarapalha”, o autor descreve nesse conto as paisagens sertanejas que Nhô Augusto atravessa, junto com Pai Serapião e Mãe Quitéria, as mudanças climáticas que acompanham as transformações do protagonista. A

natureza possui, portanto, um vínculo forte com a evolução da história. Assim, quando Nhô Augusto resolve sair sozinho através do Sertão, em busca de seu destino, a natureza é descrita não apenas por imagens e cores, como também pelos sons que ressoam nela:

Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho abola de enxofre do fundo do pote, marinhava céu acima, num azul de águasem praias, com luz jogada de um para o outro lado, e um desperdício deverdes cá em baixo — a manhã mais bonita que ele já pudera ver.

Estava capinando, na beira do rego.

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacaspassava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Maisoutro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro. (ROSA, 2009, p. 261).

Essa descrição tem primeiro elementos visuais que lembram a pintura, como a descrição das cores e da luz. Depois, elementos sonoros remetem à música quando ele descreve o canto das maitacas. Assim, além de ancorar as histórias no Sertão, as paisagens, a flora e a fauna são aspectos essenciais da poesia rosiana. Ademais, a descrição das moradias representa a presença humana dentro dessas paisagens: as fazendas, os sítios, os ranchos, as chácaras, as choupanas, os sobrados, entre outros, são marcadores culturais que terão que ser traduzidos, pois fazem parte da cultura do Sertão, mostrando as diferenças sociais de seus habitantes.

4 Recriar as paisagens sertanejas em francês

Haroldo de Campos preconiza que o tradutor de uma obra literária analise a sua construção, a organização de todos os seus processos de seleção, distribuição, aspectos fônicos e rítmico-prosódicos, assim como o inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas, isso tudo formando o intracódigo, a fim de recriá-los na outra língua, obtendo um novo texto que apesar de autônomo, estará ligado ao texto original por uma relação de isomorfia. Para Aubert, “os marcadores culturais, [...] representam, ao lado da função poética da linguagem, as principais dificuldades tanto do fazer tradutório quanto da reflexão sobre o traduzir” (AUBERT, 2006, p. 25). Nos contos de Guimarães Rosa, esses dois aspectos se imbricam e representam um grande desafio para o tradutor. O tradutor precisa detectá-los e decidir como integrá-los ao texto. O tradutor deve conseguir

manter a poesia rosiana sem apagar os aspectos da cultura sertaneja nem deixar o texto ilegível.

Como Aubert, entendemos que “as línguas e as linguagens são fenômenos culturais, [...] limitando nosso foco ao marcador cultural linguisticamente expresso.” (AUBERT, 2006, p. 27). Ademais,

a existência do marcador cultural somente se revela no confronto pela diferenciação; ou, dito de outro modo, a noção de marcador cultural remete a um elemento distintivo, isto é, a algo que diferencia determinada solução expressiva linguisticamente formulada de outra solução tida por parcial ou totalmente equivalente. (AUBERT, 2006, p. 29).

A tradução evidencia as diferenças culturais, pois o tradutor se depara com aspectos que não existem na sua cultura e deve encontrar uma forma de integrar esses elementos no texto em sua língua.

4.1 A questão da flora e da fauna

A fauna e a flora fazem partes desses elementos culturais sobre os quais o tradutor deverá se debruçar. Candido afirma que “Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos” (CANDIDO, 2000, p. 124). João Guimarães Rosa, em carta ao tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, de 14 de fevereiro de 1964, define como ele acha que devem ser tratados os nomes próprios nas traduções de suas obras:

Quanto aos nomes próprios de lugares, penso que deveria traduzir muitos deles, principalmente os inventados, os quais devem funcionar pela própria capacidade sugestiva.

São, em geral, os que comparecem já com o “acento” no significado. O Amigo facilmente verá e sentirá quais que lucram com a tradução. Estes, por exemplo, acho: a Virgem-Mãe, a Virgem-da-Lage, as Veredas-Tortas, as Veredas-Altas, o Verde-Alecrim, a Vereda do Ouriço, a Coruja, o Morro do Cocoruto, o Pé-da-Pedra, a Vereda da Vaca Mansa de Santa Rita [...]

Outros, toponímicos e onomásticos, lucrarão decerto ficando sem traduzir: pois valem por sugestivos pelo som ou pela forma: a Guararavacã do Guaicuí, a Barbaranha etc.

Uns e outros, podem ser mesmo, em certos casos, “adaptados”. Sei que o tradutor francês está fazendo assim, otimamente. Nos Estados-Unidos, deixaram tudo como no original – não gostei nada disso.

Às vezes, mesmo, tanto para nomes de pessoas como de lugares, quando compostos, ganhariam em interesse e sugestão pitoresca para o leitor, quando “semi-traduzidos”, mistos, traduzida uma parte do nome e deixada a outra como no original.

Assim, talvez, por exemplo: Pacamã-de-Presas (Pacamã é um peixe, presas = caninos (dentes)); Marcelinho-Pampa (pampa = cor de cavalo pintado, malhado); João Vaqueiro; Freitas-Macho; Joaquim Beijú; Pedro Pintado; Zé Beijudo; Urutu Branco. (ROSA, 2003, p. 165).

Os nomes da fauna e da flora são dados por humanos, muitas vezes por cientistas, mas também pela população em geral. João Guimarães Rosa, como é geralmente o caso em obras de ficção, usa nomes populares para designá-los. Às vezes, usa vários nomes para designar a mesma espécie ou espécies muito próximas. Assim, a escolha do nome depende não só do referente, mas também de sua sonoridade, do significado do nome, do contexto no qual é usado. Assim, ao traduzir esses nomes, aplicamos as sugestões do autor relativas aos nomes próprios. No trecho de “Sarapalha” a seguir, as diferentes estratégias podem ser observadas:

Aí a **beldroega**, em carreirinha indiscreta — **ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!** — apontou caules ruivos no baixo das cercas hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o **cabeça-de-boi** e o **capim-mulambo**, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os **joás** estavam brigando com o **espinho-agulha** e com o **gervão** em flor. E, atrás da **maria-preta** e da **vassourinha**, vinham urgentes, do campo — ôi-ái! — o **amor-de-negro**, com os tridentes das folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo **assa-peixe** (ROSA, 2009, p. 94, grifos nossos).

Alors, le **pourpier**, en rangées indiscrètes — **ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!** — pointa ses tiges rousses sous les haies, et motte après motte, avança. Mais l'**herbe tricorne** et l'**herbe-mulambo**, déjà maîtres de la rue, le refoulèrent ; et il ne put même pas reculer, pauvre petite plante rampante, car dans le jardin les **joás** se disputaient avec l'**épine-aiguille** et avec l'**herbe-bleue** en fleur. Et, derrière la **marie-noire** et le **balai doux**, venaient urgents, du champ - ouille-aïe ! - l'**amour-de-noir**, avec le trident de ses feuilles, et des rangées complètes, des colonnes astucieuses, du rigide **grille-poisson**. (ROSA, 2009, p. 94, Tradução nossa, grifos nossos).

Muitas plantas citadas nesse trecho são conhecidas na França apenas sob o nome científico, em latim. Assim, traduzimos o referente quando existia um nome popular cuja sonoridade ou a sugestividade do nome é tão poética quanto no texto original. Por exemplo, “beldroega” foi traduzido como “pourpier”. “Ora-pro-nobis” representa ao mesmo tempo a beldroega, é outro nome usado para designar essa planta, e “ora por nós” em latim. Na cena de batalha descrita nesse trecho, a polissemia dessa expressão é bem sugestiva. O duplo sentido se perde, pois o leitor francês pode não saber que esse é outro nome para a beldroega, mas continua sugestivo no contexto e permite conservar o multilinguismo presente na obra. Da mesma forma, o nome “joá” vem do tupi *yu’a*. O nome francês é “pomme de soude tropicale”, provavelmente uma tradução do nome inglês “tropical soda apple” e não se

encaixa bem no contexto, assim deixamos como no original. Traduzimos “capim-mulambo” como “herbe-mulambo”, o que João Guimarães Rosa chama de semi-tradução. Cria-se um paralelismo com a palavra “herbe-tricorne” e mantém-se a palavra “mulambo” originária do quimbundo. Traduzimos o significado do nome das plantas “espinho-agulha”, “maria-preta” e “amor-de-negro”, que consideramos mais sugestivo.

Nesse trecho de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, com a mudança de clima, surgem vários animais:

Primeiro, os sapos: — “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!... — Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava-pés, em préstitos atarefados e compridos... (ROSA, 2009, p. 253).

D’abord, les crapauds : — “Pendant la sécheresse, l’arnouille croatte, le temps se déboîte”, mère Quitéria !... — Une jia est apparue dans le jardin, et des grenouilles dans la maison, sur les murs... Et les scorpions et les vers de terre sautaient dans la basse-cour, poursuivis par la légion des fourmis de feu, en longues processions affairées... (ROSA, 2009, p. 253, tradução nossa).

Traduzimos “sapo” como “crapauds”, traduzindo o referente na sua primeira aparição. O provérbio “Sapo na seca coaxando, chuva beirando” tem um equivalente em francês, “l’arnouille croatte, le temps se déboîte”, ao qual acrescentamos “Pendant la sécheresse” em referência que ocorre no Sertão. “Arnouille” é uma palavra arcaica que designa as rãs. Como os arcaísmos são elementos recorrentes da linguagem rosiana, conservamos esse termo. “Jia” vem do tupi *iuí*, por isso mantemos a estratégia que usamos para “joá” anteriormente. A palavra se encontra entre os sapos e as pererecas, o que permite entender que se trata de um animal da mesma família. A palavra “perereca” também vem do tupi (*pereréka*), mas preferimos traduzir por conta da sonoridade da palavra em francês. Existem formigas-correição e formigas lava-pés. João Guimarães Rosa usou a expressão “a correição das lava-pés”. Para manter a sugestividade dessa expressão, traduzimos como “la légion des fourmis de feu”. “Fourmi de feu” é a tradução do referente “formiga lava-pés” e “légion” remete à “fourmi légionnaire”, a tradução do referente “formiga-correição”.

4.2 As edificações típicas do Sertão

A descrição das paisagens em “Sarapalha” e “A hora e a vez de Augusto Matraga” trazem vários aspectos culturais, como os diferentes tipos de moradias e edificações existentes no Sertão. Neste trecho inicial de “Sarapalha”, temos vários desses termos:

Tapera de arraial. Ali, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro: casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério; e a rua, sozinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu (ROSA, 2009, p. 93).

Vestiges de patelin. Là, au bord du Pará, ils ont largué un village entier : maisons, petit sobrado, chapelle ; trois échoppes, le chalet et le cimetière ; et la rue, toute seule et longue, qui maintenant n'est même plus une route, tant la broussaille l'a engloutie (ROSA, 2009, p. 93, tradução nossa).

A primeira frase do conto é formada por um grupo nominal, conciso e sonoro. A palavra “tapera” vem do tupi *ta'pera* que significa “aldeia abandonada”. Não foi possível manter o termo em tupi sem perder o significado e a legibilidade do texto. Por isso, traduzimos mantendo o registro mais popular de arraial, a concisão da frase e construindo uma aliteração que, apesar de diferente, remete à aliteração presente no original: “Vestiges de patelin”. O sobrado é um tipo de construção típico da colonização portuguesa que é conhecido sob o mesmo nome na França. Por isso, traduzimos “sobradinho” como “petit sobrado”. A palavra “échoppe” é um tipo de loja mais rústico, muitas vezes feito de madeira e de tamanho pequeno, sendo similar a uma vendinha. O chalé designa uma casa de campo imitando as casas conhecidas como chalé na Suíça. Assim, conservamos a palavra “chalet”, com a grafia francesa.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, quando Nhô Augusto, Pai Serapião e Mãe Quitéria deixam a choupana do casal de pretos para ir até uma terra esquecida que pertence ao antigo fazendeiro, eles atravessam o Sertão e o leitor descobre as diferentes edificações dessa região:

E deixavam de lado moendas e fazendas, e as estradas com cancelas, e roçarias e sítios de monjolos, e os currais do Fonseca, e a pedra quadrada dos irmãos Trancoso; e mesmo as grandes casas velhas, sem gente mais morando, vazias como os seus currais. (ROSA, 2009, p. 249).

Et ils laissèrent de côté moulins et fazendas, et les routes avec des clôtures, et les champs et les fermes à pilons, et les corrals de Fonseca, et la pierre carrée des frères Trancoso ; et même les grandes et vieilles maisons, que personne n'habite plus, vides comme leur corrals. (ROSA, 2009, p. 249, tradução nossa).

Fazenda é um termo já conhecido em francês e designa uma realidade própria do Brasil, por isso foi mantido na tradução. Os outros termos foram traduzidos, tentando nos aproximar da realidade descrita no texto em português. “Moendas” foi traduzido como “moulins”, “sítios de monjolo” como “fermes à pilons” et “currais” como “corrals”.

4.3 A palavra “mato” em contexto

A palavra “mato” é um exemplo de termo cuja tradução não será a mesma dependendo do contexto. Assim, quando usada sozinha, ela é normalmente traduzida em francês por “brousse” ou “broussaille. Mas quando é acoplada a outro termo, ela precisa ser analisada para encontrar a tradução mais adequada. Por exemplo, Dona Dionóra vê Nhô Augusto como “um bicho grande do mato”. Não pode ser traduzido em francês como “une grande bête de la brousse”, não remete à mesma imagem que em português. Assim, como “gato-do-mato” ou “mel do mato”. Nesses casos, a palavra “mato” remete a algo não domesticado ou não feito pelo homem. Por isso, a tradução “bête sauvage”, “chat sauvage” et “miel sauvage” é mais adaptada ao contexto.

5 Considerações finais

O sertão é o universo no qual toma vida toda a obra rosiana. Ele é um componente da visão de mundo do autor. A metafísica rosiana se opõe a um mundo em que a lógica se impõe e onde se pretende responder a todas as questões pela ciência e pelo raciocínio. No sertão, existe ainda a possibilidade de enxergar o mistério e o mágico que representam a vida, a morte, o amor e o ódio, o bem e o mal. O papel da literatura para o escritor mineiro é justamente esse: revelar verdades invisíveis em vista de refletir sobre a condição humana e melhorar o mundo.

A língua portuguesa deve também se afastar dos lugares comuns para se renovar e permitir que se transforme a realidade. Assim, João Guimarães Rosa se inspira da linguagem sertaneja para enriquecer tanto o léxico quanto a sintaxe do português e criar uma linguagem própria. O sertão é, portanto, um elemento essencial da poesia rosiana.

O tradutor, portanto, deve se atentar aos marcadores culturais para não apagar a cultura sertaneja da obra rosiana ao vertê-la para outras línguas. O tradutor deve

não somente identificar os aspectos culturais no texto, mas também encontrar formas de integrá-los no texto na outra língua de forma que o texto permaneça legível e poético.

Nesse artigo, nos atentemos às recriações das paisagens sertanejas nos contos “Sarapalha” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, detalhando as estratégias empregadas para não apagar características culturais e manter a poesia do texto rosiano. Ao longo da nossa pesquisa, percebemos que alguns termos que remetem à realidade sertaneja não são conhecidos em outras partes do Brasil, ou pelo menos não por todos os brasileiros. No entanto, isso não representa um obstáculo para aproveitar a obra. Por isso, acreditamos que se forem integrados de forma adequada ao texto francês, não representarão um empecilho a sua leitura.

Referências

AUBERT, Francis Henrik. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. *In: Revista de Estudos Orientais*, São Paulo, n. 5, p. 23-36, 2006.

CANDIDO, Antonio. O homem dos Aessos. *In: Tese e Antítese: Ensaios*. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 119-139.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização: Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. *In: Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

LORENZ, Günter. Diálogo com João Guimarães Rosa. *In: João Guimarães Rosa: Ficção completa em dois volumes. Volume I*. Organização e prefácio: Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. XXXI-LXV.

ROSA, João Guimarães. Sagarana. *In: João Guimarães Rosa: Ficção completa em dois volumes. Volume I*. Organização e prefácio de Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 3-270.

ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Edição, organização e notas: Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Tradução das cartas em alemão: Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

O AUTO DA COMPADECIDA E(M) TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: PROVOCAÇÕES DIALÓGICAS

Eduardo da Silva Moll
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)
eduardosilva.moll@gmail.com

Flávia Giaccobo Ribeiro
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
fafi.ribeiro@hotmail.com

Patricia Neves da Rocha
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
patricia_nevesr@hotmail.com

Resumo

Este trabalho busca examinar como o clímax do clássico de William Shakespeare escrito em 1600, *O Mercador de Veneza*, é incorporado à tradução intersemiótica em forma de programa televisivo *O Auto da Compadecida*, produzido pela Rede Globo em 1999. A minissérie se configura como o terceiro tipo de tradução segundo Jakobson (1959), que consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Tendo como texto de partida o livro homônimo de Ariano Suassuna (1956), percebeu-se que a tradução não apenas utiliza a obra escrita para desenvolver a narrativa audiovisual, como estabelece um processo dialógico entre algumas obras de Suassuna e de Shakespeare e as demandas de mercado televisivo. Temos como arcabouço teórico-analítico as proposições da Tradução Intersemiótica (PLAZA, 1987), assim como aproximações com a Análise Dialógica do Discurso (ADD). Em nossa análise, observamos harmônicos dialógicos que, mais especificamente, através da transmissão da voz do outro, passam por um processo de assimilação, reelaboração e reavaliação (BAKHTIN, 2016b) do enredo shakespeariano. Propomos que essa aproximação teórica evidencie um processo de tradução intersemiótica como resposta à voz do outro, não deixando de considerar as demandas do mercado televisivo, haja vista a interpelação do telespectador-interlocutor por mecanismos específicos.

Palavras-chave

Tradução intersemiótica. Dialogismo. Mídias.

1 Introdução

Pensar a tradução intersemiótica na interface com a visada dialógica de Bakhtin e Círculo permite observar as relações mais ou menos aperceptíveis de apropriação da palavra do outro como palavra minha, com os matizes contingentes da enunciação-evento. Julio Plaza (2003), em *Tradução Intersemiótica*, defende uma perspectiva de processo tradutório que rompe com a perspectiva linear de tempo - a qual, por sua vez, hierarquiza o aparecimento de obras no tempo e no espaço em detrimento das relações específicas de contato e de reverberação dessas obras em múltiplos sistemas de linguagem. Na presente oportunidade, discutiremos de que forma o encontro da palavra minha com a palavra outra não apenas conjuga, sob a égide da

autoria, o passado, o presente e o futuro envolvidos na tradução intersemiótica, e investigaremos de que maneira esse encontro reatualiza axiologias enunciativas com vistas a erigir respostas do interlocutor, engajamento ativo na obra como processo.

O processo tradutório em multissemioses vai na contramão de uma lógica de linearidade espaço-temporal de apropriação do dizer do outro em termos de fidelidade. Como diz Plaza (2003, p. 1), a tradução é melhor contemplada quando pensada em termos de “trânsito criativo de linguagens”, que não se atém a um pacto de reatualização fiel de uma obra em outra, visto que a tradução “cria sua própria verdade” ao fazer emergir uma obra outra. A relação entre obras é analisada por Plaza tendo como base as proposições do filósofo da linguagem Charles Sanders Pierce, que divide o funcionamento sógnico em ícone, índice e símbolo. Plaza contempla não apenas as relações entre signos, mas também concebe a história como um potente signo, no interior do qual projeta-se um espaço, impresso na própria obra, de diálogo entre passado, presente e futuro. Esse espaço é essencial para pensar as formações de matizes novos para o sentido da obratraduzida que irrompe na história:

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional, e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor. (PLAZA, 2003, p. 8).

Essa perspectiva de conexão temporal e axiológica entre enunciados é analisada por Bakhtin (2016) em termos de elo enunciativo. Nascemos num mundo ideológico, perpassado pelos dizeres do outro, e nesse mundo temos condições de autorar dialogicamente. Isso indica que a arquitetura de qualquer ato responsivo e responsável se dá entre os limites axiológicos do eu e do outro (BAKHTIN, 2017). Desse estatuto radicalmente alteritário do agir humano, singular e ao mesmo tempo social, decorre o caráter de “elo” de cada enunciação, uma vez que os enunciados “são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2016, p. 20). Argumenta-se, portanto, que todo e qualquer enunciado “é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016, p. 57), sendo, assim, “pleno de *tonalidades dialógicas*” (BAKHTIN, 2016, p. 57, grifos do autor).

No pensamento do Círculo, a alteridade mostra-se como marca superior do agir enunciativo, motivo pelo qual a palavra “do eu” encontra apoio na palavra do “nós” (VOLÓCHINOV, 2018 [1929]), mesmo que essas relações não sejam evidentes. Onde (se) enuncia, o eu encontra já seu outro, em caráter mais imediato ou menos imediato. Por isso, o grau de alteridade aperceptível da palavra alheia - o qual nos faz perceber relações dialógicas mais evidentes entre obras - é vário, visto que depende das especificidades de direcionamento enunciativo (para quem falo) e de individuação axiológica (de que posição valorativa falo tal como falo). Por isso, podemos falar em “harmônicos dialógicos” entre obras, termo utilizado por Bakhtin (2016) em *Diálogos II* e que respalda as relações entre enunciados, que podem não ser evidentes, embora necessárias para o estabelecimento de sentidos:

Todo enunciado (minimamente responsivo) tem conhecimento sob o objeto como o têm outros enunciados sobre o mesmo objeto (acordo e desacordo), orienta-se de certo modo entre esses enunciados alheios. Essa orientação pode manifestar-se de forma direta no enunciado (exposição de opiniões alheias, citações e referências, polêmica, etc.). **Mas também pode não haver esse reflexo: neste caso, sempre existem harmônicos dialógicos, ainda que seja difícil captá-los.** (BAKHTIN, 2016, p. 148-149, grifos nossos em negrito).

Tendo em vista as relações dialógicas mais ou menos aperceptíveis entre enunciados, podemos contemplar as criações de matizes específicos em obras no processo de tradução intersemiótica. Segundo Plaza (2003), os sistemas de linguagem contemporâneos, que lidam com recursos intervisuais e intersensoriais de estabelecimento de sentido, “semantizam” a história e criam eles próprios uma escritura de historicidade. Assim, cria-se uma zona opaca entre obras, na qual é necessário estarmos alertas aos harmônicos dialógicos que indicam caminhos para pensar de que forma o diálogo entre obras contribui para a inserção da palavra outra nessa “historicidade” própria, como argumenta Plaza. Lemos isso em termos de axiologias: a palavra do outro é assumida como minha e, com isso, transmitida ativamente, segundo uma orquestração interna e externa de juízos, revalorados segundo a individualidade de cada sujeito.

Apresentado nosso arcabouço teórico, o objetivo desse artigo é examinar como o clímax de *O Mercador de Veneza*, clássico shakesperiano, é incorporado à tradução intersemiótica do programa televisivo *O Auto da Compadecida*, o qual tem como relação dialógica mais evidente a peça de teatro de Suassuna. Falamos aqui em

intersemiose uma vez que os textos teatrais de Shakespeare e Suassuna, marcados pelo peso da palavra, nutrem relações dialógicas com a intervisualidade e intersensorialidade dos recursos fílmicos manifestos em *O Auto da Compadecida*. Ademais, pensando na historicidade específica de cada obra que irrompe na história (PLAZA, 2003), acreditamos que a intersemiose manifesta no filme nutra relações dialógicas importantes com o público a que se destina, o qual não se alija das demandas de mercado do entretenimento midiático.

Acreditamos ser produtivo pensar esse processo sob as lentes epistemológicas bakhtinianas, porque assim podemos explorar os processos tradutológicos em termos de compreensão (leitura/recepção ativas) e perpetuação dessas obras no tempo e no espaço, levando em conta as contingências de cada texto-evento. Por meio de uma pesquisa bibliográfica, realizamos três recortes teóricos: (i) primeiramente, destacamos em nossa análise a presença do texto shakesperiano, *O Mercador de Veneza*, cujo enredo irá se manifestar como recurso de produção de sentidos no filme; (ii) depois, indicamos a presença da peça de Suassuna, a qual obviamente mantém relações dialógicas mais diretas com o filme e (iii) por fim, a minissérie *O Auto da Compadecida*, que também mantém relações dialógicas diretas com a peça, mas dela se diferencia ao apresentar um casal romântico, que se relaciona com o clímax shakesperiano. Vemos essas mudanças entre as obras como manifestações específicas de autoria e de endereçamento do enunciado como “elo”, o qual responde às contingências de suas formações - inclusive com as demandas mercadológicas.

2 O Auto da Compadecida: a amálgama

A minissérie *O Auto da Compadecida*, produzida por Guel Arraes, em 1999, popularizou-se em sua versão adaptada para o cinema no ano de 2000, sendo exibida em diversos eventos cinematográficos ao redor do mundo. Gerando críticas positivas, o filme recebeu alguns prêmios, entre eles os de melhor ator e melhor roteiro. Ao dar forma literária a personagens de clara inspiração popular *O Auto da Compadecida*, alcançou boa resposta da crítica e, também, de público (ROCHA, 2006, p. 106). Como resultado, foi o filme brasileiro de maior bilheteria do ano 2000, com mais de dois milhões de espectadores.

A adaptação fílmica faz referências à obra do dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna, principalmente a *Auto da Compadecida*. Escrita em 1955, em formato de auto, a peça teatral apresenta elementos da tradição de literatura de cordel e é uma comédia dramática que narra a jornada dos inseparáveis amigos Chicó e João Grilo, que se passa no nordeste brasileiro e coloca temas como pobreza e religião.

Ademais, o filme mescla outras obras do autor, sendo duas delas as mais aperceptíveis e importantes à criação de sentidos. Teremos, então, além de *Auto da Compadecida* mais dois escritos do autor. O composto construído com *Torturas de um Coração* (1951) e *O Santo e a Porca* (1957) se torna responsável pelo clímax e pelo caráter comercial do filme - motivo pelo qual percebemos essa obra como um grande amálgama cujas relações dialógicas respondem a outros textos de Suassuna, à obra shakesperiana e às demandas do mercado de entretenimento. Esse estudo pretende evidenciar a presença de mais uma obra no complexo que faz de *O Auto da Compadecida* o filme atrativo e mercatório que é. Num período distante de Suassuna, percebemos de que forma é apropriado o ápice do enredo de *O Mercador de Veneza*, outra peça teatral, mas essa escrita por Shakespeare no século XVI.

3 Passo a passo para o complexo causador do clímax em O Auto da Compadecida

Primeiramente, gostaríamos de salientar duas relações de palavra minha com palavra outra, distintas entre si, embora relevantes para pensar a formação de sentidos em *O Auto da Compadecida*. Vemos um primeiro tipo de relação de “caráter de oriência” da obra, como colocado por Plaza (2003) - a ideia que, como ícone, orienta em seus temas e estruturas composicionais a criação da obra outra, em tradução. Esse tipo de relação dialógica é mais perceptível na superfície da palavra minha e é o que vemos entre a obra teatral de Suassuna e a minissérie, em linguagem televisiva. A segunda relação dialógica entre palavra minha e palavra outra é aquelas que não penetram no universo aperceptivo do interlocutor de maneira tão evidente, mas que compõem os harmônicos dialógicos do todo. Vemos esse tipo de relação entre os escritos outros de Suassuna, assim como entre o texto shakesperiano e o filme. A seguir, evidenciamos algumas relações dialógicas relevantes para pensar o processo tradutológico intersemiótico nas veredas entre palavra minha e palavra outra.

3.1 Torturas de um Coração – Ariano Suassuna

Os elementos provenientes de *Torturas de um Coração*(1951) têm importância por se tratarem de personagens que são trazidos para o filme e encontram os dois heróis de Taperoá, especialmente Chicó, que ganha um par romântico. O material audiovisual evoca três personagens do texto escrito: Marieta, Cabo Setenta e Vicentão. Posicionando a personagem inspirada em Marieta, que agora é chamada Rosinha, quase como uma protagonista, faz de Cabo Setenta e Vicentão pretendentes dela, assim como no livro, o que dá ao filme o tom melodramático de uma telenovela em que os cavalheiros disputam pela escolha da “mocinha”. Cria-se, com isso, a dinâmica própria direcionada para o cinema, propositalmente. Percebemos que as contingências do discurso fílmico levam em conta o discurso das mídias como um todo, o qual tem a ver com a interpelação do interlocutor também pelo *pathos*, pelo caráter afetivo (CHARAUDEAU, 2010).

Rosinha é encaixada perfeitamente na trama no papel de filha do Major Antônio Moraes, possuidor de muitas terras, é um homem respeitadíssimo no lugar. No livro, é pai de um jovem que não aparece em cena, mas é citado com muito cuidado pelo pai. Utilizando, então, essa figura de pai zeloso é que Rosinha é trazida no lugar deste filho, encaixando-a como uma moça que estava fora da cidade e por isso seria desconhecida pelos habitantes de Taperoá.

ANTÔNIO MORAIS

Rosinha andou meio adoentada e tá chegando do Recife pra descansar na fazenda. Mas como tudo que é mulher, tem verdadeira mania por igreja! E me pediu que vá conversar com o padre pra lhe dar a benção quando ela chegar. (ARRAES, 1999).

O ícone de pai amoroso é também o que o coloca com justeza na posição de pedir um dote para a filha, já que para ele aquilo significava que o pretendente de Rosinha teria condições de dá-la uma “boa vida”.

O item, possibilitado pela existência de Rosinha para com um dos protagonistas, que chamamos de “par romântico” na história faz com que a comercialização do filme seja mais direta, já que no meio televisivo esse é um dos pontos que mais chama atenção do interlocutor. Torcer para que Rosinha escolha o herói Chicó como seu futuro marido é a intenção de grande parte da plateia do cinema enquanto interlocutor do texto-filme. Na primeira vez em que Rosinha aparece em

cena, na praça ao som de uma trilha sonora romântica, já é explicitado ao público em forma de texto audiovisual que ela também se apaixona à primeira vista.

(Os dois saem andando rumo a igreja)
 ROSINHA
 Quem é ele?
 JOÃO GRILO
 É Chicó.
 ROSINHA
 Chicó de quê?
 JOÃO GRILO
 Não sei não, mas é só chamar Chicó que ele vem.
 (ARRAES, 1999)

O texto audiovisual que deixa entregue para o público o papel desse novo personagem (Rosinha) para com Chicó se dá através de alguns itens cruciais na construção da interpretação no texto fílmico. Primeiramente, a trilha sonora de romance que engloba o propósito daquela cena traz o recado “a presente cena mostra a temática amorosa, público”. Dentro disso, temos a linguagem corporal de Rosinha e Chicó, que se entreolham de forma doce. Depois da troca de olhares, vão ao encontro um do outro. A imagem enquadra, então, o casal se olhando, cada um em uma metade da tela, como se igualasse os dois e dissesse “a trilha sonora era sobre esse encaixe”.

Nesse momento, percebemos uma relação não evidente entre textos: há tramas discursivas em *Torturas de um Coração* (1951) que trazem consigo a tematização da pobreza, assim como a presença de um par romântico – relações dialógicas que compõem os “harmônicos” que serão incorporados na minissérie *O Auto da Compadecida*. Nesse processo, percebemos uma reatualização axiológica: no texto teatral, a interpelação do interlocutor por um par romântico não alcança tão efetivamente a dimensão mercadológica do texto fílmico, o qual circula numa esfera midiática de maior propagação. Em nossa análise preliminar, percebemos que esse componente endossa e sustenta o projeto discursivo do filme, a saber, o de erigir respostas de aceite e engajamento do interlocutor, interpondo-se à estrutura narrativa da peça *Auto da Compadecida*, que não conta com o desfecho romântico.

3.2 O Mercador de Veneza – William Shakespeare

O enredo shakespeariano trata, assim como o filme *Auto da Compadecida*, em certo momento, o casamento com uma bela moça como sendo o objetivo principal

para o protagonista. Em *O Mercador de Veneza*, o que dá início à trama é a necessidade do personagem Bassanio de cortejar Portia; para isso, ele teria de conseguir a quantidade de dinheiro exigida pelo pai da moça. O romântico consegue conhecê-la depois de pedir ajuda ao amigo Antonio e este conseguir um empréstimo com seu opositor, o agiota Shylock.

Aqui é colocado o mote da peça: o dinheiro para quitar a dívida era do amigo de Bassanio e a quantia estava em embarcações que logo chegariam à terra firme e, então, à mão de Shylock. Mas, antes do empréstimo, eles deveriam assinar um contrato de garantia, o qual dizia que na quebra do acordo, ou seja, na falta do pagamento que Antonio prometera, esse deveria pagar com uma libra de carne do próprio corpo.

O dinheiro estava nas mãos de Bassanio, Portia tinha sido conquistada por ele. Tudo corria como o planejado, até que o dinheiro de Antonio acaba não chegando para a quitação da dívida. Com as embarcações se perdendo no mar, Antonio finalmente daria a Shylock o prazer de tirar-lhe uma lasca de carne, o que possivelmente lhe causaria a morte.

O clímax da narrativa se dá quando, prestes a perder a libra de carne, Antonio é defendido por uma Portia disfarçada de advogado. Portia alega que o contrato só permite que seja tirada carne e que nada mais é citado, sendo assim proibido tirar-lhe uma gota de sangue sequer, já que configuraria uma quebra do contrato; e assim Antonio é salvo da dívida não paga que fez para ajudar o amigo. O enredo de Shakespeare se encaixa na descrição de telenovela:

É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. Esse tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em reestabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais. (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 84).

Assim como o caso motivador para todo o enredo de *O Mercador de Veneza* (o desejo pelo amor de Portia), Chicó em *O Auto da Compadecida* acaba designado a casar-se com Rosinha. Todavia, esta também só poderia ser alcançada em troca de um dote exigido pelo pai. A referência à peça Shakespeariana desponta quando Major informa que, caso Chicó não pague pelo dote de Rosinha, ele terá de pagar com “uma

tira do próprio coro”. O desenredo acontecerá também motivado pelo argumento que se baseia em não ser permitido tirar-lhe sangue.

Nesse momento de nossa análise, percebemos relações dialógicas que não necessariamente adentram-se no universo aperceptivo do interlocutor do filme *O Auto da Compadecida*. Como explicar esse fenômeno de incorporação do mote contratual em Shakespeare? Como defende Volóchinov (2018 [1929], p. 100), a palavra “acompanha e comenta todo ato ideológico”, sendo o indicador de mudanças sociais. Uma relação contratual entre partes encarna um princípio forte de hierarquização, no qual a simples palavra do sujeito não assegura a equidade dos respondentes engajados num mesmo projeto - no caso, o casamento. Essa hierarquização encontra-se em diálogo com o tema da pobreza nas obras de Suassuna, na qual a hierarquia social e a iniquidade se escancaram. Portanto, a tematização da pobreza compõe o quadro afetivo que é desfecho do filme *O Auto da Compadecida*, resolvido no contrato enquanto um componente cômico e irônico-crítico, ao mesmo tempo.

3.3 O Santo e a Porca – Ariano Suassuna

O Santo e a Porca (1957) é incorporado no filme *O Auto da Compadecida* concisamente pelo item que traz no título: a porca. Essa última peça teatral em nossa soma é responsável por parte da trama final que envolve o contrato sobre a dívida de um pedaço de carne de Chicó.

Boa parte do final do filme se passa enquanto João Grilo está morto, no julgamento em que acaba se encontrando com a compadecida Nossa Senhora Aparecida. Durante esse período, Chicó está carregando o corpo amortalhado do amigo que literalmente não tem onde “cair morto”; a pequena sorte é que a dupla acabou ficando com o dinheiro do testamento da cachorrinha não benzida pelo padre e, com essa quantia, Chicó arrumaria jeito de enterrar João Grilo e pagar pelo casamento com Rosinha. Antes de chegar a tal resolução, entretanto, Chicó ora para Nossa Senhora Aparecida em desespero pela morte do parceiro e faz a promessa de que se João voltasse à vida, todo o dinheiro do testamento da cachorra seria entregue à Santa. Quando João Grilo ressuscita, algum tempo depois, a dupla é obrigada a deixar toda a quantia na igreja, ficando novamente sem dinheiro algum.

É nesse momento que Rosinha se lembra da porca, o presente prometido da avó, que Rosinha ganharia ao se casar. A porca cheia de dinheiro possibilitaria que o

casamento acontecesse no mesmo dia que o pagamento da dívida por ele. Assim, o par se casa e recebe a porca; mas não contavam com o fato de que o dinheiro dentro da porca era todo em uma moeda ultrapassada que já não valia mais nada. Chicó, agora casado, definitivamente devia o pedaço de carne ao sogro. Mais uma vez, o tema da pobreza mostra-se como um grande elo entre as obras, compondo os harmônicos dialógicos manifestos em *O Auto da Compadecida*.

4 Transmutação

O processo de transformação que constrói o filme *O Auto da Compadecida* configura a transmutação, também chamada de Tradução Intersemiótica. O termo foi cunhado em 1959 por Roman Jakobson em seu ensaio “Aspectos Linguísticos da Tradução” como sendo o terceiro tipo de tradução, aquela que seria feita “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (p. 68). A teoria foi reafirmada e detalhada anos depois, em 1987, por Julio Plaza no livro *Tradução Intersemiótica*.

Mimetizando o desfecho do que temos como discurso de partida *O Mercador de Veneza*, no discurso de chegada, *O Auto da Compadecida*, o herói acaba sendo salvo pelo mesmo argumento: João Grilo e Rosinha têm um momento clareza súbito e advogam que o contrato exigia uma lasca do coro de Chicó, mas que Major não poderia deixar correr nem uma gota de sangue dele. Apesar de esse pequeno recorte poder ser entendido como um processo de imitação, não é o que acontece e não é o que deve ser esperado do processo da tradução intersemiótica, até porque “mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não-igual” (PLAZA, 2003, p. 78).

“Na tradução, o original cresce e se alça a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua” (BENJAMIN, 1923, p. 115) e de maneira surpreendente, uma peça Shakespeariana do século XVI é ligada às comédias de Suassuna, e a confirmação do triunfo dessa junção se dá na adaptação das palavras-chave da trama do contrato, ajustando a tradução ao interlocutor do novo sistema semiótico, como descreve a Tradução Intercultural de Amorim (2013). Vai do discurso de partida “uma libra de carne” de Antonio para o discurso de chegada “uma lasca/tira do coro” de Chicó, perpassados pelo tema contratualista em Shakespeare. Ademais, esse tema aparece conjugado a um par romântico, um recurso usual do discurso das

mídias de interpelação do outro pelo *pathos* (CHARAUDEAU, 2010), adequando o texto à audiência (AMORIM, 2013).

Há também a tradução intercultural que visa adequar o texto à futura audiência. [...] a análise dos modos possíveis de representação da cultura de partida pela cultura de chegada podem vir a contribuir, juntamente à identificação dos discursos e textos que se constituem mutuamente na relação intertextual, para o entendimento da adaptação enquanto processo e produto no trânsito entreculturas. (AMORIM, 2013).

Encaramos como discurso de partida não somente o quase homônimo *Auto da Compadecida*, como também todas as peças combinadas de modo a formar a mistura homogênea que podemos acompanhar ao assistir ao texto audiovisual: *Torturas de um Coração*, *O Mercador de Veneza* e *O Santo e a Porca*.

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como caos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIN, 1923, p. 115).

Trata-se de uma obra organizada que promove um diálogo entre diversos materiais anteriores e posteriores a ela, algo que se explicita ao utilizarmos as lentes bakhtinianas acerca do diálogo e de seus harmônicos.

5 Harmônicos dialógicos na reacentuação da voz do outro

Como elencamos na introdução deste artigo, a filosofia primeira bakhtiniana prevê um sujeito altamente social, imbricado e constituído no mundo cultural e discursivo no qual nasceu, sem com isso comprometer as condições de autoria e de individualidade dos enunciados. Para Bakhtin (2017), o ato reúne, sob a égide da responsabilidade, o mundo da cultura e da vida, as especularidades entre os pequenos e o grande tempo sob o agir humano. Como um Jano bifronte, o ato encontra-se na esfera biplanar entre o eu e o outro, entre a palavra minha e a palavra outra, entre a sociohistória e as contingências do agir situado a partir da responsabilidade, da condição de não-álibi no existir. Nisso, qualquer formulação teórica revalida-se como assunção encarnada e única; o universal encarna-se num evento irrepetível: “no momento do ato, o mundo se reestrutura em um instante, a sua

verdadeira arquitetura se restabelece, na qual tudo o que é teoricamente concebível não é mais que um aspecto” (BAKHTIN, 2017, p. 53).

Pensando no trabalho tradutório, o tradutor opera entre um mundo cultural preñado de palavras do outro, as quais o precedeu, embora a concretização de uma obra traduzida seja sempre um ato autoral, único e irrepetível. De certa forma, podemos pensar que as obras outras, ao passarem à condição de palavra minha, já são outras, visto que passaram por uma reelaboração. Essa visão está explícita em Plaza (2003), quando esse afirma ser o processo tradutório um procedimento constelar entre diversos presentes, todos eles corporificados, os quais se reestruturam na obra traduzida sob a égide da diferença, de uma releitura da história mesma:

Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido. (PLAZA, 2003, p. 5).

Lemos a organização dessa nova historicidade em termos de matizes axiológicos. Esses são sempre sociais, sempre disponíveis na cultura, embora engendrados no interior de cada sujeito de maneira individual, única. “A entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 48), sendo aquilo que marca o reconhecimento da palavra do outro como enunciado corporificado, assim como aquilo que permite a compreensão do enunciado alheio como palavra internamente persuasiva, e não autoritária, uma vez que é passível de uma reelaboração axiológica interna, dando-lhe outros matizes emotivo-volitivos. Na filosofia primeira bakhtiniana, a consciência participativa é essa que não se alija, ao posicionar-se no mundo, dos “sabores axiológicos”, da “orientação do dever moral de minha consciência em relação à posição em si teoricamente válida” (BAKHTIN, 2017, p. 74). A obra como palavra alheia, portanto, não se reifica como um universo teórico ou cultural sacralizado e intocável, mas põe-se em diálogo com a voz do tradutor.

Por conta do centro de valor do sujeito, o qual sempre se correlaciona intrinsecamente com seu outro, a expressão ocorre em caráter de ato responsável, unitário. Da palavra neutra da língua, disponível, por exemplo, na análise superficial do esquema linguístico de uma obra, à palavra sacralizada e perdida no tempo histórico, compreende-se a palavra minha como “cheia de ecos de outros

enunciados”, pois “já compenetrada da minha expressão”, do meu eixo de valores no diálogo (BAKHTIN, 2016, p. 53). O processo de assimilação, reelaboração e reacentuação da palavra outra - esse último processo contanto com o enformamento da palavra minha a partir das axiologias do sujeito - é descrita por Bakhtin da seguinte forma:

a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* - mais ou menos criador - das palavras do *outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo, que **assimilamos, reelaboramos e reacentuamos**. (BAKHTIN, 2016, p. 54, grifos nossos em negrito).

Retomando o propósito deste artigo, trazemos à baila nossos recortes discursivos para demonstrar como os harmônicos dialógicos entrelaçam as referidas obras e se concretizam de maneira singular em *O Auto da Compadecida*. Em *O Mercador de Veneza*, o mote contratual entre os personagens concretiza esteticamente uma hierarquização sociohistórica que serve de harmônico dialógico, de elo ao desfecho de *O Auto da Compadecida*. Nas peças de Suassuna, as quais dialogam mais explicitamente com o filme, a temática da pobreza é a continuidade em elo da hierarquização social já manifesta em Shakespeare, visto que comentam e acompanham o movimento socioeconômico social de regiões e estratos sociais marginalizados. O grande tema da relação de iniquidade entre eu e outro manifesta-se como um importante feixe de produção de sentidos na minissérie.

Todavia, o elo discursivo também é elo de autores, de sujeitos singulares. A adjunção de um par romântico no filme parece responder às necessidades de mercado fílmico, que conta com o desejo de aceitação do público e seu engajamento por parte do autor criador. Esse endereçamento ao auditório (AMORIM, 2013) orienta-se no sentido de convencê-lo pelo *pathos*, pela afetividade (CHARAUDEAU, 2010), o que é comum no discurso midiático em geral. Os valores destinados à tematização da pobreza, reflexo da iniquidade social, também têm ponto de ancoragem no lucro, na vendagem do filme. Esse aspecto é forte o suficiente para modificar e amalgamar aspectos narrativos dos textos de Suassuna em face ao público, que seria melhor contemplado ao ter um casal para o qual torcer ao final do auto.

A narrativa de *O Auto da Compadecida*, nesse sentido, insere-se na história pela diferença, e não pela fidelidade aos discursos de origem (PLAZA, 2003). As características específicas da esfera do entretenimento e do discurso fílmico, assim como o sistema de linguagem típico das intersemioses, favorecem, em nosso caso, o aparecimento de valores mercadológicos que se misturam com os estéticos. Esses valores se concretizam na palavra, no discurso, no enunciado-filme. Não podemos pensar a formação de sentidos em *O Auto da Compadecida* sem pensar no sucesso de bilheteria e no mercado que nisso se engendra. Com isso, as lentes dialógicas mostram como a palavra outra, seja em nível enunciativo-cotidiano ou estético, insere-se no todo social de uma época e nos eixos de valores individuais, os quais criam contingências ao sentido que devem ser levadas em conta no processo tradutório.

Referências

- AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, n. 36, p. 15- 33, jan./jun. 2013
- ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida*. São Paulo: Globo Filmes, 2000.
- ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.
- BAKHTIN, M. M. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do Ato Responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução: Susana Kampff Lages. Rio de Janeiro, 2011.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Trad. Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2010.
- JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. 20. ed. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROCHA, Maria Eduarda da Mata. O núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da TV Globo. In: FIGUERÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (ed.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: CEPE, 2008, p. 93-110.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.
- VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. (1929). Trad. Sheila Grillo e EkaterinaVólkova Américo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

REFLEXÕES DE CUNHO TEÓRICO, PRÁTICO E DIDÁTICO SOBRE O TRATAMENTO DAS DIFICULDADES DE COMPREENSÃO E/OU TRADUÇÃO DO FRANCÊS

Taise Soares Peixoto Nascimento
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
taise.speixoto@gmail.com

Robert Ponge
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
r.ponge@ufrgs.br

Resumo

Neste artigo, expomos o projeto “As dificuldades de compreensão e/ou tradução do francês”, realizado na UFRGS, sob coordenação do Prof. Robert Ponge, que busca elaborar duas ferramentas que sejam úteis no ensino, aprendizado e prática do francês como língua estrangeira. Possui dois objetivos: um teórico, classificar os *tipos* de dificuldades de compreensão do francês e/ou tradução; e outro prático, produzir um glossário contendo verbetes relativos a palavras, expressões, construções que representam dificuldades *concretas* de compreensão e/ou tradução. Consideramos dificuldades os problemas, obstáculos, equívocos, armadilhas presentes na compreensão do francês e/ou sua tradução, e dificuldades *concretas* as que se manifestam no discurso. Como bases teóricas, inicialmente utilizamos: Dubois *et alii* (2002) para definir a tradução; Mounin (1963), Rónai (1976a, 1976b), Portinho (1984), Durieux (1999) para a investigação teórica, particularmente a descrição e classificação dos *tipos* de dificuldades. Na elaboração do glossário, começamos examinando três guias e dicionários brasileiros de dificuldades concretas (RÓNAI, 1983; BATH; BIATO, 1998; XATARA; OLIVEIRA, 2008), cujo cotejamento crítico subsidia a produção de novos verbetes. Neste trabalho, apresentamos os objetivos e fundamentos do projeto, mostramos alguns *tipos* de dificuldades estudados, o processo de elaboração de verbetes, partindo de exemplos, e o caráter didático do glossário elaborado.

Palavras-chave

Francês como língua estrangeira (FLE). Dificuldades de compreensão. Dificuldades de tradução.

1 Introdução

Neste trabalho, apresentamos os desdobramentos do projeto de pesquisa “As dificuldades de compreensão e/ou tradução do francês”, desenvolvido no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob a coordenação do Prof. Dr. Robert Ponge. Esse projeto busca elaborar duas ferramentas que sejam úteis no ensino, aprendizado e prática da compreensão e da tradução do francês como língua estrangeira. Ao longo do texto, expomos a relação entre os dois objetivos do projeto, mostrando alguns *tipos* de dificuldades de compreensão e/ou tradução estudados e explicando os procedimentos utilizados na produção de verbetes para um glossário, por meio de exemplos.

Primeiramente, falamos sobre o projeto de pesquisa.

2 Objetivos, conceitos e metodologia

O projeto de pesquisa possui dois objetivos distintos, um de ordem teórico-descritiva e outro de ordem prática-didática.

O objetivo teórico-descritivo visa estudar e produzir uma classificação dos *tipos* de dificuldades de compreensão do francês por brasileiros e também de dificuldades de tradução para o português do Brasil. Já o objetivo prático-didático, se propõe a elaborar um glossário contendo verbetes relativos a palavras, expressões ou construções que representam dificuldades concretas de compreensão do francês e/ou tradução para o português.

Para nos situarmos no campo teórico do projeto, cabe dizer que a metodologia utilizada é bibliográfica. Também é necessário fazer algumas definições como: o que entendemos por tradução? Definimos a tradução como o “ato de enunciar em outra língua (ou língua-alvo) o que foi enunciado em uma língua-fonte, conservando”, ou melhor, buscando conservar “as equivalências semânticas e estilísticas” conforme definição dada por Dubois *et al.* (2002, p. 487).

E o que seriam essas dificuldades? Consideramos dificuldades os problemas, obstáculos, equívocos ou armadilhas que se fazem presentes na compreensão do francês e/ou em sua tradução. Também entendemos como dificuldades *concretas*, as ocorrências de dificuldades que se manifestam no discurso.

Agora, nos aprofundamos no objetivo teórico e de que forma trabalhamos nele.

2.1 O objetivo teórico-descritivo

Nosso objetivo teórico se propõe a estudar e descrever uma classificação dos *tipos* de dificuldades de compreensão e/ou tradução.

Para tanto utilizamos como bases teóricas, de início, alguns textos e livros que propõem definições de diferentes *tipos* de dificuldades e formas de classifica-los como Mounin (1963), Vinay e Darbelnet (1972), Rónai (1976a, 1976b), Portinho (1984), Rabadán (1991), Durieux (1999), entre outros. A seguir, também são lidos textos que versam especificamente sobre cada *tipo* de dificuldade, sobre formas de classifica-los

ou sobre outros assuntos pertinentes, que permitem aprofundar o conhecimento em cada um e ampliar a investigação sobre as formas de classifica-los.

Desta forma, tentamos estabelecer uma classificação desses *tipos* de dificuldades. Até o momento, nossas discussões nos levaram a mapear alguns deles, como falsos amigos, homônimos, parônimos, polissemia, sinônimos, holófrases, usos figurados, decalque, abreviações e siglas, expressões idiomáticas, entre outros.

Essa tipologia das dificuldades ajuda a entender melhor a problemática do tema de estudo e melhorar a confecção de verbetes para o glossário que organizamos, como podemos ver adiante.

Passamos agora para o objetivo prático-didático.

2.2 O objetivo prático-didático

Este objetivo visa elaborar um glossário contendo verbetes relativos às palavras, expressões ou construções que representam dificuldades concretas de compreensão e/ou tradução. Como bases iniciais para sua elaboração, utilizamos três pequenos guias e dicionários brasileiros de dificuldades concretas, são eles: Rónai (1983), Xatara e Oliveira (1995/2008) e Bath e Biato (1998). Essas três obras são cotejadas criticamente a fim de auxiliar na produção de novos verbetes para o glossário.

Durante a elaboração de verbetes, também são empregados dicionários unilíngues tanto da língua francesa (*Larousse*, *Petit Robert*, *Dictionnaire de l'Académie française*, *TLFi* etc.) quanto da língua portuguesa (Aurélio, Borba, Caldas Aulete, Houaiss, Michaelis). Os dicionários unilíngues de francês servem para buscar delimitar os diversos sentidos da palavra ou expressão em questão, bem como uma definição para cada um. Já os de português, servem para procurar apreender e delimitar o conteúdo semântico dos possíveis equivalentes e, quando necessário, auxiliar na tradução tanto da palavra estudada quanto dos exemplos.

Durante o processo de elaboração dos verbetes, pode se fazer necessário o uso de dicionários bilíngues ou semibilíngues, em alguns casos, mas estes são utilizados com muita precaução, tendo em mente que são ferramentas problemáticas.

Falamos a seguir sobre a produção de verbetes para o glossário.

3 Produção de verbetes para o glossário

A escolha de uma palavra que se tornará um verbete do glossário pode ser motivada pela presença dela em um dos três guias ou dicionários referidos anteriormente, utilizados como base inicial. Mas, ainda que não constem nessas obras, também podem se tornar verbetes outras palavras, expressões ou construções (oriundas do cotidiano e da vivência dos membros do grupo de pesquisa ou de colegas estudantes e professores em suas interações com a língua francesa), que sejam identificadas como uma dificuldade de compreensão, de tradução ou de ambos. Elegida a palavra que se tornará um verbete, iniciamos o processo de cotejamento.

Para fins didáticos, nos próximos subitens mostramos trechos do verbete provisório *paysan*, para exemplificar o processo de cotejamento e a organização interna dos verbetes.

3.1 Produção de verbetes para o glossário: o cotejamento

Uma vez que temos uma palavra com potencial para se tornar um verbete, procuramos a mesma entrada em cada um dos três guias ou dicionários utilizados como base (RÓNAI, 1983; XATARA; OLIVEIRA, 2008; BATH; BIATO, 1998) e comparamos sua forma e seu conteúdo, incluindo a definição dada, exemplos, equivalências etc.

Para isso, montamos um quadro com cinco colunas. Na primeira, temos a entrada do verbete que será produzido; nas três colunas seguintes, temos o verbete dessa entrada como ele aparece em cada um dos três guias ou dicionários utilizados. Desta forma, temos uma organização visual que auxilia no cotejamento.

Quadro 1 – Cotejamento do verbete *paysan*

Entrada	Rónai	Xatara e Oliveira	Bath e Biato	Verbete provisório
Paysan	Paysan (s.m.) não é “paisano”, como se poderia pensar (em fr. civil), mas CAMPONÊS: Peu de citadins connaissent les problèmes du paysan, “Poucos citadinos conhecem os problemas do camponês”.	Paysan m. Camponês: À cette fête il est venu comme un vrai paysan. [paisano: civil]		paysan [pɛizã] m. paysanne [pɛizan] f. subst. e adj.

Nesse processo, procuramos observar se as dificuldades que essa palavra, expressão ou construção traz estão sendo apresentadas com clareza e sem risco de ambiguidade ou equívoco no respectivo verbete em cada uma das obras de referência, e de que forma podemos avançar nesse ponto.

A quinta e última coluna vai conter o novo verbete, que é trabalhado da seguinte forma.

3.2 Produção de verbetes para o glossário: forma de organização dos verbetes

Um verbete padrão do glossário é composto, primeiramente, pela entrada, seguida de sua transcrição fonética entre colchetes e informações sobre sua classe gramatical e gênero (figura 1).

Figura 1 – Organização interna do verbete *paysan* – alerta(s)

Verbetes provisórios
paysan [peizã] m. paysanne [peizan] f. subst. e adj. ⚠ Falso amigo: não significa “paisano” nem “paisana”.

A seguir, utilizamos alerta(s) para indicar de qual (ou quais) tipo(s) de dificuldade se trata na palavra em questão, utilizando, para tanto, a classificação dos *tipos* de dificuldades. Aqui, o conhecimento teórico adquirido se torna útil para formulação dos alertas, embora não apareça explicitamente em decorrência do não uso de metalinguagem.

Como estratégia de visualização, utiliza-se o ícone ⚠ antes de cada alerta, que pode ser um ou mais dependendo da palavra ou expressão. Uma mesma palavra, por exemplo, pode apresentar vários *tipos* de dificuldades, como falsos amigos, homonímia e paronímia, e a cada um deles corresponderá um alerta diferente.

Após o ou os alerta(s), dada a polissemia da palavra ou expressão, são trazidos os significados que a palavra apresenta, sendo aberto um item numerado para cada significado. No início de cada item, quando for o caso, são trazidas, entre parênteses e abreviadas, informações sobre suas características como uso, registro etc. Dentro do item, temos uma definição, seguida de proposta(s) de equivalência (figura 2).

Figura 2 – Organização interna do verbete *paysan* - sentidos

paysan [peizã] m. paysanne [peizan] f. subst. e adj. △ Falso amigo: não significa “paisano” nem “paisana”. I. SUBST. 1. Pessoa que vive e/ou trabalha no campo: camponês, agricultor, campônio. 2. População rural ou categoria social do campesinato, em oposição a citadino: agrário, campesino, rural. 3. (pej.) Pessoa de comportamento áspero ou rude, que não possui modos e etiqueta: caipira, jeca, campônio. II. ADJ. 1. Que se refere ou pertence ao campo: campestre, campesino, camponês, rural, rústico.

Sempre que possível, trazemos um ou mais exemplos para cada sentido numerado. Em cada exemplo, procuramos o uso da palavra, expressão ou construção em questão em obras literárias ou outros documentos autênticos provenientes de países francófonos (figura 3). Além disso, incluímos a fonte do exemplo para que seu contexto possa ser consultado e sua fonte verificada. Também trazemos uma tradução da frase para o português, procurando explicitar o uso daquele sentido.

Figura 3 – Organização interna do verbete *paysan* - exemplos

I. SUBST. 1. Pessoa que vive e/ou trabalha no campo: camponês, agricultor, campônio. <i>[Ce sont] des paysans fiers de leurs produits et du lien développé avec les consommateurs et les autres acteurs du monde rural.</i> (https://bit.ly/33mOFT3) “[São] camponeses orgulhosos de seus produtos e dos laços formados com os consumidores e com outros que atuam no mundo rural.” 2. População rural ou categoria social do campesinato, em oposição a citadino: agrário, campesino, rural. <i>Si les paysans et les bourgeois n’avaient pas eu les terres des nobles [...] la révolution était perdue.</i> (ERCKMANN-CHATRIAN, <i>Histoire d’un paysan</i> III, 1793, p.58) “Se os camponeses e os burgueses não tivessem obtido as terras dos nobres [...] a revolução estaria perdida”.

3. (pej.) Pessoa de comportamento áspero ou rude, que não possui modos e etiqueta: caipira, jeca, campônio.

Maurice, frémissant, ne laissa tomber qu'un mot, qu'il voulait rendre outrageux.

– *Paysan!*

– *Oui, c'est bien ça, je suis un paysan, tandis que vous êtes un monsieur, vous!* (ZOLA, Émile, 1892, p. 63)

“Maurice, tremendo, soltou uma única palavra, que ele pretendia ser ultrajante: – Caipira!

Ao final do verbete, são apresentadas locuções (figura 4) que utilizam a palavra em questão, também cada uma seguida de um ou vários equivalentes, assim como exemplos de seu uso em uma frase, seguidos de uma sugestão de tradução.

Figura 4 – Organização interna do verbete *paysan* - locuções

III. LOC.

À la paysanne: de camponês/camponesa, à (moda) camponesa.

Être habillé à la paysanne. (Dictionnaire de l'Académie française 9^e édition) "Vestido de camponês."

Pommes de terre paysannes. (<https://cuisine.journaldesfemmes.fr/recette/314185-pommes-de-terre-paysannes>) "Batatas à camponesa."

Os verbetes produzidos são considerados provisórios, pois seu processo de elaboração inclui revisões e discussões com o restante do grupo de pesquisa. Nessas discussões procuramos verificar os seguintes pontos: se os alertas iniciais estão claros e se são suficientes; se todos os significados da palavra foram explorados; se as definições elaboradas são suficientemente claras e adequadas; se as propostas de equivalência de cada significado são adequadas; se o exemplo proposto corresponde ao significado que ele se propõe a explicitar e se é claro e adequado ao contexto do uso do glossário; entre outros.

A seguir, falamos especificamente sobre o aspecto didático do glossário.

4 O aspecto didático do glossário

O intuito deste glossário, a ser publicado futuramente, é fornecer um subsídio em relação às dificuldades de compreensão e/ou tradução do francês para

professores e tradutores - que possuem um domínio do idioma francês e de tecnoletos relativos à linguística –, mas também para estudantes do idioma, profissionais que usam a língua francesa em sua prática ou qualquer outro consulente que use o francês em sua profissão ou não –, pessoas que não necessariamente estão familiarizados com os jargões e a terminologia dicionarística ou linguística. Por este motivo, nos esforçamos para tornar o glossário mais acessível quanto ao seu visual, organização lógica, sistematicidade e clareza para qualquer consulente. Então, de que forma procuramos fazer isso?

Por um lado, recorremos a uma organização visual que separe e diferencie claramente os dados iniciais, os alertas, os sentidos da palavra concernida e as locuções da mesma. Utilizamos também o símbolo de alerta ($\triangle$), cujo significado é universal, para sinalizar a respeito da existência de um risco ou problema na compreensão, tradução ou ambos na palavra, expressão ou construção.

Por outro lado, buscamos, desde os alertas, evitar a metalinguística. Formulamos os alertas de modo a não recorrer a termos linguísticos, exceto os que já se incorporaram ao vocabulário geral ou cujo significado é intuitivo, como é o caso da expressão “falso amigo”. Ainda assim, após a indicação de falso amigo, deixamos claro que “não significa” determinada palavra ou expressão.

Outra estratégia utilizada é trazer um ou mais exemplos do uso de cada sentido da palavra ou expressão em uma frase oriunda de documento autêntico, que seja a mais clara possível e que gere o mínimo de dúvida sobre o uso da palavra ou expressão naquele contexto. Ademais, trazemos a tradução do exemplo, para que o consulente veja as propostas de equivalência sendo aplicadas e também para que outra palavra, expressão ou construção presente na frase exemplo não gere dúvidas.

Em seguida, vemos como o glossário funciona na prática.

5 Exemplo de verbete provisório

Temos, neste item, outro exemplo de verbete produzido para o glossário. Neste caso, o verbete *statut* não constava em nenhuma das três obras de referência citadas, sua escolha foi motivada por um caso particular no uso da língua francesa, que chegou até nós por meio da imprensa.

Em agosto de 2019, durante a reunião da cúpula do G7, o presidente francês Emmanuel Macron, ao ser questionado sobre questões ambientais da Amazônia

brasileira, falou sobre a possibilidade de definir um “*statut international*” para a Amazônia. A declaração gerou confusão na imprensa internacional pelo semantismo da palavra francesa *statut*, que pode ser traduzida tanto por “estatuto” como por “status”. A ambiguidade da frase não pôde ser resolvida, mas notamos a necessidade de elaborar um verbete para esta palavra.

Para isto, utilizamos o conhecimento teórico adquirido na classificação das dificuldades para entender com qual *tipo*, ou quais deles, estamos lidando na palavra e de que maneira formularemos os alertas (figura 5).

Figura 5 – Verbetes *statut* - alertas

Verbetes provisório
statut [sta.ty] s.m. ⚠ Não confundir com o substantivo <i>statue</i> nem com <i>statuent</i> e <i>statues</i> (conj. do verbo <i>statuer</i>). ⚠ Nem sempre significa “estatuto”, pode significar “status”. ⚠ Não significa <i>status</i> no sentido de posição social privilegiada nem de prestígio.

Podemos, inicialmente, notar que temos, nesta palavra, dois *tipos* de dificuldades presentes (a homonímia e a polissemia) e que cada um corresponde a um ou mais alertas diferentes.

O primeiro alerta se refere ao problema de homonímia (precisamente, a homofonia) na língua francesa, pois se pode foneticamente confundir a palavra *statut* com o substantivo *statue* (“estátua”), pela sua pronúncia idêntica, [sta.ty]. Também assinalamos que o substantivo francês *statut* pode ser confundido com algumas formas conjugadas do verbo “*statuer*”, também pela pronúncia igual. Por causa desses riscos de confusão, a homonímia configura-se como uma potencial dificuldade de compreensão (ver CUNHA; PONGE, 2010).

O segundo alerta aponta para uma dificuldade semântica decorrente da polissemia da palavra francesa *statut*, polissemia esta que, aliás, provocou a polêmica na imprensa internacional, referida anteriormente. Este alerta sinaliza dois pontos: indica que a palavra francesa *statut* pode, em português, significar tanto “estatuto” como “status”; ao mesmo tempo e, também, pela sua formulação, o segundo alerta assinala que, apesar do que sua grafia e pronúncia podem sugerir, *statut* nem sempre corresponde à palavra portuguesa “estatuto” (por vezes pode ser traduzido por outros

equivalentes). Desta forma, *statut* constitui-se num semi falso amigo (ou falso amigo parcial) e, portanto, numa segunda dificuldade de compreensão.

Já o terceiro alerta remete à polissemia da palavra portuguesa “status” e, sobretudo, à discrepância entre as respectivas polissemias de *statut* e “status”: o sentido 3 da palavra francesa *statut* pode ser traduzido por “status”, porém sua acepção não corresponde a todos os sentidos da palavra em português, pois não significa, por exemplo, “posição social privilegiada” tampouco “prestígio”. Trata-se, portanto, de uma dificuldade tanto de compreensão quanto de tradução.

O que nos leva a outra dificuldade da qual tratamos neste verbete: a polissemia da palavra francesa, que contém quatro sentidos, os quais dividimos em subitens em busca de maior clareza na definição do semantismo de cada sentido.

O primeiro sentido (figura 6) traz as rubricas administração e direito, e corresponde, de forma geral, a “documento ou conjunto de documentos legais” que terão suas especificidades explicadas nos subitens “a”, “b”, “c” e “d”. Todos esses subitens possuem a mesma proposta de equivalente em português: “estatuto”. Se fez importante, principalmente no caso particular deste verbete, trazer um ou mais exemplos relativos ao sentido evidenciado em cada subitem a fim de tornar ainda mais claras as nuances entre cada um deles.

Figura 6 – Verbetes *statut* – sentido 1

- | |
|--|
| <p>1. (adm. dir.) Documento ou conjunto de documentos legais:</p> <p>a) emanado de um poder ou órgão estatal (nacional, regional ou local) que dispõe sobre a organização, funcionamento, direitos, deveres de um ou vários organismos ou instituições ou divisão territorial, e/ou de uma ou várias classes de magistrados e/ou de um ou vários corpos de servidores e/ou dos membros dessa(s) classe(s) ou corpo(s): estatuto.</p> <p><i>La question du statut des magistrats est un thème récurrent de la réforme de la Justice et de la réforme de l'État.</i> (Renoux, Thierry, et al. « Chapitre 2. Le statut des magistrats », Loïc Cadiet éd., Réforme de la justice, réforme de l'État. Presses Universitaires de France, 2003, pp. 267-290) "A questão do Estatuto dos Magistrados é um tema recorrente na reforma da Justiça e na reforma do Estado."</p> <p>b) (dir. intern.) emanado de um Estado ou grupo de Estados ou organismo internacional, que dispõe sobre a organização, funcionamento, direitos e deveres de um ou vários outros Estados, países, regiões, povos, pessoas ou grupo(s) de pessoas: estatuto.</p> <p><i>Le Statut de Rome définit les crimes internationaux fondamentaux, prévoit des principes généraux du droit pénal et contient des normes concernant l'institution, l'organisation et le fonctionnement de la Cour pénale internationale (CPI).</i> (https://bit.ly/2ZwTqWv) "O Estatuto de Roma define os crimes internacionais fundamentais, prevê os princípios gerais do direito penal e contém as normas que concernem a instauração, organização e funcionamento do Tribunal Penal Internacional (TPI)."</p> <p>c) que dispõe sobre a situação jurídica ou institucional de uma atividade ou organização (língua, religião, etc.): estatuto.</p> <p><i>Le calme reviendra en 1598, avec l'édit de Nantes qui fixe légalement le statut des Protestants, signé par Henri IV [...].</i> (http://www.villagechretien.com/?page_id=1051) "A calma retornará em 1598, com o Édito de Nantes que estabelece legalmente o estatuto dos protestantes, assinado por Henrique IV [...]."</p> |
|--|

d) que dispõe sobre os direitos e deveres de uma ou mais pessoas ou grupo(s) de pessoas em função do lugar que ocupam na estrutura familiar, política, organizacional, econômica, social, etc.: estatuto.

[...] une proposition de loi visant à lutter contre la mort subite et à sensibiliser la population aux gestes qui sauvent a été adoptée par le Parlement définitivement [...] avec la création notamment du statut de « citoyen sauveteur ». (<https://bit.ly/38nbWoh>) "[...] um projeto de lei que visa combater a morte súbita e sensibilizar a população para os gestos que salvam foi adotado definitivamente pelo Parlamento [...] com a criação, em particular, do estatuto de "socorrista cidadão".

O sentido 2 (figura 7), também de registro do direito, se relaciona diretamente ao sentido 1, pois se refere à situação jurídica originada pelos documentos legais referidos em (1). Esse sentido também tem como equivalente a palavra em português “estatuto”.

Figura 7 – Verbete *statut* – sentido 2

2. (dir.) Situação jurídica que resulta da aplicação dos documentos legais referidos em 1a,b,c, d: estatuto.

En Thaïlande, la couverture sanitaire universelle est disponible pour tous les migrants et réfugiés, quel que soit leur statut juridique. (<https://bit.ly/2Zv2f3h>) "Na Tailândia, a cobertura universal da saúde está disponível para todos os migrantes e refugiados, qualquer que seja seu estatuto legal."

Já o sentido 3 (figura 8), dividido em dois subitens, “a” e “b”, se refere à posição ocupada por certa atividade, organização (subitem “a”) ou por pessoa ou grupo de pessoas (subitem “b”) em dado contexto, meio, sociedade ou hierarquia. Aqui, a palavra francesa *statut* pode ser traduzida por posição, situação, lugar, papel, condição ou “status”, equivalentes diferentes dos sentidos anteriores.

Figura 8 – Verbete *statut* – sentido 3

3.

a) Situação ou posição ocupada por certa atividade ou organização (língua, religião, etc.) em dado contexto ou meio: posição, situação, lugar, papel, condição, status.

Ce qui paraît le plus difficile à démêler dans l'analyse du statut culturel du français au Québec ce sont d'une part, les marques de la civilisation occidentale industrielle et postindustrielle [...] et, d'autre part, les effets de notre situation démographique et de notre contact culturel croissant avec l'anglais. (<https://bit.ly/2O43xwI>) "O que parece mais difícil a discernir na análise do status cultural do francês no Quebec são, por um lado, as marcas da civilização ocidental industrial e pós-industrial [...] e, por outro, os efeitos de nossa situação demográfica e nosso crescente contato cultural com o inglês."

b) Situação ou posição de uma pessoa ou grupo(s) de pessoas em um grupo, meio social, sociedade ou hierarquia: posição, situação, lugar, papel, condição, status.

De fait, se définir comme père ou époux n'a pas les mêmes implicites que leur équivalent féminin, parce que ces statuts ne renvoient pas à une position subordonnée et à faible reconnaissance sociale. (<https://www.cairn.info/journal-informations-sociales-2008-1-page-58.htm>) "De fato, definir-se como pai ou marido não tem as mesmas implicações que seus equivalentes femininos, porque esses papéis não remetem a uma posição subordinada e a um baixo reconhecimento social."

Por fim, temos o sentido 4 (figura 9), cuja rubrica aponta seu uso no plural, para referir ao documento que define juridicamente a formação, princípios, organização de um determinado estabelecimento e regulamenta seu funcionamento. Como equivalentes sugerimos, além de estatuto, regimento e regulamento.

Figura 9 – Verbete statut – sentido 4

4. (no plural, dir.) Documento que define juridicamente a formação, princípios, organização de uma associação, empresa, estabelecimento, sociedade (civil, comercial, de capital, etc.) e regulamenta seu funcionamento: estatuto, regimento, regulamento.

La rédaction des statuts de la société est une des formalités les plus importantes du processus de création de l'entreprise. (<https://bit.ly/2BntdSs>) "A redação do estatuto social é uma das formalidades mais importantes do processo de criação de uma empresa."

Essa polissemia da palavra francesa é justamente o que originou a polêmica que vimos anteriormente e que motivou a confecção deste verbete. Como vimos, fazemos um esforço para que as dificuldades presentes na palavra em questão estejam claras tanto através dos alertas, quanto da estrutura e organização do verbete.

6 Conclusão

Como pudemos observar, o projeto de pesquisa atua em duas frentes: procuramos elaborar uma tipologia das dificuldades de compreensão e/ou tradução que nos auxilia a entender melhor a problemática do tema de estudo, bem como buscamos desenvolver um glossário contendo dificuldades concretas de compreensão e tradução do francês.

Durante a construção desta obra, é feito um esforço para que ela seja o mais didática possível, oferecendo uma fonte de consulta que facilite o trabalho e o estudo da língua francesa e que seja acessível para qualquer pessoa.

Referências

BATH, Sérgio; BIATO, Oswaldo. *Les faux amis e outras peculiaridades da língua francesa*. Brasília: Ed. UnB, 1998.

CUNHA, Daniele A. B.; PONGE, R. Les mots polysémiques et homonymiques dans un dictionnaire des difficultés de compréhension et traduction du FLE: quelques possibilités de présentation des articles. XV SEDIFRALE 2010 - 15ème Congrès latino-américain de professeurs de français, 2010, Rosario. XV SEDIFRALE 2010 - Actes, 2010. Clé-USB/Pendrive. Rosario (Argentina): Clé international/FIPF/FAPF, 2010. p. 1-5.

DAF – Dictionnaire de l'Académie française, 8ème édition. Paris: Académie française, 1935. Disponível em: www.dictionnaire-academie.fr. Acesso em: 30 jun. 2020.

DAF – Dictionnaire de l'Académie française, 9ème édition. Paris: Académie française, actuelle. Disponível em: www.dictionnaire-academie.fr. Acesso em: 30 jun. 2020.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, 2018. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 30 jun. 2020.

DICIONÁRIO CALDAS AULETE. São Paulo: Lexikon, 2018. Disponível em: www.aulete.com.br/. Acesso em: 30 jun. 2020.

DUBOIS, Jean et alii. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris: Larousse, 2002.

DURIEUX, Christine. La difficulté en traduction. *Revue des lettres et de traduction*, Université du Saint-Esprit de Kaslik, (Liban), 1999, n. 5. p. 31-34, 1999. Online. Disponível em: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/41863/1999_5_31-34.pdf?sequence=3. Acesso em: 30 jun. 2020.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2009.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAROUSSE DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS. Paris: Larousse, 2018. Disponível em: www.larousse.fr/dictionnaires/francais. Acesso em: 30 jun. 2020.

MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Editions Gallimard, 1963.

PORTINHO, Waldivia Marchiori. (org.). *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo: Álamô, 1984.

ROBERT, Paul. *Le Robert poche*. Paris: Le Robert, 2017.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976a.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976b.

RÓNAI, Paulo. *Guia prático da tradução francesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ (TLFi). Disponível em: <http://atilf.atilf.fr>. Acesso em: 30 jun. 2020.

VINAY J. P.; DARBELNET J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*: méthode de traduction. Paris: Didier, 1972.

XATARA, Claudia Maria; OLIVEIRA, Wanda Aparecida Leonardo de. *Dicionário de falsos cognatos francês-português e português-francês*. São Paulo: Casa Editorial Schmidt, 1995.

XATARA, Claudia Maria; OLIVEIRA, Wanda Aparecida Leonardo de. *Dicionário de falsos cognatos francês-português e português-francês*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora de Cultura, 2008.

UMA TRADUÇÃO À BRASILEIRA: O CASO DA *LYRA CHINEZA*

Jakeline Pereira Nunes
Universidade de Estudos Estrangeiros de Sichuan (SISU)
jakenunes.trad@gmail.com

Gabriela Cristina Teixeira Netto do Nascimento
Instituto de Comunicação de Hebei (HEBIC)
gabriela.tn@gmail.com

Resumo

A história da tradução no Brasil foi formada por diferentes escritores, tradutores e pensadores relevantes para os Estudos da Tradução, consolidando um panorama da “história da tradução à brasileira”. Ao se pensar na tradução literária para o português, diversos nomes de tradutores brasileiros são evidenciados como Machado de Assis, Mário de Andrade, Clarice Lispector, Paulo Henriques Britto, Haroldo de Campos, Ana Cristina César e Álvaro Faleiros. A reflexão e a prática de tradução literária no Brasil, sobretudo a do poema, é bastante extensa nas traduções do francês, inglês e, até mesmo, dos haicais japoneses. Esta comunicação, todavia, tem por objetivo relembrar a ponte literária existente entre a China e o Brasil. Nesta, optamos por fazer uma análise da tradução indireta do francês do poema *Lyra Chinez*, realizada por Machado de Assis (1870). Na análise, partiremos da perspectiva teórica proposta por Faleiros em *Traduzir o Poema* (2012), como uma metodologia para compreender o processo da tradução literária empenhada por Machado no século XIX. Faleiros (2012) apresenta uma espécie de manual para a tradução do poema, um sistema semiótico muito interessante como ponto de partida – conhecimento importante da dimensão textual – que abarca o fenômeno do poético, da tradução e da relação. Além disso, diversos aspectos pertinentes à tradução de poesia foram incluídos na obra como a ideia de reimaginação, prosódia e rima. Dessa forma, acreditamos que esta comunicação contribui para os Estudos da Tradução no Brasil, assim como para o aprofundamento da reflexão sobre as trocas linguístico-culturais/literárias China-Brasil ao longo dos anos.

Palavras-chave

História da tradução. Machado de Assis. Tradução à brasileira.

1 Introdução

O panorama histórico da tradução literária no Brasil foi formado por diversos escritores, tradutores, filósofos, acadêmicos e pensadores que marcaram a historiografia da tradução em território nacional. Diversos nomes de tradutores-escritores brasileiros são evidenciados como, por exemplo, Machado de Assis, Mário de Andrade, Clarice Lispector, Ana Cristina César, Cecília Meirelles, entre outros. Além da tradução literária, a análise de traduções serviu, ao longo do tempo, para situar determinadas práticas, identificar tendências e mapear projetos ou escolhas de tradução. Assim, o papel da reflexão de pensadores e tradutores-escritores, como Paulo Henriques Britto, Haroldo de Campos, Mário Laranjeira e Álvaro Faleiros foi fundamental para compreender a tradução literária nos Estudos da Tradução, pois

esses acabaram consolidando, por meio de suas reflexões sobre a tradução poética, um panorama da “história da tradução à brasileira”.

A reflexão e a prática de tradução literária no Brasil, sobretudo a do poema, é bastante extensa nas traduções do francês e inglês. Há diversos registros também sobre a tradução dos haicais japoneses. Porém, ainda assim, línguas mais distantes ou sistemas literários não tão difundidos no Ocidente ficam à margem desse processo de reflexão. Devido à falta de registros e informações é difícil refazer o caminho e inserir traduções a partir de outras línguas dentro da historiografia da tradução no Brasil.

Nesta feita, lançamo-nos na tarefa de colocar o primeiro momento da tradução poemas chineses dentro do panorama da historiografia da tradução no Brasil. Por meio da análise do *espaço gráfico* e do *metro* da tradução indireta de feita por Machado de Assis presente em *Lyra Chinezano* século XIX, temos o objetivo de compreender a abordagem da tradução poética de Machado, a partir da perspectiva teórica proposta por Faleiros em *Traduzir o Poema* (2012), como uma metodologia para analisar o processo da tradução poética empenhada pelo escritor-tradutor.

Em seu livro, Faleiros apresenta uma espécie de manual para a tradução do poema, divididos em abordagens da tradução poética com o objetivo de identificar como essas abordagens são empenhadas nas traduções brasileiras. Selecionamos duas abordagens para a análise da obra traduzida: *traduzir o espaço gráfico* e *traduzir o metro*.

Visamos por essa análise assim possibilitar o preenchimento de algumas lacunas sobre dados acerca da historiografia da tradução dos poemas chineses traduzidos por Machado para percorrer os *vastos territórios desconhecidos* (SANTOYO, 2006) a fim de adicionar camadas de interpretação, contribuindo para a análise da tradução poética “à brasileira”.

E recorreremos à historiografia da tradução como forma de explicar as transformações que aconteceram na atividade da tradução da literatura chinesa para o português durante um período de tempo que tem, em muito, relação com a atividade da tradução indireta de línguas muito distantes e pouco difundidas dentro da história da tradução literária no Brasil.

2 Machado de Assis, o poeta-tradutor

Apesar deste momento inicial ter acontecido há quase dois séculos, percebe-se que estudos acerca das traduções machadianas de poesia chinesa foram deixados de lado. Isso se dá por diversos fatores como distanciamento temporal, espacial e linguístico-cultural. Entretanto, é fundamental colocar essas traduções em evidência, a fim abrir novos caminhos e entendimentos acerca da tradução indireta da poesia chinesa em território nacional.

O primeiro contato que estabeleceu a ponte entre os sistemas literários chinês e brasileiro foi com Machado de Assis no final do século XIX, o qual foi influenciado pelo orientalismo que esteve em voga na França. Em sua publicação de *Phalenas* (1870), Machado incluiu uma seção intitulada *Lyra chinesa* que conta com a tradução de oito poemas “imitados” de *Le Livre de Jade* (1867), de Judith Walter, pseudônimo de Judith Gautier.

Não se sabe ao certo se Machado teve contato com o livro completo de Gautier ou se seu contato foi por meio de poemas publicados em periódicos, justificando, assim, sua escolha por traduzir somente oito poemas da coletânea (PACHECO PINTO, 2013, p. 95).

Posteriormente, o grande interesse do escritor pelo Oriente – Japão, China, Pérsia e Turquia – ficou evidente em suas obras. Enquanto trabalhava na *Gazeta de Notícias*, Machado teve bastante contato com temáticas da Ásia, levando-o a escrever diversas crônicas na coluna “A Semana” que revelam que ele tinha conhecimento acerca da imigração japonesa e chinesa, bem como guerras e conflitos no continente asiático (YSHIDA, 2018, p. 14). O Oriente perpassa pelas traduções e crônicas machadianas, fazendo pequenas pontes entre culturas com a nossa, estabelecendo e abrindo portas para novas conexões.

Sabe-se que Machado era fluente em francês e tinha conhecimento de outras línguas, mas não de chinês. Ao se lançar na tarefa complexa e árdua de traduzir literatura chinesa para o português, o autor-tradutor realizou uma tradução indireta a partir de uma tradução francesa.

3 Tradução indireta e a ponte literária Brasil-China

A tradução textual ocorre de uma língua de partida para uma língua de chegada. Neste movimento de transladação do texto, é comum que o processo tradutório direto seja de uma língua estrangeira para a língua materna ou da língua materna para a língua estrangeira. Assim, a tradução direta ocorre da língua A para a língua B. O conceito que será usado neste artigo é o da tradução indireta, ou seja, a tradução parte da língua B para a língua C, não tendo acesso à língua A. Então, podemos dizer se trata da tradução da língua A para a língua C via a língua B (LEE, 2008, p. 73).

Esse processo indireto geralmente acontece quando o tradutor não tem conhecimento da língua de partida da primeira tradução, ou não é proficiente o suficiente para essa tarefa; sendo necessário transladar o texto a partir de uma tradução já existente. Neste contexto, teríamos, então, dois originais: o original da língua A e o original da língua B. A grande questão acerca da tradução indireta é a perpetuação de algum erro, pois seria a cópia da cópia (LEE, 2008, p. 73).

Porém, deve-se lembrar que vários autores foram traduzidos para o português por meio da tradução indireta como Franz Kafka e, mais recentemente, Stieg Larsson. A tendência de se traduzir certas obras a partir da língua de partida do autor é recente. Segundo Cardozo (2011),

é preciso considerar que essa tendência, válida para os clássicos, tem impacto ainda muito restrito sobre a tradução de literatura contemporânea, especialmente no caso de línguas como, por exemplo, o iraniano, o turco, o chinês e o árabe. (CARDOZO, 2011, p. 433).

Essa prática, bastante comum no século XIX ainda ocorre até os dias atuais. Traduções de obras escritas em línguas mais distantes eram e são traduzidas para outras línguas a partir de uma primeira tradução, sendo a tradução indireta um recurso utilizado. Segundo Massa (2008, p. 47), “o desconhecimento do russo ou de outras línguas raras, que não são sequer ensinadas nas universidades, obriga a recorrer a um terceiro idioma para permitir a tradução.”

A ampla recepção da coletânea de poesias chinesas traduzidas por Judith Gautier permitiu que houvesse uma disseminação da literatura chinesa por meio de traduções para outras línguas a partir do francês (PACHECO PINTO, 2013, p. 95). Machado, por acreditar que Gautier era uma profunda conhecedora da língua chinesa,

traduz sem questionar ou refletir sobre a tradução francesa¹. Entretanto, não se sabe ao certo o nível de conhecimento linguístico de mandarim que Gautier tinha, somente que tinha um tutor, DingDunling (丁敦齡), que a auxiliou em suas traduções para o francês.

Algumas incoerências podem ser apontadas, visto que no período que Gautier publicou sua coletânea, ela ainda era jovem e ainda não havia viajado para fora do país, não sendo tão viajada como afirma Machado². No caso desta tradução indireta a partir do francês, ainda que Machado desconhecesse as condições da real competência linguística de Judith, o contato com *Le Livre de Jade* abriu caminho para a entrada, de certa forma, da poesia chinesa no sistema literário brasileiro.

É importante salientar a importante função da tradução indireta para a circulação de obras literárias entre diferentes culturas. Em entrevista, Faleiros (2015) afirma que no caso da tradução indireta, por vezes, fornece alguns caminhos que a tradução direta não proporciona. A tradução indireta contribui para criar um espaço e um interesse, um primeiro contato, e, depois, a partir daí, é abrir o sistema literário para que, em um médio prazo, haja trabalho mais específico voltado para o mergulho naquelas línguas e culturas (diferentes).

Machado se propõe a traduzir os poemas chineses como imitação, a fidelidade ao texto “original” é diluída ou transferida para com o seu projeto de reimaginação da forma poética.

4 Os textos originais: Texto-fonte e a tradução francesa

4.1 Poemas em chinês

Devido à imprecisão dos dados acerca dos poetas e das poesias chinesas, é difícil afirmar com exatidão não apenas a autoria (YU, 2015, p. 266), mas também o período em que os poemas originais em chinês foram escritos. Considera-se que são diversos poemas escritos na dinastia Tang (618-907 d.C.) ou na dinastia Song (960-1279 d.C.). No entanto, em *Le livre de Jade*, consta que os poemas são todos da

¹ Em *Phalenas*, Machado afirma que “Os poetas imitados n’esta collecção são todos contemporaneos. Encontrei-os no livro publicado em 1868 pela Sra. Judith Walter, distinta viajante que dizem conhecer profundamente a língua chinesa, e que traduzio em simples e corrente prosa” (ASSIS, 1870, p. 215).

² Segundo Pinto (2013, p. 97), Gautier “transpôs uma única vez as fronteiras europeias, apenas em 1914, aos 69 anos de idade, quando é convidada a visitar a Argélia.”

dinastia Tang, a qual até é considerada “a ‘idade de ouro’ da literatura clássica chinesa” (PORTUGAL; XIAO, 2013, p. 31), buscando legitimar os poemas traduzidos.

Os poemas traduzidos por Machado do francês para o português brasileiro for são atribuídos a diferentes poetas chineses. São eles “Coração Triste Fallando ao Sol”, de Su-Tchon, “A folha do salgueiro”, de Tchán-Tiú-Lin, “O poeta a rir”, de Han-Tiê, “Uma mulher”, de Tchê-Tsi, “O imperador”, de Thu-Fu, “O leque”, de De-Tan-Jo-Lu, “As flores e os pinheiros”, de Tin-Tun-Sing, e “Reflexos”, de Thu-Fu. Há uma mudança ortográfica em relação aos nomes, o que dificulta também a busca pelos nomes dos poetas (KNOWLTON JR, 1995).

Acerca dos estilos da dinastia Tang, observamos que há diferentes formas poéticas em chinês, como o *estilo novo* – *ojintishi* (近体诗) e o *antigo* – *ogutishi* (古体诗). Dentro do estilo novo, tem-se o octeto regular – *lushi* (律师), o quarteto regular – *jueju* (绝句), e o octeto alongado – o *changlü* (常绿) (PORTUGAL; XIAO, 2013, p. 37-38).

Cada uma dessas formas apresenta uma estrutura singular e complexa, bastante pensada e rica em língua chinesa. Para leigos, muitas vezes pode parecer que não há rimas ou tratam-se de versos livres, porém há métrica, ritmo, repetição de fonemas etc.

Levantamos dados que indicam que Du Fu (Thu Fu, de Machado) e outros poetas chineses escreveram, em grande parte, poemas de octetos regulares, forma poética esta que é composta de oito versos de cinco a sete ideogramas, com padrão tonal, além de uma estrutura sintática específica (CAI, 2008, p. 161). Além disso, sabe-se que o octeto regular “é a forma que serve de referência às demais no ‘Estilo Novo’. [...] Nele podemos encontrar fundamentos estruturais da poesia chinesa clássica” (PORTUGAL; XIAO, 2013, p. 39).

O octeto regular é bastante rico, pois sua estrutura é composta pela introdução com dois versos paralelos iniciais, o *qi*, depois quatro versos paralelos que representam o desenvolvimento do poema, o *cheng*, e a conclusão que ocorre com os últimos versos paralelos, o *he*³. Os *distílicos*, ou *duilian* (对联), dois versos de sintagmas espelhados (PORTUGAL; XIAO, 2013, p. 39), apresentam paralelismo no do octeto regular. Estes têm correspondência lexical e sintática que pode conter uma relação de contraste ou complementaridade dentro do poema.

³ Definição de *lushi* encontrada em Britanica. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/lushi>. Acesso em: 10 ago. 2020.

4.2 Poemas traduzidos para o francês

Judith Gautier (1845-1917) tinha um profundo interesse na literatura chinesa. A antologia, *Le Livre de Jade* (1867), é composta de uma compilação de poemas chineses da dinastia Tang, porém como já foi mencionado antes, estudos revelam uma imprecisão quanto a essa informação. Judith Gautier começou seus estudos de chinês com um tutor chinês DingDunling⁴ (丁敦齡) em 1863. O trabalho da tradução poética de Gautier é baseado no exame independente dos originais e é dito que ela se preocupou menos com o rigor formal linguístico. O interesse era a reprodução da paixão pelos poetas chineses.

A publicação do livro, à época da Exposição Mundial de Paris, elevou o interesse europeu na China, pois Gautier ficou “conhecida pelo seu poder de evocaçãopoética e pelo papel catalisador da imaginação na criação da sua ideia de Oriente” (PACHECO PINTO, 2013, p. 97). Além disso, a escola parnasiana está ligada intimamente com Gautier, pois a mesma se casou com Mendès, o qual organizou as publicações de *La Parnasse Contemporaine*, e seu círculo de amigos que também ficaram vinculados ao parnasianismo (PACHECO PINTO, 2013, p. 95). Os elementos bucólicos presente na poesia oriental também revelam uma certa ligação com o parnasianismo amplamente difundido na França.

A edição de 1867 de *Le Livre de Jade* é composta por 70 versões de poemas chineses em prosa, que estão divididos em 7 seções temáticas: 1. Les Amoureux (Os amantes); 2. La Lune (A lua); 3. Les Voyageurs (Os viajantes); 4. La cour (O pátio); 5. La guerre (A guerra); 6. Le vin (O vinho); e 7. L'automne (O outono). Diferentemente da forma poética chinesa, os poemas traduzidos por Gautier não apresentam semelhança estética aos chineses. São compostos por versos livres e brancos, em prosa corrida. Possivelmente, o foco de Gautier não era a forma, e sim o sentido, buscando, assim, traduzir de maneira a preservar o descritivismo e o preciosismo oriental.

⁴ Tin Tun Ling, para Gautier, e Tin Tun Sing, para Machado.

4.3 Tradução dos poemas para a língua portuguesa no Brasil

Machado de Assis realiza a tradução em 1870 publicada por B. I. Garnier Editor (RJ), sob o nome de *Phalenas*. Os poemas chineses traduzidos a partir do francês estão na seção intitulada *Lyra Chineza*. Esta seção contém oito poemas: I. Coração triste fallando ao sol; II. A folha do salgueiro; III. O poeta a rir; IV. A uma mulher; V. O imperador; VI. O leque; VII. As flores e os pinheiros; VIII. Reflexos.

Na seleção destes oito poemas podemos identificar que alguns títulos evocam o imaginário chinês, como “O imperador”, “A folha do salgueiro” e “O leque”, talvez com o intuito de Machado de mostrar o exotismo do Oriente presente em sua tradução. Em relação aos poemas de partida, em francês, os títulos, em sua maioria, são traduções literais. Porém, “O poeta a rir”, “A uma mulher”, “As flores e os pinheiros” e “Reflexos” diferem dos títulos originais, sendo “Reflexos” o único que é completamente diferente.

No posfácio da publicação brasileira, Machado elabora algumas notas sobre os poemas selecionados para a edição de *Phalenas*. Na nota sobre *Lyra Chineza*, o autor-tradutor afirma que os poemas são “imitados nesta colleção são todos contemporaneos” encontrados “no livro publicado em 1868 pela Sra. Judith Walter”. Além disso, Assis ressalta que a sua tradução é realizada em “simples e corrente prosa” (ASSIS, 1876). No entanto, verifica-se que os poemas não são contemporâneos, pois são de poemas da dinastia Tang, o livro foi publicado em 1867 e Machado usa a forma poética brasileira conhecida na época para traduzir os poemas para o português, contradizendo o que consta em *Phalenas*.

5 Análise da tradução

Como mencionamos anteriormente, a análise será realizada sob a ótica das abordagens para “traduzir o espaço gráfico” e “traduzir o metro” de Faleiros (2012).

O espaço gráfico aborda questões visuais do poema, sendo marcas scripto-visuais. Faleiros divide esses elementos em: topografia e tipografia do texto. A topografia abarca os espaços em brancos, a disposição do texto e também a divisão do poema, por exemplo, em estrofes. Já a tipografia se refere às marcas da letra, do caractere ou do ideograma, diferenças de tamanho e destaque como negrito, maiúscula, cor da página etc.

O dispositivos como a cadência e o ritmo que são organizadores de qualquer discurso e, na poesia, são os elementos constitutivos do metro. Na tradução a noção de metro deve considerar a acentuação típica de cada língua à qual se liga a questão metorrítmica, pois influencia a contagem silábica e a definição de seus metros característicos. E como observamos nesta pesquisa, Machado opera essa tradução do metro dos poemas em francês para a língua portuguesa.

Apresentados os conceitos que operam nas abordagem que são consideradas nesta análise, passaremos de fato à análise do poema traduzido. Levantaremos primeiro algumas considerações sobre o espaço gráfico a fim de procurar identificar o projeto de tradução do poema por Machado.

Ao analisarmos a tradução de Machado, observamos que a disposição é bastante diferente da de Gautier. Os poemas estão sob a parte de *Lyra Chinezsa*, revelando uma distinção em relação aos outros poemas em *Phalenas*. Machado escolhe enumerar os poemas de um a oito, dispõe os títulos em letras maiúsculas e ponto final, seguido do nome do autor aportuguesado em parênteses, um grande espaço em branco, criando uma tensão, seguido do poema que apresenta divisão em estrofes de versos variados. Em alguns poemas, o último verso é mais curto que os anteriores. Os poemas não estão dispostos em uma página só; parte das estrofes se encontram no final da página e os restantes nas páginas seguintes.

Num primeiro momento, é possível entender que a forma dos poemas seria impossível de se traduzir, principalmente para uma língua com sistema de escrita alfabética – fora os aspectos culturais. Entretanto, a temática da natureza, a essência da poesia chinesa, foi transportada para o francês em versos livres. Ademais, enquanto a “versão francesa de Judith Walter é em prosa sutil e quintessencial. São poemas sutis, um pouco ácidos, amiúde desencantados” (MASSA, 2008, p. 82), pode-se notar que em *Lyra Chinezsa* Machado em sua visada de tradutor, escolhe um modelo que em português que não causa estranhamento na língua de chegada, com rimas e divisão silábica seguindo um padrão. Vemos, então, que a divisão do poema está em estrofes, o que não ocorre no poema em francês.

Além disso, pode-se notar que há marcação de pontuação em quase todos os versos, com vírgula, ponto e vírgula, dois pontos, aspas, reticências e ponto final, apresentando uma cadência visual diferente do texto fonte, que termina cada verso com ponto final. Nos poemas traduzidos para o português, não há evidências explícitas de que são textos marcados por uma distância temporal, isto é, não há

menção de que fazem parte da poesia da dinastia Tang, que aparece na publicação francesa.

De acordo com Faleiros (2012, p. 43), “A disposição das palavras sobre a página pode provocar efeitos estéticos abstratos: simetria vs. assimetria, regularidade vs. irregularidade, cheio vs. vazio.” Pode-se observar que na tradução de Machado há a representação de simetria, regularidade e espaços cheios e vazios, uma alternância que tem um padrão estético quase que perfeito. Talvez mesmo sem saber, Machado recria alguns dos aspectos presentes na estrutura do octeto regular, como simetria, regularidade e espaços quase que totalmente preenchidos. Há também um ganho visual e de forma, em detrimento da essência, que é a escolha de versos quadrissílabos, octossílabos, hendecassílabos, alexandrinos, recriando os poemas em língua portuguesa.

Para a abordagem do metro, Faleiros (2012) ressalta a importância da perspectiva do discurso e a sua organização com a observação da acentuação de cada língua. Princípios de elementos formais constituintes do texto poético o nível semântico em que se considera que “algumas infidelidades semânticas acabam sendo praticamente inevitáveis” (FALEIROS, 2012, p. 97). No que diz respeito à perspectiva textual, no nível linguístico-estrutural pode-se haver uma tendência a considerar que seja operada na tradução a reprodução de estruturas sintáticas homólogas do texto de partida. Contudo alterações devem ser realizadas e são necessárias. As operações sintáticas (na tradução de poesia francesa) podem ser pontuadas como: inversões; supressões; traduções dos pronomes do francês ao português; e o *enjambement*. Além disso, a prosódia também figura como importante aspecto da tradução poética porque é necessário expor “com rigor e clareza [...] o que diferenciaria uma correspondência formal de uma correspondência funcional na tradução poética” (BRITTO *apud* FALEIROS, 2012, p. 106).

No que diz respeito às inversões e supressões, percebemos que Machado, como escritor, conhecia os mecanismos para a escrita poética na língua portuguesa e utilizou desse conhecimento para reproduzir a ideia principal do poema em seu projeto de tradução.

A fim de exemplificar, apresentamos o poema “Reflexos” (“SurlefleuveTchou”). As inversões estão presentes em todos os primeiros versos das estrofes. “A inversão sintática em português é um recurso bastante utilizado, diferentemente do francês, língua em que as inversões seguem regras mais rígidas” (FALEIROS, 2012, p. 95).

As supressões de alguns termos (geralmente de classes adjuntas) também pode ocorrer para ajustar o poema traduzido a padrões isométricos e também para que se produza um texto condizente com os mecanismos da língua de chegada.

Trouxemos a primeira estrofe:

Quadro 1 – Inversão: *primeira estrofe do poema SurlefleuveTchou/ Reflexos*

Sur le fleuveTchou - Judith Gautier	Reflexos - Machado de Assis
Mon bateau glisserapidement sur le fleuve, et jeregardedansl'eau.	Vou rio abaixo vogando No meu batel e ao luar; Nas claras águas fitando, Fitando o olhar.

Na tradução, percebemos que “rio” [*fleuve*] vem antes de “batel” [*bateau*] havendo aqui uma inversão; e a supressão de *rapidement*. Além disso, pode-se identificar também que há a omissão do pronome pessoal [*je*], uma omissão necessária pelas consideráveis diferenças nos dois sistemas linguísticos. Nesta estrofe, Machado traduz o verso livre. A rima é do tipo ABAB [vogando/fitando, luar/olhar], cria uma quadra, forma poética muito popular na língua portuguesa.

O que chamamos de infidelidades semânticas ampliam o sentido do original em francês ao incluir a ideia de que é sob a lua [ao luar] que “nas claras águas fitando, fitando o olhar” que o poeta vê [*regard*] na água (o reflexo com o uso da anáfora em fitando/fitando). Ampliamos a ideia de infidelidades semânticas para anotar com mais atenção os recursos de sentido que Machado amplia ao utilizar palavras/ expressões como “rio abaixo vogando” e “fitando”. “Rio abaixo” remete ao barco que segue sob curso do rio [*surlefleuve*].

Essas infidelidades semânticas também são percebidas em outros poemas de *Lyra Chinez*a principalmente no que se diz respeito a inúmera presença de adjetivos, percebemos, por exemplo, que Machado descreve mais, por meio de metáforas, alegorias e etc, as sensações do contato do eu-lírico com a conexão com a natureza e a melancolia, conforme já analisado por Massa (2008, p. 82) na “forma brasileira desses poemas orientais é às vezes mais vigorosa e seca que a tradução francesa”, por vezes, o escritor-tradutor dá um tom parnasiano à sua tradução indireta numa recriação e até mesmo vanguarda de criação poética, pois “os versos brasileiros são

rimados, e Machado de Assis, dez anos antes da moda parnasiana, se compraz em escolher proparoxítonas” (MASSA, 2008, p. 83).

Trazemos, portanto, a primeira estrofe do poema *CORAÇÃO TRISTE FALANDO AO SOL*:

Quadro 2 – Métrica: primeira estrofe do poema LE COEUR TRISTE AU SOLEI/CORAÇÃO TRISTE FALANDO AO SOL

LE COEUR TRISTE AU SOLEI	CORAÇÃO TRISTE FALANDO AO SOL
La tristesseprojette son ombre sur mon coeur, comme les hautesmontagnes font la nuitdans la vallé.	Como a escura montanha, esguia e pavorosa Faz, quando o sol descamba, o valleennoitecer, A montanha da alma, a tristeza amorosa, Tambem de ignota sombra enche todo meu ser.

Na tradução desta estrofe percebemos os adjetivos “escura”, “esguia”, “pavorosa” para a descrição sentimentalista da montanha que revela a melancolia presente na alma do eu-lírico do poema. Além disso, o uso do verbo “descamba” imprime essa sensação de que a magnitude da natureza invade, se compara assim como exprime o que o eu-lírico sente. As comparações traduzidas nesta estrofe ampliam a sensação de mergulho no interior poético do sujeito e também dilatam a potência da paisagem que circunda esse eu-lírico.

6 Conclusões

Consideramos que o empreendimento de Machado ao traduzir e publicar *Lyra Chinesa* dentro da edição de *Phalenas* foi um importante projeto para a introdução da poesia chinesa no sistema literário brasileiro – visto que este fato só foi possível, naquele momento, por meio de uma tradução indireta, revelando o contato dos escritores-tradutores brasileiros com a cultura francesa. Este fato também repousa na importância do intercâmbio linguístico-cultural provocado pelo acesso aos livros, às línguas estrangeiras, à educação e tantos outros direitos universais dos seres humanos. A tradução machadiana revela um papel muito maior do que simplesmente a difusão de uma outra língua ou cultura; “é se educar e difundir um patrimônio cultural. O gosto, a escolha, a apreciação procedem de uma atitude de recepção para o escritor e de difusão junto ao público” (MASSA, 2008, p. 98).

Contudo, o que nos chama atenção é a liberdade criativa do projeto de tradução machadiano para esta publicação que naturaliza para a forma poética da língua portuguesa, valorizando um certo grau de excelência na língua de chegada ainda que ousasse na sua abordagem de tradução poética do metro em relação ao original. Machado de Assis se revela como poeta-tradutor, inserindo rimas nos versos das poesias chinesas, “dez anos antes da moda parnasiana, se compraz em escolher proparoxítonas” (MASSA, 2008, p. 83).

Machado se propõe a traduzir os poemas chineses como imitação, a fidelidade ao texto “original” é diluída ou transferida para com o seu projeto de reimaginação da forma poética. De acordo com Milton (2002),

Machado usa a tradução de diferentes maneiras: caem as barreiras entre o original e a tradução. Em *Crisálidas*, quando a borboleta ainda está no estágio de crisálida, as traduções são corretas e comedidas. Já em *Falenas*, o período da existência completa da borboleta, há recriações menos sujeitas ao original. Como Ezra Pound, Machado se apropria do estrangeiro, adaptando poemas chineses através de traduções francesas. (MILTON, 2002, p. 157).

Esperamos que com esta pesquisa em curso possamos identificar futuramente os poemas originais em chinês, analisar outras abordagens de tradução nos poemas de *Lyra Chinesa* com o objetivo de levantar outras discussões sobre a tradução literária nesta rota China-Brasil, contribuindo para intercâmbios interculturais entre as duas culturas.

E concluímos com uma frase do professor Faleiros que resume esta nossa pesquisa que continua em curso: “Traduzir será sempre o gesto de um sujeito que recoloca tessituras em movimento” (FALEIROS, 2012, p. 13).

Referências

- ASSIS, Machado. *Phalenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier; Paris: E. Belhatte, 1870.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAI, Zong-qi. *How to read Chinese poetry: a guided anthology*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2007.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça. Mãos de segunda mão? Tradução (in)direta e a relação em questão. *Trab. Linguística Aplicada*, Campinas, v. 50, n. 2, p. 429-442, dez. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132011000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 3 jul. 2020.

D'HULST, Lieven. Translation history. In: DOORSLAER, Luc van; GAMBIER, Yves. (org.). *Handbook of translation studies*. Amsterdã/ Filadélfia: Jonh Benjamins Publishing Company, 2010, p. 937-405.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o Poema*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

KNOWLTON JÚNIOR, Edgar Colby. Machado de Assis e a sua *Lira chinesa*. *Revista de Cultura*, Macau, n. 22 (série II), p. 81-93, 1995.

LEE, Hyung-jin. Survival through Indirect Translation: Pablo Neruda's 'Veinte poemas de amor y una canción desesperada' into Korean. *Journal of Language & Translation*, Seul, v. 9, n. 2, p. 71-93, 2008.

MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Crisálida. Belo Horizonte, 2008.

MILTON, Jonh. *O Clube do Livro e a tradução*. Bauru: Edusc, 2002.

MILTON, Jonh. *Tradução: teoria e prática*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

NUNES, Jakeline Pereira; TIMO, Lorena Torres. Entrevista com Álvaro Faleiros. *Belas Infiéis*, v. 4, n. 3, p. 129-139, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v4.n3.2015.11357>.

PACHECO PINTO, Marta. A lira chinesa em trânsito: de Machado de Assis a António Feijó. *ScientiaTraductionis*, Florianópolis, n. 14, p. 93-106, dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2013n14p93/27402>. Acesso em: 2 ago. 2020.

PORTUGAL, Ricardo Primo; XIAO, Tan. *Antologia da poesia clássica chinesa: dinastia Tang*. São Paulo: Editora UNESP

SANTOYO, Julio-César. Blank Spaces in the history of translation, Spain. In: BASTIN, Georges; BANDIA, Paul. (org.). *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University Ottawa Press, 2006, p. 11-41.

WALTER, Judith. *Le Livre de Jade*. Paris: Alphonse Lemerre, 1867.

YSHIDA, Kelly. *O momento é japonês: China e Japão nas crônicas de Machado de Assis*. EixoRoda, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 13-31, 2018.

YU, Pauline. *Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry*. (org.). *Reading Medieval Chinese Poetry: Text, Context, and Culture*. SinicaLeidensia, v. 117. Leiden: BRILL, p. 251-288, 2014.

PRÁTICAS DO TRADUTOR:

TRADUZINDO AS CARTAS DE MARIQUITA SÁNCHEZ

Claudio Luiz da Silva Oliveira
Universidade Federal do Acre (UFAC)
claudioliveira10@gmail.com

Resumo

Este trabalho parte da prática tradutória das cartas de Mariquita Sánchez (importante figura feminina que viveu no século XIX na Argentina) como parte integrante da pesquisa de doutorado para obtenção do título de doutor em estudos da tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. A pesquisa tem por objetivo fazer uma compilação das cartas deixadas por Mariquita Sánchez e traduzi-las para o português brasileiro. Como recorte para este trabalho, propomos apresentar cinco trechos das traduções realizadas, explicando a utilização de determinados procedimentos tradutórios, com enfoque na estratégia de equivalência dinâmica proposta por Nida e Taber (1986), perpassando pela teoria da reescrita de Lefevere (1992) e da teoria da invisibilidade proposta por Venuti (1995). Acreditamos que esta pesquisa despertará o interesse nas traduções do gênero epistolar, principalmente nas que enfocam séculos passados e a escrita de mulheres hispano-americanas, as quais não tinham o direito a voz, sempre oprimidas por uma sociedade patriarcal.

Palavras-chave

Prática de tradução. Tradução de cartas. Mariquita Sánchez.

1 Introdução

Nascida María Josefa Petrona de Todos los Santos Sánchez de Velazco y Trillo e posteriormente conhecida como Mariquita Sánchez, foi uma importante figura feminina que viveu no século XIX em Buenos Aires, na antiga colônia espanhola. Sua história é marcada pelas inúmeras cartas trocadas tanto com seus amigos e familiares como representantes políticos da época. Nasceu em 1º de novembro de 1786, em pleno período de efervescência sociopolítica mundial, com grandes acontecimentos que viriam acontecer no início do século.

Os estudos realizados sobre esta que é considerada a “mãe da pátria” argentina, por sua forte atuação no campo político, narram uma mulher forte, “transgressora”, patriota fervorosa e muito além do seu tempo. Além disso, podemos dizer que Mariquita era uma mãe amorosa e cuidadosa, foi mulher de dois homens que se sobressaíram na sociedade portenha por sua influência; o primeiro, Martín Thompson, foi pivô de uma das histórias mais famosas de Buenos Aires, tendo em vista a não autorização por parte dos pais de Mariquita para a realização do casamento entre eles.

Este trabalho visa analisar cinco trechos de traduções feitas das cartas escritas por Mariquita e que comporão uma antologia epistolar, proposta para obtenção do título de doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. No primeiro momento, trataremos aspectos teóricos envolvidos no que tange as características das correspondências e sua importância como forma de se adquirir voz pelas mulheres silenciadas em um período marcado pelo machismo e as práticas patriarcais de silenciamento das mulheres. Em seguida trataremos a abordagem estabelecida como plano tradutório, nos apoiando na teoria do tradutor dinâmico proposta por Nida e Taber (1986) para justificar teoricamente os trechos das cartas traduzidas na terceira parte deste trabalho. Refletiremos sobre o uso da correspondência como forma de aproximação entre emissor e receptor, o estabelecimento de vínculos sociais e afetivos entre os envolvidos na comunicação e o reconhecimento de que a carta era um meio eficaz de comunicação e do não-silenciamento da mulher do século XIX.

2 Cartas que falam

Segundo Jinzenji (2012), a escrita privada, como é o caso da correspondência, é uma das poucas formas de participação feminina no mundo da escrita, majoritariamente desenvolvida por homens, o que nos leva a refletir na quantidade de mulheres capacitadas intelectualmente que não puderam desenvolver suas habilidades de escrita por causa de um sistema patriarcal machista. Infelizmente, a escrita feminina não era permitida, já que as mulheres não eram consideradas preparadas intelectualmente para tal. Por esse motivo,

não houve funcionários proeminentes ou intelectuais que advogaram pelo reconhecimento da cidadania das mulheres, suas atitudes oscilaram entre a dura crítica das mulheres politicamente ativas e o elogio daquelas que fomentavam as virtudes domésticas¹. (CHAMBERS, 2005, p. 81, tradução nossa²).

¹ “No hubo funcionarios prominentes o intelectuales que abogaran por el reconocimiento de la ciudadanía de las mujeres, sus actitudes oscilaron entre la dura crítica de las mujeres políticamente activas y el elogio de aquellas que fomentaban las virtudes domésticas”.

² Todas as citações em língua estrangeira aqui foram traduzidas pelo autor. Por essa razão, ao citarmos no corpo do texto a tradução, colocamos o seu respectivo original em nota de rodapé.

Sendo assim, as cartas funcionavam como um meio de exprimir os seus desejos, opiniões e argumentos em relação a algo. De acordo com Pereira (2004) as correspondências, assim como outras tipologias textuais que fazem uso da autoreferenciação, constrói um autor-personagem, aquele que fala de si mesmo e dos seus, assim como descreve fatos desde a sua própria perspectiva. Este tipo de texto tem a tendência do “mostrar-se” ou “abrir-se” para o outro, dando margem a uma visão identitária baseada nas linhas escritas. Assim, “os correspondentes se veem e se fazem ver pelo outro, ao mesmo tempo em que elaboram uma expressão literária de si próprios” (PEREIRA, 2004, p. 113). Há a construção e a ruptura de laços de amizade e/ou outros tipos de relações que podem se estabelecer a partir da troca de correspondência entre seus interlocutores.

A sociabilidade construída por meio das correspondências era uma forma da mulher interagir numa sociedade que a proibia de tal feito pessoalmente, em reuniões e conversas presenciais. Para Chambers (2005, p. 80)

as mulheres, que foram excluídas do serviço militar e cujos escritos permaneceram inéditos até a segunda metade do século dezenove, tiveram que buscar outros meios para conectar-se com uma comunidade nacional.³

Sabemos que as representações inserem-se “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (CHARTIER, 1990, p. 17). Mas, como pensar em concorrência se as regras estabelecidas de luta entre gêneros são vergonhosamente desiguais? O homem sempre teve absoluto poder em detrimento das obrigações femininas, que se restringiam ao cuidado doméstico. Por essa razão, podemos inferir que a carta foi uma dessas ferramentas representativas utilizadas por elas para que tivessem como expressar-se. Ainda em relação a posição da mulher em detrimento do homem na sociedade do século XIX,

A esposa não opinava, a família era o povo, o homem da casa seu governante, este por sua vez era quem elaborava as leis para que o “povo”, ou seja, a família, mais especificamente a mulher, era dado o direito de obedecer, pois esta poderia reinar no lar, mas as leis eram feitas pelos seus digníssimos cônjuges, pois a boa esposa representaria a honra do esposo. A

³ “Las mujeres, que fueron excluidas del servicio militar y cuyos escritos permanecieron inéditos hasta la segunda mitad del siglo diecinueve, tuvieron que buscar otros medios para conectarse con una comunidad nacional”.

esta se concedia o direito de ser submissa, trabalhadora (do lar) e calada. Mesmo em casa no momento em que o patriarca reunia a família, trazia discussões sobre política que era o tema principal da Imprensa local, não era de bom tom para as mulheres demonstrarem inteligência e opinarem, pois este assunto se reservava apenas para o mundo erudito masculino. Mas nem todas se mantinham obedientes, algumas opinavam mesmo não sendo ouvidas (RODRIGUES, 2017, p. 60).

Foi o caso de Mariquita, engenhosa e habilidosa no trato social e político, capaz de articular-se socialmente para que suas visões políticas e sociais fossem levadas em consideração. Durante muito tempo, “escrita e saber estiveram ligados ao poder como forma de dominação ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até sentimentos esperados em determinada situação” (TELLES, 2006, p. 402).

Corroborando com a concepção de Bohrer (2015, p. 71) afirmamos que as cartas definem o perfil bibliográfico de quem a escreve, justamente porque fatos, relatos pessoais e/ou sentimentais e confidências estão presentes nelas. Lendo as missivas de Mariquita foi possível traçar um perfil bibliográfico com características marcantes de elementos como força, influência política e social, fervor pela pátria, amor familiar, laços de amizade, insatisfação pessoal, entre outros. Para Bohrer (2015, p. 72) “a carta traz em seu corpo aspectos de um diário pessoal e marcas da prosa de ficção ao mesmo tempo, o que pode interferir na forma como esse texto é lido e compreendido pelo receptor”, permitindo, dessa maneira, compreender aspectos da vida de quem escreve, além de seu ambiente familiar e social; as cartas se tornam, portanto, um importante objeto de estudo biográfico para caracterização de um sujeito que não está mais presente no nosso meio.

3 O tradutor dinâmico: proposta de um plano tradutório

Para Borges, a tarefa de traduzir é muito difícil, porque “um idioma é uma tradição, um modo de sentir a realidade, não um arbitrário repertório de símbolos”⁴ (BORGES, 1974, p. 857). De acordo com Schleiermacher (2010, p. 57), “ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro”. Por esse motivo, no que se refere a tradução de cartas, é importante termos em vista um plano de tradução que vise ou aproximar o leitor do texto ou o texto do leitor. Saber lidar com os desafios que aparecem no ato tradutório requer um

⁴ “un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos”.

“tradutor dinâmico”. Buscamos, estrategicamente, seguir com um plano de tradução coerente com as linhas teóricas em que acreditamos serem pautadas no tradutor dinâmico, aquele que traduz não somente estruturas linguísticas e termos léxicos, mas que busca a todo momento aproximar a sua tradução como algo inteligível no texto de chegada, de forma que o leitor sinta que está lendo o texto original.

Para alcançar tal objetivo, fizemos uso da estratégia de equivalência dinâmica proposta por Nida e Taber (1986) os quais propõem que

ao invés de forçar a estrutura formal de uma língua com elementos distantes dela, o bom tradutor está disposto a fazer todas as mudanças necessárias para reproduzir a mensagem de acordo com as formas estruturais próprias da língua receptora. (NIDA; TABER, 1986, p. 19)⁵.

Neste processo tradutório, Nida propõe um processo de descodificação do idioma original e a recodificação no sistema linguístico do qual o texto será traduzido, produzindo o mesmo sentido que o autor do texto original queria transmitir, mesmo que seja em uma outra estrutura linguística completamente distinta do texto fonte. O importante é que “o tradutor não perdanunca o norte, que não é outro senão conservar intacto o conteúdo, apesar de que para isto tenha que reestruturar radicalmente a forma, sempre segundo dita a língua de chegada” (MOYA, 2007, p. 52).

Para cada tradução, devem-se considerar os diversos aspectos que são importantes para que o texto de chegada seja compreendido, como as visões de mundo, costumes/tradições, sentimentos, percepções do que cerca o autor quando escreve o texto, época em que o escritor viveu/vive etc. Ao se traduzir as cartas de Mariquita, levamos em consideração o estado de espírito, o sentimento que ela emana em cada carta escrita, o que deseja que o receptor da correspondência sinta ao ler o que escreve. Isso é traduzir o todo, não uma tradução mecânica pautada na versão de palavras.

Traduzir não deve ser um ato mecânico. Implica fatores que vão muito além da estrutura linguística pertencente a um idioma. Para Schleiermacher

Se nas duas línguas cada palavra de uma correspondesse exatamente a uma palavra da outra, expressando os mesmos conceitos com as mesmas extensões; se suas flexões representassem as mesmas relações, e seus modos de articulação coincidissem, de tal modo que as línguas fossem

⁵ “en vez de forzar la estructura formal de una lengua con elementos ajenos a la misma, el buen traductor está dispuesto a hacer todos los cambios formales que sean necesarios para reproducir el mensaje de acuerdo con las formas estructurales propias de la lengua receptora”.

diferentes apenas para o ouvido; então, também no domínio da arte e da ciência, toda tradução, na medida em que por ela se deve comunicar o conhecimento do conteúdo de um discurso ou escrito, seria também puramente mecânica como na vida comercial; e se poderia dizer de toda tradução, com exceção dos efeitos do acento e do ritmo, que o leitor estrangeiro estaria na mesma situação frente ao autor e sua obra que o nativo. (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 237).

Por fim, ainda acreditamos que é impossível o tradutor dinâmico ser invisível, já que terá que fazer alterações tanto linguísticas quando estilísticas quando se propor a transmitir aquilo que o autor do texto fonte deseja. Por essa razão nos apoiamos na teoria da invisibilidade proposta por Venuti (1995) e o processo de reescrita de Lefevere (1992) para tornar as cartas de Mariquita Sánchez plenamente compreensíveis para um leitor luso-brasileiro.

4 Traduzindo Mariquita Sánchez

Decisão tradutória 1: Ao traduzir as cartas de Mariquita Sánchez, primeiramente nos veio a dúvida: manter os aspectos linguísticos que remetem ao período em que o texto foi escrito ou adaptar suas estruturas sintáticas e a semântica para o período contemporâneo? Por fim, decidimos fazer todas as alterações possíveis para que o texto se aproximasse do leitor atual, baseando-nos na definição de tradução proposta por Schleiermacher (2007) descrita anteriormente, na qual afirma que o tradutor deve escolher entre aproximar o leitor da obra ou a obra do leitor.

Por essa razão, ao traduzirmos o pronome pessoal e os verbos conjugados em *tu*, em espanhol, optamos por traduzir *você* em português, tendo em vista que este pronome é usado nos casos que fazem referência a algo informalmente, conforme explicita Santos (2005, p. 24) quando afirma que “você é um pronome de 2ª pessoa usado na maior parte do Brasil em situações em que o tratamento dado ao interlocutor é mais íntimo”. Além disso, passa-nos a impressão de um uso mais atual, já que este pronome de tratamento não seria usual no século XIX.

Decisão tradutória 2: Em relação ao uso das moedas correntes no período colonial argentino e depois a sua independência, nas cartas que Mariquita enviou para os filhos ela usa diversos tipos, os quais podemos citar: duros, real, pesos, patacones, onza. Neste sentido, as três primeiras moedas um leitor atual poderá compreender, pois se trata de termos não tão antigos. Já os últimos dois são de uso bem anterior à época atual; por isso, ao usar em suas cartas “Te mandé ocho patacones y ahora te

mando media onza” (carta enviada a seu filho Juan Thompson em 3 de fevereiro de 1840, grifo nosso), seria inviável traduzir os termos em destaque por “patações” e “meia onça” para se referir às moedas usadas em Buenos Aires naquela época. Ao realizar uma pesquisa no dicionário da Real Academia Espanhola (RAE), decidimos pela seguinte tradução: “te mandei oito moedas de prata e agora te mando meia moeda de ouro”. Assim, manteria o sentido, já que os termos traduzidos se referem ao tipo de material para se fazer a moeda.

Decisão tradutória 3: A seguir, apresento trechos em que há palavras empregadas para se referir a coisas iguais ou semelhantes:

Esta máquina la ha traído un <u>buque</u> en el que viajan muchos jóvenes que dan la vuelta al mundo. Las gorritas tuyas las llevó un <u>buque</u> de la casa de Tressera. El <u>paquete</u> trajo 25 pasajeros; pero los partidarios de aquel círculo dicen son mentiras y que está todo muy bueno. Hasta que no vuelva no estaré tranquila, sobre todo por los riesgos de los <u>paquetes</u> este mes de temporales. Así, tiemblo por la vuelta. ¡Por Dios, que cuando se embarque vea bien el tiempo!	Esta máquina foi trazida por um <u>navio</u> no qual muitos jovens viajam ao redor do mundo. Teus gorros foram levados por um <u>navio</u> de carga da casa do Tressera. O <u>navio</u> trouxe 25 passageiros; mas os partidários daquele círculo dizem que é mentira e que está tudo bem. Até que ele não volte não ficarei tranquila, especialmente por causa dos riscos aos <u>barcos de entrega</u> neste mês de temporais. Por isso temo pelo retorno dele! Pelo amor de Deus, que quando embarque olhe bem para o tempo!

Ao consultar o dicionário RAE, ele nos dá a seguinte definição de *buque*: *barco de gran tonelaje con cubierta o cubiertas*. Já *paquete* apresenta definições diversas, nenhuma delas relacionadas com barcos ou navio de entregas. No entanto, na mesma entrada para *paquete*, estava uma derivação dela: *paquebote*. Isso nos levou a definição: *embarcación que lleva la correspondencia pública, y generalmente pasajeros también, de un puerto a otro*. Para que nossa definição ficasse coerente e acertada, pesquisamos em dicionários de termos náuticos da língua espanhola, que nos mostram que *paquebuque* e *paqueboque* são sinônimos e se referem a embarcações que levavam encomendas e transportavam pessoas também. Acreditamos que a forma de se escrever mudou no decorrer do tempo, substituindo-se o “u” por “o”. Ao traduzir os termos para o português, decidimos

pelo uso que mais se adequaria ao contexto de utilização, seja para o transporte de cargas ou passageiros.

Decisão tradutória 4: Observemos o uso da palavra “vara” no contexto e a respectiva decisão tradutória.

Me hablas de vender el corral o de lo que te han dicho sobre esto. Tú sabes que una vara es para mí una pena, como si me quitaran una alhaja.	Fale-me sobre a venda do curral ou o que te falaram sobre isso. Você sabe que vender um metro para mim é muito difícil, é como se me tirassem uma joia.

No dicionário *online* Priberam da língua portuguesa, entre os vários significados arrolhados para “vara”, temos: Antiga medida de comprimento, equivalente a 1,10 m. Neste mesmo sentido, no dicionário RAE, obtemos a definição: medida de longitud que se usaba en distintas regiones de España com valores diferentes, que oscilaban entre 768 y 912 mm. Seguindo esta mesma linha de raciocínio, decidimos por facilitar a compreensão do leitor traduzindo o termo “vara” por “metro”.

Decisão tradutória 5: atentemos para o uso da expressão “nube muy negra” e sua respectiva decisão tradutória:

De cualquier modo compadezco a su mujer y veo sobre esa familia una nube muy negra .	De qualquer maneira me compadeço da sua mulher e vejo sobre esta família uma nuvem muito pesada .

Apesar de na carta original Mariquita utilizar a expressão “nuvem negra” para relatar algo que denota azar, algo sombrio, opto por utilizar, na tradução, a expressão “nuvem muito pesada” a fim de evitar a conotação do negro com algo ruim, elemento extremamente preconceituoso enraizado em nossa sociedade. De acordo com Cláudia Silva (2018, n. p.) quando nos referimos ao espanhol e português “estão recheadas de expressões idiomáticas que carregam na sua história a escravidão, e que estão intrinsecamente carregadas de sentidos negativos e opressores”. Compreende-se que naquela época seu uso era recorrente, no entanto, atualmente, é nosso dever como pesquisador e cidadão extinguir com o estereótipo do negro como sinônimo de maldade, algo ruim. Para esta decisão, me pauto teoricamente em Venuti (1995) na sua teoria da invisibilidade, que acredito não ser possível em nenhuma tradução, sendo o tradutor plenamente visível.

4 Conclusão

Este trabalho objetivou, majoritariamente, colocar em discussão decisões tradutórias tomadas mediante as pesquisas realizadas para a tradução das cartas de Mariquita Sánchez ao português brasileiro. No primeiro momento, apresentamos a relação entre a escrita feminina e a utilização de cartas como forma de interagir nos assuntos sociopolíticos, proibidos para as mulheres no século XIX por um sistema machista e baseado no patriarcalismo, deveras opressor; além disso, buscamos trazer elementos presentes nas epístolas que levam a uma integração entre emissor e destinatário.

Na segunda parte buscamos traçar um perfil tradutório, necessário para que o tradutor tenha um plano tradutório que o embase. Sendo assim, defendemos que o tradutor dinâmico seria o ideal para realização das traduções, levando-se em consideração as alterações que deveriam ser feitas no texto de partida para uma ampla compreensão no texto de chegada. O tradutor deve perceber quais as alterações necessárias e que ferramentas usar para que o texto de chegada seja coerente e coeso, permitindo ao leitor uma leitura fluída.

Na terceira e última parte trouxemos cinco decisões tradutórias tomadas ao longo das traduções das cartas, justificando cada uma delas e mostrando as fontes de pesquisa que foram necessárias para que se chegasse à determinada decisão. Refletimos que o ato de traduzir exige de quem o faz um conjunto de habilidades internas e externas ao seu conhecimento linguístico, que envolvem critérios de tempo, lugar e estilo, além de muita pesquisa em diversas fontes de informações, inclusive de nativos da língua de partida.

Vale destacar que todas as cartas traduzidas foram compiladas por Clara Vilaseca e publicadas uma única vez pela editora Peuser no ano de 1852, em Buenos Aires. Por esse motivo o livro é difícil de ser encontrado atualmente; tivemos que encomendar da Argentina para que tivéssemos acesso. As alterações ortográficas para adequação ao tempo foram feitas pela compiladora.

Referências

BOHRER, Andréa Luciane Buch. *Tradução comentada de uma seleção de cartas de Edward Lear: outro olhar sobre o autor do livro de nonsense*. 2015. 222 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

BORGES, Jorge Luis. *El oro de los tigres*: Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CHAMBER, Sarah C. Cartas y salones: mujeres que leen y escriben la nación en la Sudamérica del siglo diecinueve. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, n. 13, p. 77-106, jun. 2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

JINZENJI, Mônica Yumi. Leitura e Escrita Femininas no Século XIX. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 38, p. 367-394, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010483332012000100013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 maio 2019.

LEIERMACHER, Friedrich E. D. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Trad. Celso Braidia. *Revista Princípios*, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007, p. 233-265.

MOYA, Virgilio. *La selva de la traducción*: teorías traductológicas contemporáneas. 2. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2007

NIDA, Eugene A.; TABER, Charles R. *La traducción*: teoría y práctica. Trad. A. de la Fuente Adanez. Madri: Ediciones Cristiandad, 1986.

PEREIRA, Ana Carolina Huguenin. A escrita feminina no Século XIX: As cartas de Flora de Oliveira Lima e Eufrásia Teixeira Leite. *Revista Gênero*, Niterói, v. 5, n. 1, p. 111, 2004. Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/226>. Acesso em: 10 maio 2019.

PRIBERAM. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/>. Acesso em: 19 jun. 2020.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 19 jun. 2020.

RODRIGUES, Dayanny. Escritos de e para mulheres no século XIX: o conceito de emancipação e a representação feminina no *jornal das senhoras*. *Revista Outras Fronteiras*, Cuiabá-MT, v. 4, n. 1, p. 54-76, jan./jul. 2017.

SANTOS, Adriana Cabral dos. *A construção do referencial para o pronome você*: uma análise discursiva dos títulos de livros de auto-ajuda. 2005, 78 f. Dissertação (Mestrado). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/102164>. Acesso em: 10 set. 2022.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E. D. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Trad. Celso R. Braidia. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2010, p. 38-99.

SILVA, Cláudia. O racismo idiomático de cada dia. *Revista P*, 11 abr. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/04/11/sociedade/opinia/o-racismo-idiomatico-de-cada-dia-1806772>. Acesso em: 27 jul. 2020.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary del (org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

VILASECA, Clara. (org.). *Cartas de Mariquita Sánchez*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1952.

INTELECTUAIS BRASILEIROS, LETRAS ESTRANGEIRAS: DISCUSSÕES SOBRE TRADUÇÃO NOS JORNAIS GAZETA DE NOTÍCIAS, CORREIO DA MANHÃ E NO DIÁRIO DE NOTÍCIAS (1940-1950)

Gilberto Gilvan Souza Oliveira
Universidade Federal do Ceará (UFC)
profgilbertogilvan@gmail.com

Resumo

Este artigo busca analisar como os debates em torno da tradução nos jornais *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias*, travados entre 1940 e 1950, discutiram sobre a projeção da literatura brasileira em sistemas literários internacionais e, ao mesmo tempo, buscou definir e delimitar um campo de estudo e os contornos do ofício do tradutor. Para tanto, três aspectos são tomados como norteadores para o desenvolvimento deste trabalho: o primeiro são os argumentos em torno dos intercâmbios entre culturas a partir da literatura de ficção; o segundo, trata das condições materiais da tradução e dos sujeitos que traduzem, mesmo que ligeiramente; e, por fim, centra-se na coluna “À margem das traduções”, de Agenor Soares de Moura, publicada no suplemento literário do *Diário de Notícias*.

Palavras-chave

Tradução. Literatura brasileira. Jornais.

1 Introdução

Gostaria de iniciar dizendo que podemos considerar que, no Brasil, a tradução enquanto disciplina acadêmica, a criação de sindicatos e a consolidação da profissão de tradutor só passaram a existir a partir da década de 1950. Antes desse período, foi no jornal que primeiro se pensou e se problematizou o conceito de tradução e o ofício do tradutor. Posteriormente, os periódicos continuaram exercendo essa função, embora sua atuação começasse a ser menos valorizada.

Assim sendo, não é possível refletir historicamente sobre a tradução sem adentrarmos em duas searas: por um lado, a tradução como um debate no e do jornal e, por outro, como disciplina de formação acadêmica e técnica. Afinal, essas duas perspectivas não se mantiveram separadas, uma vez que os mesmos professores universitários, como Paulo Rónai, estavam presentes tanto nos suplementos literários quanto nas principais editoras do país e, em certos casos, também ocupavam funções formativas em instituições de ensino.

Diante disso, é de nosso interesse compreender o lugar da tradução nos periódicos e em outros espaços intelectuais e de que modo esse conceito foi mobilizado pelos letrados, sem, no entanto, perder de vista como o desenvolvimento do mercado editorial brasileiro criou necessidades de estabelecimento de um campo com suas regras as quais estão em diálogo com as normas de outros sistemas literários.

2 A tradução como intercâmbio

No Brasil, no final da década de 1930, e mais fortemente na de 1940, deu-se início aos debates sobre a profissionalização das atividades de tradução de autores estrangeiros ou da tradução literária, despertando no mercado editorial nacional a necessidade de ampliar a participação desses tradutores no circuito internacional das letras.

Ao mesmo tempo, ainda que de forma tímida, esboçava-se o fluxo inverso: a publicação das obras de autores brasileiros em paragens estrangeiras. O que acontecia antes desse período eram ações coletivas da atividade tradutória, mas que não estavam situadas em um campo aglutinador.

Não obstante às questões apresentadas acima, no final dos anos 1930 e durante a década de 1950 houve uma efervescência do mercado editorial brasileiro. E é nesse mesmo intervalo de tempo que a tradução se torna pauta frequente nos debates dos críticos literários e outros campos dos livros e da vida intelectual. Para Pagano (1996), além das duas questões anteriormente mencionadas, registra-se também o surgimento de diversas coleções.

É importante salientar que o debate acerca da publicação dos autores brasileiros em outros países vinha sendo discutido desde o início dos anos de 1930. Naquele momento, o argumento a favor dessas traduções é que elas poderiam contribuir para a criação de um intercâmbio entre a língua portuguesa e as demais, principalmente em relação ao português do Brasil e o de Portugal.

Essa foi exatamente uma das preocupações pautadas por Castro Soromenho em artigo publicado no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 1938. Nesse texto, o autor sublinha o papel de promotor e divulgador da literatura brasileira

desenvolvido pela *Companhia Nacional*¹ e pela *José Olympio Editora*, sendo esta última considerada a principal promotora do intercâmbio literário entre o Brasil e outros países. No entanto, o autor não elucida os motivos pelos quais a considera a mais importante desse setor².

Para Soromenho (1938, p. 10), “a iniciativa privada tomou o lugar que aos governos compete, mas como editor não tem possibilidades materiais para, por si só, resolver este magno problema que é o intercâmbio literário”. De fato, nesse momento não foram identificadas ações sistemáticas de instituições públicas no intuito de difundir o livro brasileiro no mercado internacional, embora já existissem outras iniciativas de promoção e difusão do livro em solo nacional, a exemplo das exposições realizadas pela Academia Brasileira de Letras (ABL) e pela Biblioteca Nacional (BN)³.

A esse respeito, em “A traição dos tradutores”, crítica publicada no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, Carlos Maul⁴ toca, sem partir de um caso editorial, em questões semelhantes das de Soromenho (1938). Escrito em decorrência da Exposição do Livro Brasileiro em Montevideo⁵, Maul (1940, p. 4) também evidencia o papel da tradução como ponte entre sistemas literários, e cujo cerne é o questionamento de como a escolha dos autores e suas respectivas obras “melhor exprimissem [ou não] as características de cada povo em sua originalidade”.

Embora Maul (1940) tente revestir essa questão com a aparência de novidade, a preocupação de estabelecer um intercâmbio entre a literatura brasileira e a produção literária argentina já era um tópico presente nas discussões sobre a exposição promovida pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, desde a sua concepção.

Contudo, o elemento que nos chama atenção é o caráter de originalidade reivindicado pelo crítico. Percebe-se nitidamente que ele mobiliza a originalidade

¹ A Companhia Editora Nacional foi fundada em 1925 por Monteiro Lobato. Em 1929 passou a pertencer Octalles Marcondes Ferreira. Ao longo dos anos passou por diversas administrações, sendo em 1980 agregada ao Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas.

² Em relação a *Companhia Nacional*, Soromenho restringe-se a elogiar as traduções feitas por Monteiro Lobato.

³ Cabe ressaltar que no momento das reivindicações de Castro Soromenho estávamos em pleno Estado Novo brasileiro. Sobre a política de livros nesse período, ver: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas**. São Paulo: Ateliê Editorial, PROIN-Projeto Integrado do Arquivo do Estado/USP, 2002.

⁴ Carlos Maul foi escritor e poeta, além de colaborar com diversos suplementos literários de jornais brasileiros, entre eles o *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro.

⁵ Realizada em 1940 através do Centro Cultural do Brasil (CCB), instituição do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Atualmente os CCBs pertencem ao Departamento Cultural do Itamaraty, na Divisão de Promoção da Língua Portuguesa (DPLP). Ver: <http://www.helb.org.br/index.php/linha-do-tempo/1116-1940/220-criacao-do-instituto-cultural-uruguaio-brasileiro-icub->

como uma essência, ou seja, as obras expostas não seriam consideradas apenas pelos elementos que comporiam o seu caráter inventivo. Elas deveriam pertencer e se enquadrarem dentro da classificação canônica imposta pelos críticos literários, com os quais Carlos Maul compartilhava as regras de um campo intelectual.

Carlos Maul (1940, p. 4) tece críticas negativas em relação a tradução de *Rei Negro*⁶, por se tratar de um romance de tipos, ou seja, de definições restritas e idealizadoras, cheio de modismo e escrito em uma linguagem de difícil compreensão já que o autor se utiliza de um léxico pouco usual, não foi realizada com tanto êxito devido às extensivas e numerosas notas de rodapé e também pelo “acréscimo a cada instante, em inúmeras páginas, conceitos seus, phrases que o autor não escrevera e desnecessárias ao esclarecimento do thema”.

Apesar disso, ele considera como bom o texto de chegada produzido por Onetti Lima⁷. Em contrapartida, mais a frente, o crítico destaca diversos excertos que apresentam problemas para expor o quanto a imaginação do tradutor se sobrepôs a do autor. E chega a concluir que “um trabalho desse gênero pode ser o que quiserem, uma interpretação, um arranjo libérrimo, nunca uma tradução no exacto sentido do termo” (MAUL, 1940, p. 4).

O crítico não deixa de levar em consideração o caráter linguístico envolvido na recepção das traduções e na circulação de textos em língua de partida, chegando a afirmar que seria de fácil leitura para os brasileiros as obras em castelhano, diferente da relação dos argentinos com a língua portuguesa.

É importante destacar que nesse período existiram outros projetos de internacionalização do livro brasileiro, como as ações empreendidas pelo Instituto Nacional do Livro (INL), o qual estabeleceu parceria com a *Penniman Library*, da Universidade da Pennsylvania, cujo intuito era de traduzir as obras nacionais para o inglês, “a fim de contribuir para a solução do problema da divulgação do livro brasileiro no exterior” (CORREIO DA MANHÃ, 1940, p. 3).

De fato, divulgar e promover o intercâmbio entre os países era o grande tema em torno da tradução. Tais frentes eram mobilizadas de diversas formas, entre elas estava a iniciativa privada.

⁶ Em *Rei Negro* (1914), Coelho Neto narra o cotidiano e o sofrimento das escravas cativas a partir da história da protagonista Macambira, que vive numa fazenda do interior do Rio de Janeiro.

⁷ Onetti Lima (1909-1994) foi romancista e contista uruguaio.

Para o chileno Eduardo Neale, era necessário estabelecer uma aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos para efetivar o que ele denominou de fortalecimento da unidade continental americana⁸. Segundo Neale (1941), que residiu nos EUA, os cursos de português existentes aí eram norteados apenas pela gramática de Portugal. Além disso, para ele, a literatura brasileira necessitava ser melhor conhecida pelos americanos.

Conhece-se Machado de Assis, Olavo Bilac, dos autores antigos, e dois ou três nomes de autores modernos. Dois livros apenas tiveram divulgação regular: a “Casa de pensão”, de Aloisio de Azevedo, e “Inocência”, do Visconde de Taunay. Foram também publicados em inglês “O Guarani” e “Canaã”. Entre os antigos e modernos andam por uma dezena as versões de livros brasileiros existentes nos Estados Unidos (NEALE, 1941, p. 6).

Após realizar esse balanço, Eduardo Neale (1941) aponta que as maiores dificuldades para a literatura brasileira adentrar no mercado editorial estadunidense eram: a falta de traduções de qualidade, a inexistência de publicações bibliográficas sobre as obras literárias brasileiras, as quais despertariam o interesse em pesquisadores universitários e, por último, a escolha de quais autores deveriam ser publicados, pois “um livro de assunto brasileiro⁹ – como é “Selva”, de Fernando Castro – é tido como uma das maiores obras nacionais brasileiras” (NEALE, 1941, p. 6).

Embora o texto do jornal tenha endossado a definição de *A selva* (1930) como um livro brasileiro, Ferreira de Castro é um escritor português que veio ao Brasil e produziu um romance sobre a Amazônia. Nessa narrativa, a qual gira em torno da desumanização dos trabalhadores da borracha, Alberto, personagem principal, sai de Portugal para trabalhar nos seringais brasileiros.

A despeito do erro sobre a nacionalidade do autor, Eduardo Neale (1941) classifica a obra de Castro como moderna. Essa categorização nos leva a crer que, apesar de ter sido publicada no momento em que se estava em voga o movimento modernista brasileiro, tal livro não é associado a essa estética literária, mas sim a um lapso temporal, isto é, todos os romances publicados no século XX foram tomados como modernos.

⁸ É importante ressaltar que a busca por unidade americana não era isolada ao campo literário, sendo sim uma visão inserida dentro de uma concepção política e cultural mais ampla, dada a ambientação deste momento em que estávamos em vivendo sob os temores da Segunda Guerra Mundial.

⁹ Segundo o autor, as obras que tinham como tema as pessoas, os estados e cotidiano típicos do Brasil eram consideradas como *assunto brasileiro*, aproximando-se desse modo, dos debates em torno do regionalismo defendido pelos intelectuais modernistas.

Para solucionar os problemas de circulação das obras contemporâneas da literatura brasileira em sistemas literários estrangeiros, os quais Neale (1941) os identifica em sua crítica, o escritor chileno traça cinco diretrizes: publicar obras bibliográficas sobre a produção literária brasileira; promover o intercâmbio entre professores e pesquisadores de universidades; enviar exemplares de livros para as bibliotecas de colégios, universidades e centros culturais de instituições na América do Norte e Brasil; aumentar a oferta de bolsas de estudo para estudantes brasileiros irem aos Estados Unidos; e, por fim, fomentar a tradução de obras brasileiras para o inglês.

Nota-se que Neale (1941) traça caminhos que possuem lampejos de reflexão para tentarmos compreender o papel da tradução no sistema literário de um país, entre os quais pode-se destacar: o caráter linguístico, as trocas culturais, a formação intelectual e as imagens produzidas pelas narrativas traduzidas. Fatores esses preponderantes para que se estabeleçam as aproximações e os intercâmbios necessários entre as diferentes literaturas e os sistemas literários.

Ao investigar comparativamente o lugar da tradução na formação literária argentina e brasileira, Adriana Silvina Pagano (1996) considera que essa atividade se transformou em elemento inerente ao processo intercultural, uma vez que ela, a tradução, estabelece um movimento narrativo para a consolidação de identidades e um fator determinante no entrecruzamento dos fios que compõem as narrativas nacionais. No que concerne aos projetos e desejos dos tradutores, no Brasil,

A posição do tradutor **[apresentou-se]** paradigmática em vários sentidos. Operando dentro e fora da narrativa nacional, o tradutor aparece, em certos momentos, como agente de postulação e enaltecimento de um projeto nacional que se pretende sólido e unívoco. Em outros, o tradutor insere-se num projeto alternativo, que mina a estruturação do projeto-mor e busca reinscrever os fios discursivos recalcados do espaço nacional (grifos nossos) (PAGANO, 1996, p. 23).

Importantes produções artísticas nacionais, não apenas literárias, foram convertidas para o sueco, promovendo, assim, uma maior divulgação da língua portuguesa nesse país. Isso pode ser constatado na matéria publicada no *Correio da Manhã* em decorrência do pronunciamento do ministro da Suécia, Ragnar Kumlin, em vista ao Brasil naquele período. A chegada do diplomata no Brasil e o encontro com

Sebastião Sampaio¹⁰, representante brasileiro em Estocolmo, não tinha como intuito apenas estabelecer parcerias e acordos no âmbito político e comercial, as relações intelectuais foram pontos fulcrais na reunião.

No que diz respeito ao campo intelectual, Kumlin destaca que o Brasil é o país mais conhecido da América do Sul na Suécia, tanto que havia sido inaugurada uma cátedra de língua portuguesa na Universidade de Estocolmo. Ele ainda ressalta que o interesse pela cultura brasileira perpassava o campo da pintura, da literatura e das artes em geral. E complementa afirmando que

está sendo tratada em seu país a tradução de obras brasileiras, como “Os Sertões” de Euclides da Cunha, e “Casa Grande e Senzala”, de Gilberto Freyre, e já é certo que a ópera de Carlos Gomes, “O Guarani”, será incluída na próxima temporada lírica do Teatro Real da capital sueca (CORREIO DA MANHÃ, 1945, p. 2).

Outra iniciativa que possibilitou a ampliação das conexões da literatura brasileira com outros ambientes editoriais foi a criação, em 1967, do *Brasilianisch-Deutsche Kulturgesellschaft* (Associação Cultural Brasil-Alemanha), a qual possuía como objetivo aproximar os laços entre a Alemanha e o Brasil. Para isso, foi estabelecido um programa de tarefas¹¹ que deveria ser executado. Dentre essas

¹⁰ Sebastião Sampaio (1884-1963) foi diplomata, jornalista e escritor. Exerceu diversos cargos ligados ao Itamaraty e ao Ministério das Relações Exteriores, entre eles ministro do Brasil, na Tchecoslováquia e em Estocolmo, na década de 1940. Além disso, era membro de diversas Academias, com destaque para a Academia de Ciências Econômicas da Argentina.

¹¹ O programa continha sete tarefas: 1. Ensino de língua portuguesa-brasileira. De propósito, querem incluir no ensino as particularidades do português falado no Brasil; 2. Organização de aulas e conferências sobre temas em geral. Cogita a Associação do convite de escritores, filósofos e artistas brasileiros para que mostrem suas contribuições não apenas para o desenvolvimento da cultura brasileira, mas sim da cultura humana em geral. Concerto de música brasileira executada por músicos brasileiros não faltam nos planos da Associação; 3. Há falta de conhecimento sobre o Brasil na Alemanha, sobre a sua literatura e os acontecimentos políticos, sociais e artísticos em geral, assim como as opiniões dos brasileiros. Está, conseqüentemente, programado um boletim, que deve informar à imprensa alemã em geral, às pessoas interessadas e categorizadas e às revistas semanais e mensais sobre as linhas gerais e os detalhes mais importantes da vida brasileira; 4. Nos últimos anos, foram traduzidas obras brasileiras para o alemão, que alcançaram no mercado de livros, às vezes, grandes edições. A crítica literária está descobrindo os valores brasileiros. A tradução de obras brasileiras consta nos planos da Associação, que pretende chamar a atenção dos editores alemães para as obras mais importante para a literatura e ciências brasileiras, visando a ajudar em sua escolha, na procura de tradutores e na intensificação de contratos entre autores brasileiros e editores alemães; 5. A Associação pretende coordenar todos os esforços já existentes no sentido de informar aos interessados sobre o Brasil, a sua gente, a sua cultura, a sua vida social e econômica. Pois é comum o caso de um cidadão alemão querer saber informações detalhadas, não por intermédio das autoridades alemãs ou brasileiras, mas sim de uma organização cultural independente e de cidadãos alemães que conhecem todos os aspectos e o ambiente dos dois países; 6. Uma das tarefas da Associação será o cultivo de contato com os visitantes brasileiros que, por sua vez, serão postos em contato com círculos e grupos que interessam na Alemanha. Este mundo, apesar dos rápidos meios de comunicações, está-se tornando pobre em contatos humanos. Pretende, então, a Associação proporcionar ao visitante

tarefas, a quarta delas tinha como foco o fortalecimento da publicação de traduções. Contudo, esse ponto não estava isolado dos demais, que incluía também o intercâmbio de estudantes e a produção e a circulação de boletins informativos sobre as obras dos escritores brasileiros.

3 Marcas e rastros da tradução

No fluxo desses apontamentos, é necessário acrescentar a preocupação com a qualidade das publicações das obras convertidas para o português, haja vista que refletir sobre a tradução como um objeto historiográfico requer do historiador a compreensão de que ela encontra-se, enquanto ofício de sujeitos históricos, em constante movimento dentro de sistemas de trocas, sejam elas de mercados, de formas literárias ou simbólicas.

Essa atenção pode ser identificada nas publicidades, as quais podem ser encaradas como sintoma de como a tradução estava sendo apresentada ao público em geral, em especial aos letrados, e de que modo ela ocupava o espaço do jornal. Geralmente, tais publicidades estavam presentes nos lançamentos dos novos livros publicados por diversas editoras. Elas eram compostas de pequenos textos anunciando o título em português e mencionando o nome do tradutor, cuja estratégia comercial não se restringia apenas a um caso editorial específico.

Contudo, algumas chamadas possuíam além da linguagem verbal, a palavra escrita, uma outra: a linguagem não verbal, as imagens. Ambas, em seus diálogos e tensões, produziam uma imagem verbal da tradução.

A menção ao tradutor estava sempre em evidência, como no caso da publicidade da *Biblioteca do Espírito Moderno*, da *Livraria Civilização Brasileira*¹²,

brasileiro um pouco daquele ambiente caloroso, que tão bem caracteriza as relações entre os próprios brasileiros; 7. Finalmente deve ser tratada com a devida atenção a questão das relações para com os brasileiros estudantes em nossas Escolas Superiores. Têm eles o direito de exigir um ponto de encontro com os alemães para que seus estudos não sejam apenas aquisição intelectual de conhecimentos, mas muito mais de amizade compreensão do povo, em cujo meio viverão por algum tempo. Ver: GOERGES, Hermann. Fundada em Bonn Associação Cultural Brasil-Alemanha. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 e 27 de novembro de 1960, p. 4.

¹² Segundo Guilherme Cunha Lima e Ana Sofia Lima (2010, p. 253) apesar da Editora Civilização Brasileira ser “associada no imaginário intelectual brasileiro à figura de Ênio Silveira, tem sua fundação datada de 1929, quando o referido editor completava apenas quatro anos de idade”. Seus fundadores foram Gustavo Barroso, Ribeiro Couto e Getúlio M. Costa, os quais administraram a editora durante três anos. Em seguida, foi a CB foi adquirida por Octalles Marcondes, então dono da Companhia Editora Nacional. O nome da Civilização Brasileira foi utilizado por Marcondes para abrir uma filial em Lisboa, cujo tempo de atuação foi breve.

realizada por intelectuais brasileiros que não se dedicavam exclusivamente ao ofício da tradução, a exemplo de Anísio Teixeira, Monteiro Lobato e Gastão Cruls.

Não obstante, é preciso ressaltar que, em outros casos, como o de Rachel de Queiroz, oscilava-se entre a especialidade em uma língua e a criação de métodos tradutórios. A literata dominava a língua francesa, da qual verteu diversos títulos para o português¹³. Todavia, mesmo não dominando o russo, realizou tradução indireta de diversas obras para o português, como a de Leon Tolstói e Dostoievski, tendo como base as traduções inglesas e francesas disponíveis no mercado. Ao final desse processo, encaminhava o texto traduzido para professoras de língua russa com o objetivo de que elas realizassem uma revisão comparativa entre o texto original e o de chegada.

Os casos acima mencionados nos conduzem a refletir sobre a historicidade e especificidades do ofício do tradutor. Hermes Lima (1940) considerava como uma função servil, ou seja, a partir do momento em que os editores perceberam na tradução o seu valor comercial de alto lucro, passaram a associá-la ao nome de intelectuais como forma de apadrinhamento das obras estrangeiras para que essas alcançassem um grande número de leitores. Essa mesma relação funcionava também como uma estratégia de mercado,

as casas editoras de maior responsabilidade sentiram a urgência de melhorar, cada vez mais, o nível de suas edições estrangeiras. E embora continuem a existir entre as mesmas exemplares desanimadores de ignorância, já é possível destacar, com relativa frequência, boas traduções de grandes livros clássicos e modernos (LIMA, 1940, p. 4).

No processo de melhoramento das edições e dos textos traduzidos, não era incomum encontrar traduções de uma mesma obra lançada por editoras diferentes e/ou traduzidas por mais de um funcionário. Existem, ainda, casos em que as traduções das obras de um mesmo autor eram realizadas por mais de um tradutor.

Nessas situações, os suplementos literários apresentavam os possíveis erros das versões do texto traduzido, espécie de exercício comparativo, como no caso *Ensaio Histórico*, de Lord Thomas Babington Macaulay que contou com o trabalho

¹³ Mesmo assim, era comum o cotejamento com outras traduções no mercado editorial brasileiro, como Rachel de Queiroz fez com a obra *La femme de trente ans*, de Balzac, na qual a obra foi vertida do francês e comparando com a edição em português publicada pela Editora e Livraria do Globo, em 1948. Ver: OLIVEIRA, Natália Oásis de. As mulheres de trinta anos: traduções brasileiras de Balzac. *Cultura e Tradução*, v. 4, n. 1, 2017, p. 11-118.

de Raul Machado¹⁴ (1939) e Antônio Ruas (1940), *Editora S.A. A Noite e Companhia Editora Nacional*, respectivamente.

Hermes Lima, no artigo *Macaulay na literatura brasileira*, publicado em 1940, destaca que antes do Lord Macaulay ter sido lançado na coleção *Biblioteca do Espírito Moderno*, da *Livraria Civilização Brasileira*, já existia no Brasil, desde 1939, em *Dansa de Ideias*, de Raul Machado, excertos dos textos que compõem *Critical and Historical Essays*. Considerado como um estudo de história literária, Machado traduziu apenas algumas passagens e não a obra completa de Macaulay.

O episódio foi suficiente para que Hermes Lima (1940), logo após a publicação de *Ensaaios Históricos*, realizasse sua análise comparativa. Para ele, a tradução feita por Antônio Ruas apresentava fragilidades, pois continha redução de expressões e trechos essenciais para compreender o significado da obra de Macaulay, a começar pelo título, pois ensaios históricos destoava do nome do livro em inglês, *Critical and Historical Essays*.

Apesar disso, ao longo de sua crítica, Lima (1940) considera a tradução de Ruas de qualidade e ainda elogia a inserção de uma pequena biografia sobre o autor. Cabe destacar aqui que, ao mesmo tempo em que o crítico faz uma análise da publicação, ele escreve uma espécie de resenha da obra, algo comum nesse tipo de publicação.

4 Em busca da tradução perfeita

No que se refere ao cuidado estético, estilístico e gramatical das literaturas estrangeiras traduzidas e a circulação delas no sistema literário brasileiro, destaca-se a iniciativa do jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, o qual criou uma seção permanente em seu suplemento literário intitulada *À margem das traduções*, cujo objetivo era “reproduzir erros anotados pelos leitores – também o somos - nas traduções que lhes caíam às mãos” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1944, p. 2).

Com iniciativa de Raul Lima e assinada por C. T. (abreviatura utilizada por Agenor Soares de Moura), nesse espaço do jornal também foram discutidos aspectos relacionados à formação do tradutor, bem como do mercado de traduções no Brasil.

¹⁴ O Paraibano Raul Machado nasceu em 1891 e morreu em 1959. Foi poeta, jornalista e diplomado em direito.

Assim, tal sessão não se limitava apenas à resposta dos leitores diante das traduções que lhes caíam em mãos. Ela ia além.

O primeiro número da coluna é um indício bastante sintomático das questões até aqui apresentadas

Como a contratação de qualquer mercadoria autoriza o comprador a reclamar do vendedor, figuremos o caso de um leitor iludido na sua boa fé, ao adquirir uma tradução, que se decidisse agir como agiria ao comprar uma lata de conserva deteriorada, ou um litro de leite adulterado.

Voltaria ao caixeiro da livraria, com as primeiras páginas reclamaria a restituição do dinheiro. O caixeiro o remeteria ao caixa. O caixa mastigaria uma negativa – “não pode ser, não senhor” – e responsabilizaria o editor. O leitor, obstinado, procuraria o editor, para ouvir deste que a culpa era do tradutor a quem ele pagava para receber coisa que prestasse. O leitor, sempre obstinado, recorreria ao tradutor, que choraria as misérias da vida e a miséria da remuneração dada ao seu trabalho. “E o senhor – perguntaria o leitor obstinado – não se importa de assinar com seu nome uma tradução ruim?”. Um levantar de ombros, desalentado e cínico, seria toda a resposta. Esse trabalho representava mera curiosidade do leitor obstinado. Ele já fora informado, pelo caixeiro, de que a livraria não trocava, nem indenizava, livros já abertos. Tinha aprendido que as brochuras não se restituem violadas, e ficado a maturar avaliar do valor de uma tradução antes de lê-la (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1944, p. 2).

Embora de extensão um pouco longa para o formato de uma coluna, percebe-se que a trama do colunista é extremamente interessante, já que ele se utiliza de atos cotidianos (relações de compra e venda, direitos do consumidor, qualidade do produto adquirido e, em caso de defeito, realização de troca, entre outros) como recurso narrativo para seduzir os leitores. Mas para qual tipo de público a chamada estava sendo direcionada?

Ao que tudo indica, os leitores que deveriam ser afetados por esse chamamento seriam aqueles pertencentes ao universo letrado, os quais além de dominar as formas de leituras também possuíam no seu repertório cultural a compreensão leitora e escrita de línguas estrangeiras.

Além disso, a forma como Agenor Soares de Moura se porta em seu texto deve ter provocado o desejo e a atitude responsiva de leitores, os quais possuíam os mais diversos perfis letrados, a enviarem suas impressões, contribuindo, portanto, com a coluna.

Não é inocente a seguinte afirmação de Soares (1944, p. 2), ainda na primeira edição da coluna, sobre a busca de uma tradução perfeita:

O problema é, pois, insolúvel, individualmente.

Não pense o leitor que tantas vezes se indigno com uma tradução nas mãos, aparentemente recomendável pelos nomes de um escritor conhecido de uma editora reputada, não pense que resolverá esse caso sozinho. Unindo-se aos outros, à legião de outros, poderá por um paradeiro à má qualidade das traduções. Una-se a nós que hoje começamos, já com o auxílio prestimosos correspondente, a publicar uma secção permanente para esse fim. Pedra sobre pedra, esperamos iniciar trabalho de proteção da língua e das boas obras estrangeiras, contra os arremessos dos tradutores sem habilitação.

Traga a sua colaboração, sempre que puder. O interesse é comum, em prol da cultura brasileira. Ajudemo-la a desvencilhar-se dos erros que invalidam tantas obras, de outro modo realmente úteis aos leitores nacionais. Envie os erros que encontrarem nas traduções que tiver lido.

É interessante a contradição entre o título da coluna e a justificativa de sua existência. Moura afirma que não existe uma tradução perfeita, mas pede a colaboração dos leitores para indicar os erros das publicações a fim de indicar um caminho até a perfeição. Além disso, ele destaca o debate sobre a pauta da profissionalização da tradução, como se a indicação contínua de incoerências e equívocos nas obras estrangeiras publicadas em língua portuguesa pudesse sanar ou resolver essa problemática.

A empreitada de Agenor Soares de Moura não foi a única. Mas cabe destacar que até mesmo tradutores compartilhavam o exercício do crítico. Cristina Carneiro Rodrigues (2014), ao analisar a tradução de *Viagem ao Brasil*, de Luiz Agassiz e Elizabeth Cary, editada em 1938 pela Companhia Editora Nacional e Itatiaia, e, em 1975, nas coleções *Brasilianas* e *Reconquista do Brasil*, respectivamente, percebe, nesta última, a inserção do seguinte comentário escrito por Mário Guimarães Ferre: “em virtude da complexidade de tradução ou atualização da presente obra, por mais cuidadosa que tenha sido a revisão, vários enganos passaram despercebidos. Uma eventual futura edição corrigirá tais falhas” (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, s.p. *apud* RODRIGUES, 2014, p. 119).

A seção de Agenor Soares de Moura teve duração de dois anos (1944-1946), totalizando uma publicação de 64 edições e cuja colaboração envolveu outros intelectuais, como Antonio Candido. Mesmo com o fim de sua coluna, o crítico continuou contribuindo para o jornal.

No primeiro número, o editor havia informado que a referida coluna duraria apenas o tempo que julgasse necessário para contribuir com a melhoria das traduções que circulavam no mercado editorial brasileiro. Desse modo, qual foi o motivo (ou os motivos) que levou ao fim da publicação dos textos de *À margem das traduções*?

Sobre esse encerramento, o *Diário de Notícias* apenas lançou uma nota, em janeiro de 1947, informando aos leitores que a coluna estava temporariamente suspensa. Em agosto do mesmo ano, o jornal lançou outra nota afirmando que a coluna fora interrompida por vontade do próprio Agenor Soares de Moura.

Dessa maneira, uma das hipóteses levantadas durante a pesquisa é que essa decisão de encerrar a coluna tenha sido tomada devido à diminuição do fluxo de cartas enviadas pelos leitores, uma vez que é possível observar que as análises de Moura aos poucos vão tomando uma fisionomia extremamente autoral já que se percebe nelas uma forte presença de suas opiniões.

Esse encerramento um pouco nebuloso causou descontentamento entre alguns intelectuais, como Raul de Lima (1947, p. 5), o qual chegou a publicar uma nota no *Diário de Notícias*, na qual afirma que

Há algum tempo atrás, o suplemento literário do DIÁRIO DE NOTÍCIAS promoveu o exercício de uma função auxiliar da crítica, policiando de modo especial as traduções, o que significava e significa a maior parte da produção editorial brasileira. Não foi fácil encontrar quem encarasse assiduamente a secção [...]. A coluna “À margem das traduções” revelou verdadeiros escândalos nesse terreno da atividade literária. O pesquisador minucioso e esclarecido fazia confrontos e demonstrava disparates espetaculares [...]. Ia, por vezes, demasiado longe na sua caturrice, mas na colheita de “pérolas” era sempre extraordinária e interessantíssima.

Apesar do saudosismo de Raul Lima, ele aponta para um aspecto importante no tocante à tradução no jornal no final do anos 1940 e início dos anos 1950: a crítica exercia uma atividade de policiamento, de controle do texto traduzido. Isso pode ser explicado pelo fato de que os debates nesse campo eram orientados pela prerrogativa de que o texto de chegada deveria ser o mais fiel possível do de partida.

A seção crítica de Agenor Soares de Moura, a tradução como seu ofício, ao lado de seu trabalho mais importante, a tetralogia *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, foram balizadores para a discussão sobre a tradução no Brasil. Tanto que, na década de 1975, a Associação Brasileira de Tradutores (ABRATES) criou o prêmio Pen Clube do Brasil em homenagem a Soares de Moura.

Embora nosso cerne esteja na relação entre tradução de romances, cabe ressaltar que as peças de teatro também eram comuns aparecerem nos jornais, bem como a publicação de crônicas e contos traduzidos. Apesar de não adentrarmos em outros gêneros, encontramos traduções de letras de músicas e de obras que tratavam

sobre este assunto, como no caso da marcha de carnaval *Balzaqueana*, escrita por Nássara e Wilson Batista.

Rachel de Queiroz, uma das tradutoras de Balzac, assinou uma nota crítica sobre *Balzaqueana*, na qual ressalta o sucesso da marchinha, elogiando a tradução para o francês realizada pelo professor Michel Simon. Nesse caso, mais uma vez, percebe-se a possibilidade de intercâmbio cultural entre o Brasil e a França, fator ressaltado pela própria carreira acadêmica de Simon, o qual já havia traduzido, também em língua francesa, *Guin de Ouro Preto* (1960), de Manuel Bandeira para uma antologia de poemas. Naquele momento, estava sendo elaborada uma biografia de Rui Barbosa.

Sendo assim, havia uma estreita relação entre a escrita literária, o ofício tradutório e a crítica de tradução, tendo em vista que alguns literatos, como foi o caso de Rachel de Queiroz, exerciam ambas as funções.

Como é possível notarmos ao longo das questões aqui discutidas, a tradução não esteve e não está circunscrita apenas ao texto traduzido. Por isso, é necessário atentarmos para os efeitos e para a materialidade dos suportes nos quais os textos existem e ganham forma, afinal, o objeto livro é o sustentáculo da escritura e nele residem portas de acesso às subjetividades, visualidades e cargas simbólicas em diálogo com o que está impresso em tintas distribuído em página e paginas de papel.

4 Conclusão

Nos anos 1940, de modo geral, podemos considerar que a tradução (conceito ou atividade profissional) mobilizava duas frentes de compreensão: de um lado, a dos críticos literários, que compreendiam que os textos traduzidos eram encarados como a representação de uma determinada cultura, daquilo que se deseja mostrar ao estrangeiro. Do outro lado, a tradução enquanto uma atividade profissional que se colocava como necessária e que na ausência de espaços para a formação técnica ou universitária era posta nas mãos dos críticos e, em certa medida, dos leitores, os quais deveriam elencar os erros e julgar o texto de chegada como uma forma de expor as fragilidades dos editores e dos tradutores e pressioná-los em relação à melhoria na qualidade das traduções.

Não obstante, a relação entre a língua de chegada e a de partida nos possibilita compreender os trânsitos e as trocas estabelecidas entre as diferentes culturas. É

preciso considerar que os textos fazem parte de conjuntos culturais, os quais exprimem relações entre as diferentes formas de se expressar a vida social. Além disso, tais conjuntos podem alterar e afrontar sistemas fonológicos, sintáticos, linguísticos, os quais pertencem a uma rede de visões de mundo de uma determinada cultura nacional.

Cabe destacar que a tradução, de maneira geral, não estava restrita apenas aos suplementos literários, embora o jornal tenha sido o seu lugar privilegiado. Dessa maneira, ela ocupava diferentes espaços, tornando-se um campo que, no início, se expandia sem regras disciplinares em relação à formação do ofício do tradutor. Contudo, é possível considerarmos um ponto em comum nos diferentes locais e abordagens sobre os atos tradutórios: sempre existiu uma oposição em relação à tradução como um trabalho técnico (manuais, folhetos, livros didáticos, entre outros) e a tradução literária.

Referências

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, ideias malditas*. São Paulo: Ateliê Editorial, PROIN-Projeto Integrado do Arquivo do Estado/USP, 2002.

CORREIO DA MANHÃ. *Tradução de obras brasileiras para o inglês*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1940, p. 3.

CORREIO DA MANHÃ. *Em São Paulo, o ministro da Suécia no Brasil: ligeiras declarações suas à imprensa*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1945, p. 2.

C. T. À margem das traduções. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1944, p. 2.

GOERGES, Hermann. Fundada em Bonn Associação Cultural Brasil-Alemanha. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 e 27 nov. 1960, p. 4.

LIMA, Hermes. Macaulay na literatura brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1940, p. 4.

LIMA, Raul. À margem das traduções. *Diário de Notícias*, Coluna Movimento Literário, Rio de Janeiro, 3 ago. 1947, p. 5.

MAUL, Carlos. A traição dos tradutores. *Correio da Manhã*, 12 ago. 1940, p. 4.

NEALE, Eduardo. A literatura brasileira precisa ser mais conhecida nos Estados Unidos. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 out. 1941, p. 6.

OLIVEIRA, Natália Oásis de. *As mulheres de trinta anos: traduções brasileiras de Balzac. Cultura e Tradução*, v. 4, n. 1, p. 11-118, 2017.

PAGANO, Adriana Silvana. *Percursos críticos e tradutórios da nação: Argentina e Brasil*. Tese (Doutorado). Curso em Letras – Literatura Comparada. Faculdade de Letras. Belo Horizonte:

UFMG, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-9CPHA9>. Acesso em: 10 set. 2022.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Muitas vozes de Viagem ao Brasil em traduções indiretas. *In*: ESTEVES, Lenita; VERAS, Viviane (org.). *Vozes da tradução: éticas do traduzir*. São Paulo: Humanitas, 2014, p. 117-147.

SOROMENHO, Castro. Intercâmbio intelectual luso brasileiro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1938, p. 10.

A HISTORIOGRAFIA DAS TRADUÇÕES DOS SONETOS DE SHAKESPEARE PUBLICADAS NO BRASIL

Leandro Magalhães de Oliveira
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRJ)
leandrooliveira@gmail.com

Resumo

O presente trabalho objetiva fazer um levantamento dos tradutores de sonetos shakespearianos e de suas respectivas traduções publicadas no Brasil. Buscando responder algumas das indagações propostas por Lieven D'hulst (2010) que interessam a Historiografia da Tradução, esse trabalho dialoga sobretudo com as questões concernentes à identificação do “quis?” e do “quomodo?” que se compreendem respectivamente pela figura do tradutor e a observação das noções e estratégias tradutórias empregadas por esse profissional. Para esse fim, far-se-á um levantamento dos tradutores de sonetos shakespearianos para o português do Brasil, apresentando as datas e as edições publicadas, a quantidade de sonetos traduzidos, as noções tradutórias geralmente encontradas em paratextos e metatextos e as estratégias realizadas nas suas traduções propriamente. Por último, apresentar-se-á um quadro panorâmico a fim de elucidar todos os dados obtidos, o que possibilitará contrapontos com as noções tradutórias e as preferências formais de cada tradutor.

Palavras-chave

William Shakespeare. Tradutores brasileiros. Mapeamento historiográfico.

1 Introdução

William Shakespeare é o criador de obras líricas e dramáticas que se tornaram famosas no mundo inteiro. Sua expressividade com as palavras o tornou objeto de grande admiração por leitores de toda parte, sendo até mesmo o responsável por inserir diversos vocábulos e expressões no dicionário da língua inglesa. Como afirma Galindo (2008), é provável a identificação de cerca de 1700 palavras possivelmente cunhadas por Shakespeare. Embora a língua seja dinâmica e seja bem possível que qualquer indivíduo tenha o poder de criar vocábulos, a criação de que se trata aqui é a determinada por registros escritos, e não orais, e que podem ser encontrados nos dicionários de língua inglesa. Exemplos dessa criação são os vocábulos e expressões citados por Galindo (2008) no seu texto “Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare”, bem como os da professora Márcia A. P. Martins em seu portal “Escolha seu Shakespeare” que está disponível no *site* do Departamento de Letras da PUC-Rio: “meu reino por um cavalo”, “há algo podre no reino da Dinamarca”, “há mais coisa entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia”; e os vocábulos: *I floor you* (uso metafórico para “te joga no chão/ te arraso”); *I will **description** the matter to you*

(“vos descreverei o assunto”); *I shall **short** my **word*** (“terei de encurtar meu discurso”), entre outros, tais evidências apontam que Shakespeare não era um escritor comum. Essa eloquência, segundo os tradutores de seus sonetos, é uma das características que se destacam dentro do soneto shakespeariano por transcender o contexto e “luzir num céu exclusivo” (WANDERLEY, 1991, p. 10).

Ao investigar sobre sua vida e suas obras nota-se uma multiplicidade de estudos, como, por exemplo, os trabalhos publicados em revistas acadêmicas, livros autorais, coletâneas, os mais variados artigos, que tratam de Shakespeare e suas obras interpretadas à luz de diversas teorias. Verificam-se, por exemplo, sob a ótica da psicanálise, do marxismo, dos estudos de viés feminista ou de caráter feminino, dentro do *queer studies*, do multiculturalismo, bem como da desconstrução – como se compreende através das postulações de Jacques Derrida – e das concepções acerca da conceito de Nova História, defendida por autores mais contemporâneos; dentro do campo da História e da Historiografia e entre outros. Tais estudos acerca do Bardo são salientados por Marcia Martins (1999) em sua tese que trata exclusivamente das traduções brasileiras de *Hamlet*, mas que corrobora a afirmação de que as pesquisas sobre temáticas shakespearianas não se esgotaram de forma alguma, havendo sempre espaço para investigações inovadoras e sob a luz de novas teorias. Por essa razão, perpassando desde o Renascimento aos períodos mais modernos e alcançando popularidade de dimensão mundial, há de ser evidente que a temática shakespeariana suscitará sempre novas investigações e releituras.

De maneira mais específica, no Brasil, a obra lírica e dramática do poeta inglês desperta muito interesse, sendo constantemente traduzida e analisada, o que fomenta novas interpretações. Atualmente encontram-se traduções em prosa, em verso metrificado, verso branco, em alexandrino clássico, em decassílabos, dodecassílabos, a nomear alguns, que oferecem aos leitores e estudiosos brasileiros uma amplitude de escolhas, tanto nas peças teatrais quanto nos sonetos, por exemplo. Portanto, vale lembrar aqui das palavras do estudioso e tradutor dos sonetos de Shakespeare, Péricles Eugênio da Silva Ramos (2009, p. 9) que “Não há traduções exatas, há, isto sim, reexpressões algumas vezes felizes de textos estrangeiros”. Crendo-se, portanto, que o ato tradutório não está em uma posição secundária e de passividade, mas tal como o tradutor citado afirma, “Traduzir é assim recriar” (RAMOS, 2009, p. 9). Isso significa dizer que dada a variedade de traduções das obras do Bardo, torna-se fundamental mapeá-las a fim de fornecer os dados necessários para se produzir uma

historiografia das traduções shakespearianas no Brasil. Todavia, vale salientar que, no que tange às obras dramáticas, a base de dados disponível no portal “Escolhe seu Shakespeare” tem sido responsável por promover um amplo mapeamento das peças teatrais. Sendo assim, este trabalho visa o caminho das obras líricas, especificamente as traduções de *The Sonnets* para o português do Brasil apontando quem são esses tradutores e como são suas traduções publicadas, bem como suas concepções sobre tradução.

O que se evidencia ao fazer um levantamento através de bases de dados como teses, dissertações, catálogos de bibliotecas, anais e artigos, por exemplo, é que suas peças recebem maior foco nas pesquisas desenvolvidas no Brasil, em comparação aos sonetos. No que concerne aos tradutores dessa forma poética, o problema se acentua ainda mais, colaborando assim para a invisibilidade do tradutor e gerando até mesmo trabalhos com pouca abrangência investigativa na sua historiografia. Um exemplo bem breve dessa afirmação é que comumente, ao folhear livros dedicados à pessoa de Shakespeare e suas traduções, seja em projetos de tradução ou em obras publicadas, percebe-se a carência de conteúdo referente à história das traduções ou dos tradutores dos sonetos no Brasil. Em muitos estudos mais abrangentes, as peças merecem maior atenção, como já foi dito, enquanto os sonetos são abordados mais superficialmente e de modo generalizante. Como, por exemplo, ocorre em uma obra bastante consagrada que enfoca a influência do Bardo no Brasil, *Shakespeare no Brasil* de Eugênio Gomes (1961), livro de referência para os estudos shakespearianos, dedica apenas cinco páginas para o tema, cobrindo um único soneto. Nesse caso, ao ler a seção, surgem as seguintes indagações: Quem foi o primeiro tradutor dos sonetos no Brasil? Traduziu a obra integralmente? Respeitou os aspectos formais e semânticos ou foi subversivo? Gomes (1961) faz apenas referência a Péricles Eugênio da Silva Ramos, que, no ano de 1953, havia publicado 33 sonetos e, no caso, era o terceiro tradutor ao publicar as traduções dos sonetos de Shakespeare no Brasil, como se apontará posteriormente neste artigo. Similarmente, pôde-se verificar nas introduções aos volumes de sonetos traduzidos, que geralmente os tradutores apresentam o contexto histórico social no qual a obra originalmente se inseriu, isto é, o contexto elisabetano, mas não elaboram ao menos um breve levantamento dos tradutores brasileiros que os precederam nessa complexa tarefa. Os que o fazem, somente apontam aqueles os quais foram objetos de suas consultas, como é o caso

de Jorge Wanderley, que elenca quatro tradutores brasileiros, um português, dois italianos e um espanhol.

Em vista da carência, sobretudo no reconhecimento dos tradutores e das traduções dos sonetos do Bardo, acima já problematizado, este artigo de orientação historiográfica tem como principal objetivo contribuir com um quadro panorâmico das traduções dos sonetos de Shakespeare publicadas por brasileiros no Brasil. Buscando assim, como metodologia, responder às perguntas elaboradas por Lieven D'hulst (2010) que interessam à Historiografia da Tradução: *quem? Como? O quê?* Enfocando respectivamente: na análise da figura do tradutor dos sonetos de Shakespeare; sua noção tradutória, normalmente encontrada em paratextos – reflexões acerca dos sonetos encontrados na própria obra traduzida, que de modo mais pragmático visa explicar as concepções do tradutor e seu percurso durante o ato tradutório; e metatextos – comentários críticos realizados sobre uma obra produzida e que são apresentados fora da edição propriamente dita, como por exemplo, entrevistas, artigos científicos e entre outros; e evidentemente as traduções, observando as estratégias tradutórias empreendidas. O *corpus* desta pesquisa compreenderá as obras dos sonetos traduzidos e publicados em âmbito nacional, através de um levantamento analisado sob a dimensão quantitativa, visando delinear um panorama das traduções e dos tradutores dos sonetos, descrevendo as óticas e estratégias tradutórias. Além disso, este trabalho se situará nas orientações de pesquisa no campo da Historiografia dos Estudos da Tradução no Brasil salientadas por José Antonio Sabio Pinilla (2020), como, por exemplo, a história dos tradutores e a história do pensamento tradutório.

Com os dados aqui obtidos, se tornará possível, fornecer informações biográficas e editoriais dos profissionais que traduziram a sequência de sonetos já referida, para uma possível dicionarização dos tradutores dos sonetos do Bardo e verificação das noções e estratégias tradutórias empreendidas. Por fim, será apresentado um quadro panorâmico dividindo-se nas seguintes sessões: tradutor; número de sonetos; editora e ano de publicação; noções e estratégias tradutórias, de modo a melhor visualizar os dados obtidos do *corpus*. Vale ainda mencionar que, entende-se aqui por noção de tradução¹ as definições que o tradutor atribui ao ato tradutório, sejam elas provenientes de sua formação ou experiência. Por outro lado,

¹ Os termos “noção” e “conceito” neste trabalho serão utilizados de maneira intercambiável. Não distinguindo-se, portanto, “noção” de “concepção” tradutória, como bem o faz Gambier (2019).

estratégias serão aquelas escolhas empreendidas pelo tradutor que geralmente corresponderão às suas noções de tradução, essas poderão ser efetuadas tanto no âmbito formal quanto no âmbito semântico dos sonetos. Quanto à fundamentação teórica, além de se considerar as formulações de D'hulst (2010), bem como o artigo do pesquisador Pinilla (2020) acerca de suas exemplificações das propostas de pesquisa dentro da área da Historiografia da Tradução no Brasil, serão utilizadas obras de estudiosos brasileiros como Luci Collin (2008), Péricles Eugênio da Silva Ramos (2009), ShantaNavvab Walker (2018), dentre outros para verificação dos aspectos formais e semânticos.

2 Os sonetos de Shakespeare

Os sonetos de Shakespeare foram publicados pela primeira vez no ano de 1609, embora, em relação a sua composição, não se têm registros muito precisos datando a sua época, como salienta Luci Collin (2008). O trabalho do Bardo consiste em 154 sonetos, cuja temática está pautada na reflexão sobre a natureza da amizade, do amor, da procriação, da morte e do tempo. A maior parte dos primeiros 126 sonetos tematiza uma amizade entre o eu lírico e um nobre jovem, que é pressionado a gerar filhos na consequência de morrer infeliz, sem a alegria de contemplar sua beleza na progenitura; ao passo que os sonetos 127-52 em sua maioria versam sobre a senhorita de cabelos negros, a *dark lady*, de acordo com Silva Ramos (2009). Além disso, os dois últimos sonetos, 153 e 154, parecem não estar relacionados a qualquer tema já evidenciado anteriormente. No que tange aos destinatários, estes nem sempre estavam identificados tão claramente; no entanto, sabe-se que tais produções, antes mesmo da publicação que os reunia, já circulavam pelas mãos de seus amigos íntimos (COLLIN, 2008).

O soneto shakespeariano consiste em 14 versos que correspondem aos decassílabos, isto é, versos de dez sílabas, e se dividem em três quartetos e um dístico final, se desenvolvendo progressivamente em cada quadra e concluindo-se nos dois últimos versos, conhecidos como dístico, copla ou dupla. O contrato métrico estabelecido logo no início de cada soneto é o pentâmetro iâmbico com rima cruzada, que se apresenta em um esquema regular de ABAB CDCD EFEF GG. Há, entretanto, as exceções dos sonetos 99, 126 e 145, sendo o primeiro composto por 15 versos; o segundo formado apenas por 12 versos, todo em dísticos rimados; e por fim, o de

número 145 que é um soneto emoctossílabos, versos de oito sílabas. Esses são os sonetos de composições irregulares, segundo Gueiros (2015). Em termos semânticos, a linguagem shakespeariana se destaca pelo uso de metáforas que normalmente abordam aspectos referentes à natureza, à morte, ao tempo, por exemplo; seja para ressaltar as qualidades do amado (amigo), seja para aludir à hostilidade do tempo face ao homem, pois ele é temporal e, logo, perecível. É o que a tradutora portuguesa Maria do Céu Saraiva Jorge (1962, p. 18) aponta em seu comentário acerca dos sonetos: “Shakespeare insiste na destruição causada pela ‘foice’ do tempo, mas também se refere às suas ‘bênçãos’”. Dessa forma, os sonetos estão repletos de elementos metafóricos, antagônicos, dúbios e enigmáticos, que se combinam e se entrelaçam ao longo do poema até atingir o clímax que precede seu desfecho.

3 Shakespeare no Brasil: breves relatos

Os primeiros registros da chegada de Shakespeare ao Brasil datam meados do século XIX, advindos de adaptações das línguas espanhola, portuguesa e francesa (HELIODORA, 2008). Havia pouco contato com as peças e obras originais, o que acabou por favorecer encenações chamadas por Bárbara Heliodora (2008) de “espetáculos pseudo-shakespearianos” (p. 323); em relação aos sonetos, publicaram-se muitos fragmentos e trechos esparsos nos primórdios de Shakespeare no Brasil.

As primeiras traduções dos sonetos do Bardo para o português do Brasil, segundo os registros disponíveis, foram feitas por Antônio Vicente da Fontoura Xavier (1856-1922), poeta e precursor do parnasianismo, sendo publicadas em 1884 em um livro intitulado por *Opalas*, segundo a Academia Brasileira de Letras. Entretanto, conforme os anais da Biblioteca Nacional (1959, v. 76, p. 53) há uma referência somente a sua 4ª edição, datada de 1928. Os sonetos traduzidos foram os de número 14, 17, 21, 49, os dois primeiros em decassílabos e os dois últimos em dodecassílabos, como se verifica em Walker (2018).

No século XX, deu-se início de fato a publicação de uma série de traduções brasileiras das peças shakespearianas diretamente dos originais, inclusive dos sonetos, e a sua recepção no Brasil se deu de maneira positiva, e em momento considerado propício, como bem aponta Gomes (1961, p. 36), uma vez que o cenário literário brasileiro ainda se constituía. Tanto o sentimento nacionalista, quanto a produção literária no país tinham um caráter de imaturidade (ibid.); e esse panorama

contribuiu para que as traduções de Shakespeare fossem compreendidas como elitistas, empregando linguagem rebuscada e voltadas para um público-alvo bem específico. Vollet (1998, p. 76-77) assinala acerca da perspectiva elitista: “adequaram-se, em sua maioria, as traduções brasileiras, que são eruditas e complexas, difíceis de serem lidas, acabando por excluir uma determinada parcela do público leitor”. Portanto, seguindo essa ótica, diversas traduções repletas de complexos recursos linguísticos foram produzidas e veiculadas com um certo rótulo de leituras, inacessíveis à maioria da sociedade da época.

É notório que as peças teatrais do Bardo são, em larga escala, traduzidas e investigadas por críticos brasileiros de maneira muito mais vasta do que seus sonetos, que, embora traduzidos em uma quantidade considerável, não têm merecido tantas análises aprofundadas acerca dos temas que abordam. Ademais, pouco se tem conhecimento dos tradutores brasileiros que se dispuseram a realizar essa complexa tarefa de traduzir os sonetos, como já salientado. É, portanto, de principal interesse neste trabalho lançar luz sob a importância dos sonetos como a face poética de Shakespeare e também daqueles tradutores que se aventuraram por esse grande mar (WANDERLEY, 1991), visando, assim, dar relevância as suas traduções enquanto suas perspectivas e estratégias tradutórias.

3.1 A tradução dos sonetos para o português do Brasil

A tradução dos sonetos de Shakespeare no Brasil se dá em diferentes épocas, sendo necessária uma análise profunda da sua produção a fim assegurar uma compreensão aclarada dos métodos e técnicas utilizados por cada tradutor. Entende-se que, devido a fatores externos e internos, o processo de tradução tende a ser realizado de modo a melhor adaptar-se ao público e à demanda de uma determinada época. Sendo assim, este levantamento enfoca majoritariamente na análise da figura do tradutor, bem como suas óticas e estratégias tradutórias encontradas em paratextos e metatextos, como já evidenciado no início deste artigo.

A respeito do critério de organização dos tradutores dispostos neste trabalho, optou-se por ordená-los cronologicamente pela data da publicação de suas traduções, a fim de melhor esquematizá-los como um contínuo. Logo, entende-se que os dados não se findam e que, portanto, este trabalho não objetiva apresentar um levantamento integral e definitivo dos tradutores dos sonetos, mas organizá-los aqui a partir do que

se pôde localizar em termos de traduções para o português do Brasil até o momento. Esse recorte foi possível através de consultas a paratextos dos sonetos traduzidos como se observa no prefácio de Jorge Wanderley (1991), feito pelo próprio tradutor; o posfácio do volume de Ivo Barroso (2015), escrito por Nehemias Gueiros, bem como através da dissertação de mestrado de Walker (2018) pela Universidade de Brasília, cujos registros delineiam traduções dos sonetos desde o século XIX até as mais recentes publicações, além das buscas por traduções mais episódicas.

Sendo assim, elencam-se aqui 17 tradutores, além de um volume organizado, cujos sonetos traduzidos foram publicados no Brasil:

1. Fontoura Xavier (1884) foi o primeiro tradutor para o português do Brasil dos sonetos de Shakespeare. Sua primeira edição data de 1884 e foi publicada em um livro chamado *Opalas*, segundo o *site* da Academia Brasileira de Letras. Traduziu 4 sonetos dos 154 de Shakespeare (14, 17, 21, 49) conforme mencionam os Anais da Biblioteca Nacional.
2. Samuel MacDowell Filho (1952), mestre em Direito pela Faculdade de Recife, em 1952 publicou a tradução de 83 sonetos dos 154 de Shakespeare pela editora do *Jornal do Brasil* sob o título de *Pequena sequência shakespeariana*, segundo aponta Nehemias Gueiros (2015);
3. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1953), de modo bem seletivo, traduziu, organizou e publicou um total de 45 dos 154 sonetos. Em sua primeira edição, publicou editora Saraiva em 1953 apenas 33 deles, depois pela Edições de Ouro em 1966; seguindo da Ediouro (s/d) com o acréscimo de mais 12 sonetos, totalizando 45; posteriormente pela Civilização Brasileira em 1970; seguida da edição publicada pela Editora Hedra² em 2009 em formato de bolso e bilíngue.
4. Jerônimo de Aquino (1956) traduziu todos os 154 sonetos, que foram organizados e prefaciado por Carlos Alberto Nunes e publicados em 1956 pela Edições Melhoramentos em formato bilíngue e, posteriormente, publicados em uma segunda edição monolíngue em 2007 pela editora Martin Claret;

² A editora Hedra assinala nos dados catalográficos ser a segunda edição a da Civilização Brasileira de 1970, mas segundo os dados levantados aqui essa colocação não procede. Há ainda uma possível republicação de 2012 pela mesma editora. Houve contato por e-mail para esclarecer tais dados, mas sem sucesso.

5. Flora Machman (1964) publicou a tradução de um único soneto shakespeariano de número 27 em 1964 pela Edição do IV Centenário, Leitura S.A., sob o patrocínio do Instituto Nacional do Livro, como ponta Gueiros (2015);
6. Geir Campos (1964) foi poeta e tradutor e publicou a tradução de dois sonetos de números 25 e 116 em 1964, na mesma edição que Flora Machman e sob o mesmo patrocínio, consoante Gueiros (2015). Segundo o estudioso, Geir Campos teria sido um “esplêndido poeta e mestre de poética” (p. 152);
7. Oscar Mendes (1969), tradutor pernambucano traduziu todas as obras líricas de Shakespeare, inclusive os 154 sonetos, em edição da Nova Aguilar datada de 1969. Dispostos no seu terceiro volume em conjunto com F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros, os sonetos se estruturam em formato monolíngue e em um livro de capa dura;
8. Guilherme Figueiredo (1971), tradutor e professor, traduziu apenas sete dos 154 sonetos shakespearianos (22, 23, 55, 66, 71, 91 e 130), os de número 22, 23 e 71 foram publicados no Rio de Janeiro pelo *Jornal de Letras* em 1971. Já os demais foram publicados mais tarde, em 1973, pela editora Cátedra;
9. Ivo Barroso (1973) que na sua primeira edição em 1973 reuniu em um livro a tradução de 24 sonetos, os quais foram publicados pela editora Nova Fronteira. Em 1975, pela mesma editora, houve a publicação da 2ª edição, com o mesmo número de sonetos já traduzidos. A seguir, houve uma 3ª edição em 1991 pela mesma editora, com 30 sonetos, uma 4ª edição em 2005 com 42 sonetos, e por fim uma 5ª e definitiva edição em 2015, com um total de 50, pela mesma editora;
10. Jorge Wanderley (1990), poeta e estudioso da poesia, traduziu integralmente os 154 sonetos publicando-os em formato bilíngue em 1990 pela editora Civilização Brasileira. Houve a publicação da segunda edição organizada e publicada 1991 pela mesma editora, em formato similar à primeira; e recentemente, verifica-se a publicação de uma terceira edição organizada por Ivan Pinheiro Machado e publicada pela L&PM seguindo os mesmos formatos e notas de rodapé como nas edições anteriores;
11. Bárbara Heliodora (2000), especialista em Shakespeare, crítica de teatro e referência de estudo do Bardo no Brasil, publicou um livreto intitulado por *Poemas de Amor - William Shakespeare* pela Ediouro em 2000 contendo 19 sonetos e alguns trechos de peças que versam sobre o amor;

12. Renata Cordeiro (2003), tradutora e acadêmica publicou um livro contendo 17 sonetos dos 154 de Shakespeare sob o título de *Sonetos ao Jovem Desconhecido* pela Editora Landy em 2003. Na obra traduzida há, além dos sonetos, o ato II, cena dois de *Romeu e Julieta*, e algumas notas explicativas para ambas traduções. Os sonetos traduzidos e dispostos em formato bilíngue se encontram também publicados em cadernos de tradução da USP;
13. Milton Lins (2005) traduziu os 154 sonetos de Shakespeare em seu livro *Sonetos de William Shakespeare* publicando-os por conta própria, sem o auxílio de uma editora, em 2005. Posteriormente, recebeu em 2010 o prêmio ABL de tradução da Academia Brasileira de Letras pelo livro *Pequenas Traduções de Grandes Poetas* (também por edição própria) em 2006, onde constam algumas de suas traduções do Bardo;
14. Thereza Christina Rocque da Motta (2006) publicou em 2006, em razão dos 400 anos de nascimento de Shakespeare, 44 sonetos e mais tarde, em 2009, devido à comemoração dos 450 anos da primeira publicação dos sonetos shakespearianos, publicou os 154 sonetos de maneira integral;
15. Jorge Furtado e Liziane Kugland (2010) que organizaram um volume de sonetos traduzidos por diversos artistas brasileiros, tais como Lázaro Ramos, Clarice Falcão, Fernanda Torres e entre outros. Publicado em 2010 pela editora Objetiva, todos os direitos autorais da obra foram doados ao UNICEF. Além de conter um prefácio didático para um leitor inexperiente, convida-o a realizar suas próprias traduções dos sonetos nos versos de cada página, corroborando a proposta do volume explicitado no título *Sonetos de Shakespeare: faça você mesmo*;
16. Geraldo Carneiro (2012) publicou em 2012 pela Editora Nova Fronteira, fragmentos dos textos de Shakespeare em: *O discurso do amor rasgado – poemas, cenas e fragmento de William Shakespeare*, onde o tema central é o amor. Nele além de traduções de algumas das obras dramáticas, há cinco sonetos (76, 18, 15, 65, 116, seguindo essa ordem), sendo reunidos e organizados em formato bilíngue e de linguagem mais coloquial, com algumas notas de rodapé após o posfácio;
17. Oscar Dourado (2017), professor emérito da Universidade Federal da Bahia onde lecionou nas áreas das Artes musicais traduziu e publicou os 154 sonetos de Shakespeare em 2017 pela P55 Edições. O livro estrutura-se por uma

apresentação em forma de notas introdutórias e com as traduções em formato monolíngue;

18. Almiro Pisetta (2019) publicou em 2019 a tradução dos 154 sonetos de Shakespeare em formato bilíngue e de capa dura pela editora Martin Claret. O livro organiza-se em tradução em verso e em prosa, seguidas de várias notas de rodapé explicativas. Além disso, observa-se uma robusta introdução explanando suas noções e estratégias tradutórias.

O Quadro a seguir resume os dados até agora arrolados:

Quadro 1 – Quadro panorâmico dos tradutores e de suas respectivas traduções dos sonetos shakespearianos publicadas no Brasil

Tradutor	N.º de sonetos	Editora	Noção tradutória	Estratégia tradutória
Antônio V. da F. Xavier	4 sonetos dos 154 (14, 17, 21, 49)	Opalas, 1884.	_____	14 e 17 (decassílabos) 21 e 49 (dodecassílabos) rimas irregulares de versificação camoniana.
Samuel MacDowell Filho	83 sonetos dos 154	Jornal do Brasil, 1952.	_____	Decassílabos de rimas regulares em uma linguagem erudita.
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Total de 45 dos 154 sonetos	1. ed. Saraiva, 1953; 2. ed. Edições de Ouro, 1966; 3. ed. Ediouro, s.d.; 4. ed. Civilização Brasileira, 1970; 5. ed. Hedra, 2009.	“Traduzir é, antes do mais, compreender” (2009, p. 9). “Traduzir importará, forçosamente, recriar” (2009, p. 11).	Dodecassílabos rimados e dístico emparelhado – com o objetivo de não sacrificar o texto.
Jerônimo de Aquino	154 sonetos	1ª ed. Melhoramentos, 1956; 2ª ed. Martin Claret, 2007.	_____	Dodecassílabos rimados com linguagem refinada e termos arcaizantes, somando-se a metaplasmos, inversões, síncope e metáteses.
Flora Machman	Apenas o soneto 27	Edição do IV Centenário, Leitura S.A, 1964.	_____	“Versos quase todo em decassílabos” (GUEIROS, 2015).
Geir Campos	Apenas os sonetos 25 e 116	Edição do IV Centenário, Leitura S.A, 1964.	_____	Decassílabos rimados.
Oscar Mendes	154 sonetos	José Aguilar, 1969.	A rima é essencialmente música e diversa é a música de cada língua.	Versos em alexandrino clássico de rimas irregulares. Procurando corresponder, na medida de sua compreensão, ao pensamento do autor.
Guilherme Figueiredo	7 dos 154 sonetos (22, 23, 55, 66, 71, 91 e 130)	3 sonetos - Jornal da Letras, 1971 e 4 sonetos - Edição Cátedra, 1973.	_____	Decassílabos de rimas cruzadas e dístico emparelhado.
Ivo Barroso	50 sonetos	1. ed. Nova Fronteira, 1973; 2. ed. Nova Fronteira, 1975;	Em seu prefácio (2015) busca propor uma ideia de tradução como recriação e não	Decassílabos rimados e dístico emparelhado – propõe uma tradução mais

		3. ed. Nova Fronteira, 1991; 4. ed. Nova Fronteira, 2005; 5. ed. Nova Fronteira, 2015.	de uma tradução meramente mecânica.	sucinta, já que não opta pelo dodecassílabo.
Jorge Wanderley	154 sonetos	1. ed. Civilização Brasileira, 1990; 2. ed. Civilização Brasileira, 1991.	O metro e a rima são elementos importantes ao poema. “Os sonetos shakespearianos são basicamente um ser musical” (1991, p. 19). “Uma tradução deve fluir” (1991, p. 20).	Decassílabos de rimas alternadas com dístico emparelhado. Há um enfoque no aspecto formal, entretanto os elementos semânticos são negociáveis.
Bárbara Heliodora	30 sonetos – 19 publicados	Ediouro, 2000.	Na tradução deve-se levar em conta as particularidades de cada língua.	Decassílabos de rimas alternadas e dístico emparelhado.
Renata Cordeiro	17 sonetos (1 ao 17)	Landy, 2003.	_____	Dodecassílabos com rimas alternadas e dístico emparelhado.
Milton Lins	154 sonetos	Ed. do tradutor, 2005.	_____	Metrificação ora em decassílabos, ora dodecassílabos. Cada quadra traduzida é seguida da quadra no original e assim por diante.
Thereza C. Rocque da Motta	154 sonetos	Ibis Libris, 2006; Ibis Libris, 2009.	Para ela, os sonetos shakespearianos transcendem toda formalidade. Os versos de uma tradução devem revelar a poesia e não a aprisionar. A tradução está repleta de um jogo de escolhas de sentido e relevância.	Enfoca o conteúdo em detrimento da forma. Não segue um padrão rímico, mas a mancha gráfica tem 14 versos. Afirma que houve vezes que teve de excluir o que julgou não ser relevante em português.
Jorge Furtado e Liziane Kugland (org.)	29 dos 154	Objetiva, 2010.	Segundo consta na introdução, no soneto, tudo começar através do ritmo e cada língua tem seus encantos.	Ora dodecassílabos, ora decassílabos, ora verso branco. Nesse volume diversos artistas foram convidados para traduzir um soneto de Shakespeare.
Geraldo Carneiro	3 sonetos (18, 76 e 116)	Nova Fronteira, 2012.	_____	Os versos em decassílabos são rimados alternadamente seguidos do dístico emparelhado.
Oscar Dourado	154 sonetos	P55 Edições, 2017.	Se aproxima da ideia de Shakespeare como um poeta subversivo. Para ele, o dístico ao final do soneto apresenta a “verdade” do poema e, portanto, é o único recurso que busca correspondência continuamente.	Adota os versos brancos de rimas mais ou menos regulares, se esforçando para apresentar um resultado melódico nas rimas. Predominância dos tempos verbais: futuro do pretérito e do modo subjuntivo. Enumerou o quinto e o nono verso para indicar o início do segundo e do terceiro quarteto, ao que parece, esse recurso é apenas para situar o leitor.

Almiro Pisetta	154 sonetos	Martin Claret, 2019.	Embasa-se nas postulações de Pound, que foram adaptadas por Vizioli, bem como na ótica de Horácio acerca da licença poética.	Se permite a utilização de certas liberdades como anacronismos, arcaísmos entre outras. Opta pelos decassílabos de rimas alternadas seguidas do dístico de rimas emparelhadas. Suas traduções contam com dois formatos: em verso e em prosa, precedidos do original em inglês.

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

4 Observações finais

Após o levantamento dos tradutores dos sonetos shakespearianos no Brasil é necessário ratificar que a empreitada inicializada neste trabalho não se finda com os dados aqui apresentados. Dessa forma, as informações reunidas neste artigo podem contribuir com base de análise para pesquisas historiográficas das traduções dos sonetos de Shakespeare para o português no Brasil. Foram apresentados 17 tradutores, além de um volume organizado, buscando responder ao “quem?” formulado por D’hulst (2010). Reconhece-se, no entanto, que haja outros tantos tradutores que se aventuraram nesta empreitada de traduzir os sonetos de Shakespeare, contudo, não foram evidenciadas suas publicações. Além disso, buscou-se categorizar os tradutores aqui analisados de maneira cronológica observando a data de suas publicações, a fim de corroborar o que fora dito anteriormente a respeito da obra de Shakespeare, que seus escritos perpassam por épocas e contextos bem distintos e viabilizam a noção da imortalidade do autor e de suas obras. Vale concluir ainda que, ao observar paratextos e metatextos desses profissionais, alguns não exprimem de maneira explícita suas noções tradutórias, portanto, se fez necessário a análise das suas traduções propriamente ditas, a fim de compreender como lidaram com a tradução dos sonetos. Pode-se atestar neste artigo que é através da análise de suas noções e estratégias que se torna possível compreender como lidaram com a complexidade da linguagem shakespeariana dentro dessa curta forma poética.

Referências

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Sonetos e rimas*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/publicacoes/sonetos-e-rimas>. Acesso em: 27 set. 2019.
- ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL, 1959, v. 79, p. 53. Disponível em: http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=Anais_BN&pagfis=10260&url=http://docvirt.com/docreader.net#. Acesso em: 6 ago. 2020.
- COLLIN, Luci. O soneto shakespeariano. In: LEÃO, L.; SANTOS, M. (org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.
- GALINDO, Caetano W. Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare. In: LEÃO, L.; SANTOS, M. (org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.
- GAMBIER, YVES; STECCONI, Ubaldo (org.). *A World Atlas of Translation*. Amsterdã: John Benjamins, 2019, p. 1-11.
- GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. São Paulo: MEC, 1961.
- GUEIROS, Nehemias. In: SHAKESPEARE, William. *50 Sonetos*. Trad. Ivo Barroso. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HELIODORA, Bárbara. Shakespeare no Brasil. In: LEÃO, L.; SANTOS, M. (org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.
- MARTINS, Marcia A. P. A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros. São Paulo: PUC, 1999.
- PINILLA, Jose A. S. A HISTÓRIA DA TRADUÇÃO DO BRASIL: questões de pesquisa. *Tradução em Revista*, v. 2020, n. 28, p. 13-31, 2020. Faculdades Católicas. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17771/pucrio.tradrev.48156>. Acesso em: 31 mar. 2020.
- ESCOLHA SEU SHAKESPEARE. Disponível em: <http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/index.htm>. Acesso em: 31 mar. 2020.
- RAMOS, Pércles E. da S. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Trad. Pércles Eugênio da Silva Ramos. 5. ed. Rio de Janeiro: Hedra, 2008, p. 9-41.
- SHAKESPEARE, William. *Os sonetos de Shakespeare*. Trad. Maria do Céu Saraiva Jorge. Lisboa: [s.n.], 1962.
- SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Trad. Jorge Wanderley. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- SHAKESPEARE, William. *50 sonetos*. Trad. Ivo Barroso. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- VOLLET, Neuza L. R. Nobreza vsobscenidade em traduções brasileiras de Hamlet: uma reflexão sobre as relações possíveis entre os tradutores e seu autor. São Paulo: TradTerm, 1998.
- WALKER, Shanta Navvab. *Para uma Tradução Comentada de Sonetos de Shakespeare*. Brasília: 2018. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/33890/1/2018_ShantaNavvabWalker.pdf. Acesso em: 15 maio 2020.

A (PARA)TRADUÇÃO DO CONTO INFANTOJUVENIL *O MISTÉRIO DA FLORESTA DE VERDE INTENSO*

Gisele Tyba Mayrink Orgado
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
gisele.orgado@gmail.com

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
adjabalbino@gmail.com

Resumo

Este trabalho apresenta algumas decisões tradutórias definidas durante a tradução do conto infantojuvenil “O mistério da floresta de verde intenso”, escrito originalmente na variante brasileira do português, traduzido e publicado em inglês, espanhol, francês, italiano e alemão. A tradução desse conto do português para o espanhol foi realizada no CALEPINO: Núcleo de Lexicografia Multilíngue da UFSC, por um grupo de estudos coordenado pela Prof^a. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, autora do referido conto. Além dos desafios inerentes a qualquer processo tradutório, os textos direcionados a um público infantojuvenil apresentam maior complexidade, considerando-se as especificidades características da linguagem dessas duas etapas da vida. Pesquisadores do universo da LIJ (OITTINEN, 2000; PUURTINEN, 1995; SHAVIT, 1986) são unânimes ao defenderem que traduções elaboradas para este público demandam uma reelaboração do texto traduzido, buscando adequá-lo ao nível de compreensão de seu destinatário potencial. Este trabalho apresenta reflexões referentes a questões linguísticas e culturais entre os idiomas envolvidos na tradução, a partir dos princípios da Teoria Funcionalista da Tradução (REISS; VERMEER, 1996; NORD, 1997; 2012) complementados pelas premissas teórico-metodológicas dos elementos paratextuais propostas por Genette (1987, 2009), que foram atualizadas e enriquecidas pela noção de (para)tradução elaborada por Yuste Frías (2010, 2014).

Palavras-chave

Literatura infanto-juvenil. Tradução e Cultura. (Para)Tradução.

1 Introdução

No presente artigo discorre-se sobre as práticas de anotar e comentar traduções, observando especificamente as contingências referidas à tradução da variante brasileira do português para a variante centro-peninsular do espanhol do conto “O mistério da Floresta de verde intenso”, cuja autora é Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão. Essa tradução foi desenvolvida por um grupo de tradutores em formação coordenado pela já mencionada professora, que também é auto-tradutora, isto é, tradutora do próprio texto, e coordenadora do curso de extensão “Laboratório de tradução II”, que foi conduzido entre os meses de maio e novembro de 2016 no

contexto do grupo de pesquisa CALEPINO: Núcleo de Lexicografia Multilíngue, da Universidade Federal de Santa Catarina¹.

Este trabalho tem por objetivo dar destaque a alguns gestos tradutórios derivados das escolhas definidas para a tradução do referido conto, algumas das quais, como em outros contextos de trabalho similares, envolveram pesquisas minuciosas por correspondentes interlinguísticos de culturemas², haja vista a finalidade do grupo que vinha a ser elaborar um texto meta que privilegiasse as características e necessidades de seus destinatários potenciais, que seriam, nesse caso, crianças falantes de espanhol, embora não seja consensual entre os estudiosos da área a faixa etária que caracterizaria tais destinatários. Nesse sentido, os tradutores se esforçaram por elaborar um texto meta que privilegiasse as peculiaridades linguísticas e culturais de seus destinatários.

É preciso salientar que embora o texto em questão tenha sido escrito originalmente na variante brasileira do português, ele dialoga o tempo todo com elementos culturais típicos da Alemanha, ou, mais especificamente, da região da Alemanha conhecida como *Schwarzwald* (Floresta Negra), elementos tais como o *Bollenhut*³, o *Schäpell*⁴ e o *Schwarzwälder Kirschtorte* (Bolo Floresta Negra), o que torna imprescindível a retextualização tanto dos culturemas explícitos como dos implícitos, no processo de tradução do conto em questão.

É importante dar destaque ao fato de que tanto as análises pré-tradutórias quanto a tradução propriamente dita do conto aqui em questão foram realizadas à luz

¹ Esta tradução, já publicada, foi realizada sob a orientação da professora Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão e revisada pela professora María Ángeles Sastre Ruano. A tradução foi desenvolvida em grupo pelos estudantes Andressa Saraiva Ternes, Diego Napoleão Viana Azevedo, Gisele Tyba Mayrink Orgado, Kátia Maria Carvalho, Maikon Marllon Gonçalves dos Santos, María Alejandra Maldonado Bonilla, Matheus Ligeiro Barroso Santos, Paulo Roberto Kloeppel, Poliany Soledad Vélez Bernal e Silvia Marisa Ihank Coimbra Fagundes.

² O termo *culturema* refere-se a “um fenômeno social de uma cultura A, que é considerado como relevante para os membros desta cultura e que, quando comparados com um fenômeno social correspondente na cultura B, é específico da língua A” (VERMEER, 1983, p. 3 *apud* NADAL, 2009, p. 95, tradução nossa).

³ O *Bollenhut*, que foi traduzido por *Sombrero de Pompones* em espanhol, é um chapéu que, geralmente, é associado à região da Alemanha conhecida como Floresta Negra (*Schwarzwald*). A base do ornamento é um chapéu branco, de palha, de aba larga que é revestida com bolas grandes de lã, dispostas em forma de cruz. Quando as bolas aplicadas no chapéu têm a cor vermelha indica que a mulher que o usa é solteira; quando, por outro lado, a cor da lã é preta indica que quem o usa é casada (BRIGHT HUB EDUCATION, adaptado).

⁴ Também típico da região da Floresta Negra, o *Schäpell* é usado principalmente em festivais religiosos, como *Corpus Christi* ou de Ação de Graças. A preparação de um *Schäpell* requer muita habilidade e tempo. A coroa em forma de um quadro de haste de metal curvado é envolvida com fitas vermelhas. Então pequenas *Perlensträußchen* (Buquês de pérolas) coloridas são tecidas com fitas brancas. (SCHWARZWALD.NET, adaptado).

dos aportes teórico-metodológicos apregoados pela Escola Funcionalista da Tradução, na linha de Reiss e Vermeer (1984) e de Nord (2012). Consequentemente, de forma a alinhar teoria e prática, esquematiza-se, a seguir, a Teoria do escopo *per se*.

As propostas dos estudiosos funcionalistas supracitados haviam sido anteriormente retomadas por Durão e Durão (2016, p. 34) no volume no qual se registra o trabalho desenvolvido no contexto do curso de extensão *Laboratório de tradução I*, onde os últimos autores propuseram definições para “texto base” e “texto meta”, as quais serão adotadas no decorrer deste artigo. Para os autores (*ibid.*), “texto base” seria definido como um tipo de interação comunicativa que se constitui por elementos verbais ou verbais-visuais, sendo tomada como objeto do processo de tradução, que, seguindo os parâmetros de textualidade vigentes no contexto de uma determinada sociedade, se situa historicamente, de onde emergem interações envolvendo “questões sociais, históricas, culturais, políticas, religiosas, filosóficas, pragmáticas e discursivas”.

Já “texto meta” ou “tradução”, Durão e Durão (*ibid.*) as definem como:

[a] transposição de uma interação comunicativa originalmente enunciada em uma língua base em outra interação comunicativa enunciada em uma língua meta em resposta a um processo de transladação, processo este que, ao colocar frente a frente a cultura que subjaz à língua em que o texto base foi elaborado e a que subjaz à língua para a qual esse texto será expresso em forma de texto meta é, ao mesmo tempo, interpretativo e comunicativo.

Tomando a base teórica mencionada anteriormente, assim como as definições apresentadas, o grupo de tradutores buscou, na etapa pré-tradutória do processo, por correspondentes interlinguísticos de culturemas, com o intuito de produzir uma tradução que privilegiasse peculiaridades linguísticas e culturais derivadas das características e necessidades dos destinatários potenciais do texto meta, que, neste caso específico, são crianças (embora não haja consenso entre os estudiosos quanto à faixa etária que os caracterizariam como tal) falantes de espanhol.

Atestou-se, igualmente, a relevância de valer-se de elementos paratextuais como recurso interpretativo dos textos tomados como objeto de tradução, entendendo-se ser primordial a sua aplicabilidade, como referência complementar, aos princípios teóricos da Teoria Funcionalista da Tradução, de algumas premissas teóricas e metodológicas propostas inicialmente por Genette (1987, 2009), que

apresentou estratificações de aspectos paratextuais e que foram atualizadas e enriquecidas pela noção de *paratradução*⁵, elaborada por Yuste Frías (2010, 2014). A contribuição desse último autor à proposta do primeiro permitiu que o grupo tivesse melhores elementos para interpretar o caráter dialógico e intertextual a ser destacado em todo e qualquer processo de tradução.

2 Algumas especificidades da Literatura Infantojuvenil

No âmbito da literatura acadêmica, poder-se-ia dizer que assim como os estudos da tradução propriamente dita, a Literatura Infantil e Juvenil (LIJ) continua a ser considerada, como denomina Shavit (2003), “literatura periférica”, ou, ainda, como literatura que foge dos cânones, tendo, por essa razão, prestígio questionável. Essa visão superficial da literatura infantojuvenil desconsidera o número significativo de estudiosos que vem delimitando linhas de pesquisa em torno dessa sorte de literatura. Entretanto, cada dia mais se intensifica a atenção dada à área. Chama a atenção o fato de o vínculo existente entre esse subgênero literário e a tradução ainda se manter vigente, haja vista, ao contrário do que se possa supor, que traduzir textos redigidos de uma língua a outra para o público infantil e juvenil é uma tarefa de grande complexidade, complexidade essa perceptível principalmente se tomada em comparação com a tradução de textos literários ditos “para adultos”, pois além dos desafios habituais inerentes a qualquer processo tradutório há uma série de especificidades a serem consideradas de forma que uma tradução destinada às crianças e aos adolescentes possa ser plenamente entendida por elas. Reitera-se, de antemão, portanto, o valor e a responsabilidade envolvidos nos processos tradutórios referidos às obras infantis e juvenis, afinal tais processos abrem acesso a novos mundos e colaboram, inclusive, para o desenvolvimento da personalidade da criança que terá que aprender a desconstruir ingredientes do mundo estético e contrastá-los com os pertinentes ao mundo real, função primordial da literatura.

Entretanto, não se tem por propósito traçar uma trajetória diacrônica da literatura infantil e juvenil, afinal os contornos desse subgênero da literatura já estão definidos, embora, como é natural, toda e qualquer reflexão complementar sobre seus

⁵ Paratradução trata-se de um termo abordado nos Estudos da Tradução que contribuiu para a criação do grupo de pesquisa *Translation and Paratranslation* (T&P) na Universidade de Vigo, Espanha. Mais informações disponíveis em: <http://www.paratraduccion.com>.

pormenores sejam bem-vindos. Assim entendemos a nossa proposta. O que se pretende, na realidade, é tão somente propor uma análise dos recursos empregados na produção da tradução de um espaço criativo da literatura que tem potencial para despertar o interesse tanto de crianças quanto de adultos. Como se esclareceu antes, este trabalho tem por objetivo discorrer sobre alguns procedimentos realizados pelos tradutores envolvidos nesta atividade, os quais podem ser retomados por outros tradutores do subgênero literário em questão, antes de se lançarem a suas empreitadas tradutórias.

3 A Tradução e a Teoria do Escopo

A Teoria do Escopo, ou Teoria Funcionalista da Tradução, como muitos se referem a ela, compreende muito mais do que vislumbram algumas visões reducionistas que a concebem como sendo basicamente norteadas pelas funções das traduções, como que, se textos base⁶ não tivessem suas próprias funções. Pelo contrário, “um texto é produzido com um propósito mais ou menos específico em mente” (REISS; VERMEER, 2014, p. 17, tradução nossa). Assim, as funções dos textos fonte compõem a primeira variável a se considerar nos processos tradutórios. Cabe aqui, destacar que, além de abordar as funções dos textos base e dos textos meta, Heiss e Vermeer, referem-se às “funções externas dos processos tradutórios⁷” (REISS; VERMEER, 2014, p. 4, tradução nossa), por exemplo, as do tradutor como profissional da área (REISS; VERMEER, 2014, p. 4, tradução nossa). Em resumo, como esses teóricos das traduções propõem, a Teoria do Escopo abarca “uma teoria de produção textual, uma teoria de recepção textual e uma teoria dos processos tradutórios” (REISS e VERMEER, 2014, p. 18, tradução nossa).

Iniciando pelas funções dos textos base, seguindo as disposições de Reiss e Vermeer quanto ao conceito língua, que a definem como sendo: (i) um sistema semiótico; (ii) linguagem verbal humana; (iii) forma estilística de expressão, destaca-se que cada uma destas dimensões acarreta diferentes funções textuais que devem ser levadas em consideração e na medida do possível, devem transpostas para as

⁶ Reiss e Vermeer usam os termos “texto fonte” e “texto alvo” pretendendo indicar que os processos tradutórios compreendem os textos traduzidos e os processos de tradução que os geraram. Nesta seção do capítulo, contudo, adotam-se não os termos propostos por Reiss e Vermeer, ou seja, “texto fonte” e “texto alvo”, mas, respectivamente, “texto base” e “texto meta”, como já definidos anteriormente.

⁷ O termo usado por Nord é *translational actions*.

traduções. Nesse sentido, no conto “O mistério da Floresta de verde intenso” três instâncias merecem especial atenção: (i) o neologismo “Alehumana”; (ii) os vocábulos impressos em cores, (iii) o culturema “vapt-vupt”.

No caso do neologismo, o que garante que ele cumpra sua função comunicativa é o fato de ele ser formado pela fusão de dois signos linguísticos, no caso, “Alemanha” e “humana”, de modo que, semioticamente, “Alehumana” aponta para um significado que contém componentes de significação que não existem nos vocábulos isolados. Destaca-se que, no caso deste neologismo, os traços prosódicos são fundamentais para a percepção da relação identitária dele com o nome daquele país e, por conseguinte, fundamentais para a compreensão de sua significação, a qual aponta para uma humanização do adjetivo “alemão”, que, conforme mencionado na introdução deste capítulo, no imaginário das crianças brasileiras, tende a carregar certa carga negativa por conta dos relatos enfáticos da História quanto ao papel fomentador da Alemanha nas duas grandes guerras mundiais. Desta forma, o neologismo assume outra função, aquela inerente ao gênero conto infantil e juvenil: conter elementos temáticos que levem às transformações na visão de mundo dos leitores. No que se refere à tradução, o neologismo deve avaliar ambas as funções, sendo que, quanto à prosódia, deve se conformar com os preceitos morfológicos das línguas alvo, e quanto a seu caráter transformador, deve-se levar em conta a carga semântica, visto que a carga negativa do adjetivo não necessariamente está presente em todas as culturas alvo.

Quanto aos vocábulos impressos em cores diferentes do restante do texto, as relações semiológicas são bastante evidentes e conferem funções didáticas aos vocábulos. O nome “Floresta de verde intenso”, pelo fato de estar impresso no texto em um degrade partindo de tons de verde-claro, à esquerda, para tons escuros desta cor, à direita, o que coaduna com o tema da transformação da floresta de verde para verde escurecido no conto, bem como coaduna com a segmentação frásica do grupo nominal, de modo que os tons mais escuros de verde colorem as palavras “verde intenso”. Perceba-se que a cor aqui tem função semiótica de remeter à grande intensidade do adjetivo “intenso”, o qual difere da escuridão da floresta negra, que é impressa em preto e destacada por negrito. Esta função didática parece estar também implícita na ocorrência de “cores variadas” que esta impressa em seis cores, pois aponta para a relação de sinonímia do grupo nominal “cores variadas” com o adjetivo “coloridas”. Lembre-se de que o nível linguístico do público alvo varia muito, visto que,

o conto, quando não lido por adultos para crianças, é acessível por todas as crianças que dominam a leitura.

O culturema “vapt-vupt” surgiu num programa humorístico da televisão brasileira, o que por si só o qualificaria como tal e popularizou-se ao longo dos anos em anúncios publicitários, títulos de músicas, colunas de revistas, jornais e *blogs* e até nome de empresas. Este culturema era utilizado por uma personagem humorístico, que se inclinava em direção a uma das câmeras de transmissão, e fazia um movimento com as mãos que remete à rapidez, para avisar que haveria uma pausa “rápida” para a apresentação dos comerciais dos patrocinadores, em geral, na fala: “Vou ali e já volto”, é “vapt-vupt”, de modo que semioticamente, se não mais atualmente visto que o culturema é dicionarizado, os movimentos da personagem também atuaram como elementos de significação na criação do culturema.

4 Estratégias de (pré)tradução e os culturemas

Antes de adentrar o processo de tradução propriamente dito, o grupo de tradutores efetuou três atividades de pré-tradução: (i) a análise das marcas discursivas do gênero “conto” sob o viés das culturas alvo; (ii) o levantamento de um número significativo de unidades léxicas presentes no texto fonte, já que sua tradução demandaria buscas complexas por estarem essas unidades atreladas à oralidade da cultura fonte ou por serem neologismos; e (iii) o levantamento das marcas temáticas e gráficas do conto.

Na primeira atividade de pré-tradução, de acordo com a proposta de Neubert (*apud* GENTZLER, 2009), que reforça a necessidade de se conhecer as configurações tipológicas e as marcas discursivas de cada gênero textual a ser traduzido, procedeu-se à leitura de vários contos infantis redigidos em espanhol, isto é, contos da literatura infantil que haviam previamente sido traduzidos para o espanhol, de modo a obter um panorama quantitativo de algumas tendências referentes ao uso de *formas verbales* (formas verbais), de *marcas temporales* (marcas temporais) e de marcas de *comienzo y fin* (começo e fim), de *onomatopeyas* (onomatopeias) e de *disminutivos* (diminutivos) usados nesse subgênero da literatura, dentro das culturas falantes do espanhol.

Em um segundo momento, as atividades de pré-tradução voltaram-se, primeiramente, ao desvendamento das peculiaridades do texto fonte considerando

que “tratar de gêneros da literatura infantil pressupõe um permanente diálogo com a tradição oral e escrita do texto literário, ‘contado’ e escrito para crianças em diferentes épocas”⁸, razão pela qual foram analisadas: as possíveis traduções das interjeições e onomatopeias presentes no texto; os possíveis usos que poderiam vir a fazer frente aos registros típicos da oralidade coloquial da língua original do texto em relação à língua para a qual este seria traduzido; as estratégias pelas quais se optariam frente às repetições lexicais, aos neologismos, bem como aos culturemas presentes no texto fonte.

Apresentamos a seguir alguns casos localizados. Como, por exemplo, a onomatopeia “vapt-vupt”, que por ter sido popularizada num programa televisão brasileira, não encontra correspondência em espanhol, assim, optou-se por traduzir por *¡chan tata chan!*, que mantém o traço de sonoridade e parece produzir um efeito semântico similar.

Quadro 1 – Onomatopeia *Vapt-Vupt*

Língua Portuguesa	Lengua Española
Mal pisei no lugar e, vapt-vupt , fui logo entendendo que aquela história toda de floresta negra era uma baita de uma mentirinha.	<i>Nada más pisar aquel lugar y, ¡chan tata chán!, me caí en la cuenta del pedazo de trola que esta gente iba contando. ¡Menudos troleros, eso es lo que son!</i>

Fonte: Durão (2016, p. 8-9).

“Fiu, fiu!” que na língua base tem forte conotação cultural, foi traduzido na língua meta por uma interjeição que tivesse valor semântico parecido, e por essa razão foi traduzido por *¡Uau!*.

⁸ Fonte: Palestra *Os gêneros da literatura infantil*, apresentada por Maria Zélia V. Machado junto ao CEALE/ UFMG. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/files/uploads/Palestras%20Pnaic%202014/Os%20G%C3%AAneros%20da%20Literatura%20Infantil%20-%20M.%20Z.%20Versiani2.pdf>.

Quadro 2 – Interjeição *Fiu-fiu*

Língua Portuguesa	Lengua Española
Então, enquanto algumas árvores femininas embelezaram os seus coletes com detalhes dourados e outras com adereços prateados, outras bordaram seus coletes com minúcias de cores variadas , pregadas com delicadeza, e, outras, ainda, pregaram com mimo pequenos ressaltos em crochet, tricot, miçangas e pedrarias sobre o tecido dos coletes. <u>Fiu, fiu!</u>	<i>Mientras algunos árboles femeninos embellecieron sus chaquetas con detalles en oro, con aderezos de plata, otros árboles los bordaron con colores alegres o pegaron, con delicadeza y mimo, en las telas de sus chaquetas, pequeños relieves en ganchillo, punto, además de mostacillas y abalorios. ¡<u>Uau!</u></i>

Fonte: Durão (2016, p. 14-15).

Os registros “Hummm!!!” e “Nham...nham” foram excluídos na tradução, pelo fato de o grupo de tradutores não ter conseguido encontrar interjeições e/ou onomatopeias correspondentes em espanhol. Há em espanhol a onomatopeia *¡Ñam-ñam!*, mas esta, que indica o ato de comer, não corresponde ao sentido semântico no texto base que aponta para a sensação de prazer ao comer.

Quadro 3 – Interjeição *Humm!!!* e onomatopeia *Nham...nham!*

Língua Portuguesa	Lengua Española
E para recordar o <i>Bollenhut</i> da árvore moça, Keller lambuzou quatorze cerejas bem vermelhinhas numa bebida típica da região e as arrumou direitinho sobre a camada de chocolate granulado . Ele chamou sua obra de Bolo Floresta Negra . <u>Humm!!!! Nham...nham!</u>	<i>Y para recordar el Bollenhut de su amado árbol, remojó catorce cerezas intensamente rojas, en una bebida característica de la región, y las arregló bien para decorar por encima de las capas de las chispas de chocolate. Keller llamó a su creación Tarta Selva Negra.</i>

Fonte: Durão (2016, p. 22-23).

No entanto, os registros típicos da oralidade coloquial regionalistas, “tim tim por tim tim”, “auê”, “blá-blá-blá”, “trololó” e “nhem, nhem, nhem”, por se tratarem de culturemas, conforme definido na introdução deste artigo, não encontram correspondência na língua espanhola, e foram omitidos na versão para o espanhol ou foram substituídos por outras formas semanticamente similares, como vemos a seguir.

Quadro 4 – Onomatopeia *Tim tim por tim tim*

Língua Portuguesa	Lengua Española
Eu fiquei tão, mas tão brava com isso que resolvi que ia contar <u>tim tim por tim tim</u> a verdade verdadeira sobre a Floresta de verde intenso , que de negra não tem nadica de nada.	<i>Me quedé tan enojada con aquello que decidí por contar <u>con detalle</u> todo sobre la Selva de color verde intenso, que de negro no tiene nadita de nada.</i>

Fonte: Durão (2016, p. 8-9).

Quadro 5 – Gíria *Auê*

Língua Portuguesa	Lengua Española
<i>Bollenhut</i> , que na língua dos alehumanos, quer dizer “chapéu com bolas”. Esse tipo especial de chapéu passou a ser obrigatório por lá nas ocasiões especiais porque, tempos antes, algumas árvores masculinas da Floresta de verde intenso andaram se envolvendo com árvores casadas e foi o maior <u>auê!</u>	<i>Bollenhut</i> , en la lengua de los alehumanos, significa “sombrero de pompones”. Ese tipo especial de sombrero pasó a ser obligado en ocasiones especiales, porque, hace algún tiempo, ciertos árboles masculinos de la Selva de color verde intenso se metieron con árboles femeninos que estaban casados y <u>¡vaya lío!</u>

Fonte: Durão (2016, p. 14-15).

Quadro 6 – Onomatopeias *Bla-bla-bla, trololó e nhem nhem nhem*

Língua Portuguesa	Lengua Española
Foi um tal de <u>bla-bla-bla pra lá</u> e de <u>trololó pra cá</u> , porque algumas árvores frívolas e metidas ficavam cheias de <u>nhem, nhem, nhem</u> , pedindo a palavra no meio da discussão só para aparecer e dando sugestões bobas que não ajudavam em nada.	<i>Fue un <u>bla bla bla para acá y bla bla bla por allá</u>, pues algunos árboles femeninos presumidos y muy vanidosos daban sugerencias que eran pura tontería y que no ayudaban en nada.</i>

Fonte: Durão (2016, p. 18-19).

Além destas questões linguísticas e culturais, também foram analisados, por fim, alguns aspectos gráficos do conto, inseridos nos quesitos teóricos sobre a paratextualidade e paratradução, com atenção especial às articulações entre a presença de vocábulos impressos em diferentes cores, pois “as imagens propõem uma significação articulada com a do texto, ou seja, não são redundantes à narrativa,

a leitura do livro ilustrado solicita apreensão daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado” (LINDEN, 2011).

5 A (para)tradução do conto e seus aspectos gráficos

Em seu modelo teórico, Genette (2009) sistematizou elementos para a definição do conceito de paratextualidade. De fato, os materiais paratextuais classificados pelo autor otimizam não somente o trabalho do tradutor, mas também o de seus leitores, no sentido de que explicitam estratégias, critérios e delimitações em razão dos objetivos fixados na base do trabalho tradutório. Genette (2009) esclarece que todo texto se realiza com “o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações” (GENETTE, 2009, p. 9), que não sabemos se devem ou não ser considerados, mas que, de toda forma, “o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, [...] para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” (GENETTE, 2009, p. 9). Independentemente do idioma ou da cultura em que se encontram inseridos, os textos literários criam imaginários graças a seus paratextos – que os apresentam, os introduzem, os circundam e os completam, tornando-se, por vezes, tão importantes quanto os textos propriamente ditos.

Eventuais atualizações, como as propostas por Yuste Frías (2010), que adicionam novas perspectivas ao modelo de Genette (2009), contribuem para a fixação e expansão dos conceitos de *paratextualidade* e *paratradução*. Sob a ótica complementar proposta Yuste Frías, se os paratextos apresentam os textos, concomitantemente, as paratraduções apresentam as traduções, possibilitando a sua existência e assegurando a sua presença material no mundo editorial. A paratradução seria tudo o que possibilita que uma tradução seja publicada, e se apresente como tradução ao público em geral, e especificamente, a seus leitores. É graças à paratradução que se assegura a recepção da tradução, bem como seu consumo. Para Yuste Frías, o conceito de paratradução remete à função dos elementos paratextuais na tradução, a saber, a sua participação, juntamente com o texto, na construção do sentido de um trabalho publicado.

No caso deste artigo, apresentamos alguns dos elementos listados por Genette (2009) que foram analisados sobre o prisma da paratradução preconizada por Yuste Frías (2010), como, por exemplo, o título e a capa do conto aqui analisado.

O *Título* e a *Capa* são considerados os primeiros e mais importantes paratextos de qualquer livro, pois chamam a atenção do leitor através das escolhas lexicais do próprio *Título* da obra, das ilustrações apresentadas, bem como, neste caso, das cores que são amplamente utilizadas. Tratando-se de paratexto tradicional e, logo, considerado indispensável à leitura, o *Título* é um elemento ímpar, que pode atuar como convite à leitura, ou mesmo, determinar a interpretação do texto. Se o texto é o objeto da leitura, o *título*, bem como o *nome do autor*, é o objeto da circulação, sendo dirigido para um público que vai muito além dos leitores.

No caso do conto aqui analisado, o uso da palavra **Mistério** como componente do o título ‘O mistério da Floresta de verde intenso’ funciona como isca, aguçando a curiosidade do leitor, que se vê instigado a tentar averiguar que mistério é esse, pretendendo desvendar os segredos dessa floresta misteriosa. Do mesmo modo, a estratégia tipológica gráfica adotada pela autora no conto, que apresenta o título em tons mesclados de verde: **O Mistério da Floresta de verde intenso** funciona como um atrativo a mais para o olhar do leitor, estimulando o seu imaginário, antes mesmo que esse leitor conheça o conteúdo do conto.

A *capa*, que é um tipo um paratexto que integra o que Genette (2009) denomina de *peritexto editorial*, classificação que engloba aspectos comerciais que caracterizam o livro enquanto produto, dentre os quais se incluem outras informações que se referem à realização material do livro que são, na maioria das vezes, de responsabilidade dos editores.

O conto aqui analisado, **O Mistério da Floresta de verde intenso**, recorre ao paratexto e à paratradução concomitantemente, uma vez que apresenta em sua capa o título em sua língua original, o Português, seguido das (para)traduções nas cinco línguas que compõem o livro, a saber: Inglês, Espanhol, Francês, Italiano e Alemão, haja vista se tratar de uma edição multilíngue. Tanto o original como as suas traduções fazem uso do recurso da gradação de cores verdes presentes em seus títulos, em alusão ao **verde intenso** da floresta, corroborando a asserção de Oittinen (2000) de que o aspecto visual de uma obra literária não estaria restrito às formas e às cores de seus peritextos icônicos, mas vão além, referindo-se igualmente a uma abordagem visual, ao que chama de *visual literacy* (OITTINEN, 2000), muito mais ampla que

simples palavras e figuras, abrangendo toda a aparência visual do livro, incluindo detalhes como estruturas fraseológicas e mesmo a pontuação adotada.

Assim como o título e a capa do conto, o mesmo pode se dizer com relação a diversas partes do texto, quando são usadas cores diferentes em determinados fragmentos textuais. Esses aspectos gráficos são identificados juntamente com alguns personagens componentes da estória – as árvores femininas –, e são explicitados ao longo do texto por meio de elementos característicos, como, por exemplo, alguns acessórios – que, neste caso, não fazem jus à etimologia da palavra, tendo em vista que não se tratam de itens ‘secundários’, senão, são as principais referências gráficas da ilustração – como os chapéus, e partes das indumentárias como os vestidos e os coletes.

Texto e ilustração dialogam entre si, através de representações em formas e cores, pois através da narrativa é possível identificar elementos verbais e visuais, com uma descrição pormenorizada. Deste modo, se confirma a importância dos elementos gráficos, conforme referido, uma vez que o recurso das fontes diferenciadas em forma e cores chama a atenção do leitor, promovendo e intensificando a correlação entre o que pode ser visualizado mediante a ilustração, com o que vem sendo esclarecido através da narrativa textual. Por exemplo, quando se explica que cada árvore embelezou o seu colete com detalhes dourados, com adereços prateados ou bordaram seus coletes com minúcias de **cores variadas**, se usam, precisamente, cores variadas para compor a ideia. O mesmo quando se usa tons graduais de verde para dar nome à **Floresta de verde intenso**. Quando também se explica que as árvores femininas disponíveis para relacionamento amoroso usam *Bolhenhut* de bolas de **lã vermelha**, se usa essa cor vermelha para registrar essa informação, assim como se usa o negrito para realçar a cor das bolas de **lã preta**. E mais adiante no texto, quando se descreve o bolo que foi preparado para comemorar o convênio assinado pelas árvores, que destacam, por meio de diferentes tons de marrom, os ingredientes relacionados ao chocolate e à camada de chocolate granulado: o bolo gigante de chocolate com grãos de chocolate granulado, e a cor vermelha para fazer referência às cerejas bem vermelhinhas. Desta forma, cada conjunto de palavras, composto em suas respectivas cores, dá acesso imediato ao universo criativo e imaginário do leitor.

Do mesmo modo, se pode verificar ao longo do conto que não somente o texto original teve suas traduções realizadas para os cinco idiomas que compõem a edição,

mas igualmente referências paratextuais também foram consideradas pelos tradutores, realizando-se, assim, a paratradução apresentada por Yuste Frías (2014), já que, conforme mencionado anteriormente, tradução e paratradução constituem-se em elementos inseparáveis. Sendo assim, verifica-se que as mesmas fontes, em suas formas e cores destacadas no original em Português, foram mantidas em todas as traduções apresentadas.

6 Conclusão

Considerando-se os procedimentos tradutórios aqui descritos, podemos reiterar a necessidade existente de os tradutores levarem em consideração, além dos aspectos linguísticos propriamente ditos, os elementos inerentes ao gênero textual trabalhado e as culturas da língua fonte e da língua meta durante seu processo tradutório, tendo em vista que esses aspectos influenciam de forma contundente nas escolhas tradutórias desse profissional. A tradução interlínguas não se trata pura e simplesmente da transcodificação de vocábulos e expressões isoladas de um idioma para outro. A grande pluralidade de componentes de natureza linguística e cultural contidas, às vezes, em uma simples unidade lexical, constitui somente um dos vários desafios que se enfrenta ao se trabalhar com tradução, tendo em vista que os contextos mais amplos se estendem muito além do léxico.

Além disso, estudiosos conhecidos no universo da LIJ, Oittinen (2000), Puurtinen (1995) e Shavit (1986), são de parecer unânime quanto à necessidade de adaptações nas traduções para crianças, sendo que essas adaptações não deveriam se restringir àquelas de ordem moral ou educacional exclusivamente, mas se estenderiam à elaboração do próprio texto traduzido que deve adequar-se ao nível de compreensão da criança, ressaltando que a criança precisa, além de compreender e interpretar, deduzir.

Por fim, percebe-se que os paratextos atuam de modo complementar, pois emergem no sentido de preparar o leitor a uma abordagem mais consciente da obra traduzida, ao mesmo tempo em que prepara esta tradução à abordagem do leitor. A paratextualidade explicita as adequações que brotam do trabalho tradutório, constituindo uma resposta às indispensáveis mediações culturais e históricas. Sendo assim, o exame dos paratextos permite pôr em evidência algumas negociações, a

saber, de natureza política, cultural, histórica e linguística, geradas a partir da confrontação entre os idiomas envolvidos.

Paralelamente, a tradução está incorporada em todo e qualquer processo de comunicação, e como tal, deve favorecê-lo, ainda que tal procedimento implique transferências de sentido do texto original, almejando obter reações similares nos leitores do texto traduzido, de forma natural e espontânea. Sob esta ótica, o tradutor passa a constituir-se como elemento-chave no processo de transmissão da mensagem.

Referências

BRIGHT HUB EDUCATION. *Items of Traditional German Clothing (Tracht), Their Names and History*. Disponível em: <http://www.brighthubeducation.com/social-studies-help/15915-traditional-german-clothing-vocabulary-and-history/>.

DURÃO, A. B. A. B. *O mistério da floresta de verde intenso*. Florianópolis: Insular, 2016.

DURÃO, A. B. A. B.; DURÃO, A. B. Conduzindo ao cenário onze conceitos da Teoria Funcionalista da tradução. Em: A. B. A. B. Durão; A. B. Durão; M. S. Seide, orgs. *De um cenário a outro: os bastidores de um Laboratório de Tradução*. V. 1. Cascavel: Ediunioeste, 2016. p. 31-44.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HALLIDAY, M. A. K. Modes of meaning and modes of expression: types of grammatical structure and their determination by different semantic functions. In: ALLERTON, D. J.; CARNEY, E.; ADDCROFT, D. (ed.). *Function and context in linguistic analysis*. Cambridge: Cambridge University Press. 1979, p. 57-79.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. *An Introduction to functional grammar*. 3. ed. Nova Iorque: Oxford University, 2004.

LIDEN, S. V. der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NADAL, L. Los culturemas: ¿Unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? *Language Design*, v. 11, Universidad de Córdoba, 2009 p. 93-120. Disponível em: http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf.

OITTINEN, R. *Translating for Children*. Nova Iorque: Garland Publishing, 2000.

PUURTINEN, T. *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. Unpublished Doctoral Thesis, University of Joensuu, Joensuu, 1995.

REISS, K.; VERMEER, H. J. *Towards a general theory of translational action: skopos theory explained*. Tradução para o inglês Christiane Nord. Abingdon, Oxon: Routledge, 2014.

SCHWARZWALD.NET. *Nostalgischer Kopfputz: Chappi und Schäppel*. Disponível em: <http://www.schwarzwald.net/stories/chappi.html>.

SHAVIT, Z. *Poetics of Children's Literature*. Athenas/Londres: The University of Georgia Press, 1986.

SHAVIT, Z. "Cheshire Puss, ...Would you tell me, please, which way I ought to go from here? Research of Children Literature: The State of Art. How Did We Get There - How should we proceed". In: VÁZQUEZ, J. S. F.; CENITAGOYA, A. I. L.; LEÓN, E. L. y (ed.). *Realismo social y mundos imaginarios: una convivencia para el siglo XXI*. Madri: Universidad Alcala, p. 30-41, 2003.

YUSTE FRÍAS, José. Au seuil de la traduction: la paratraduction. In: NAAIJKENS, T. (ed.). *Event or Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange*. Bruxelas: Peter Lang, v. 3, p. 287-316, 2010.

YUSTE FRÍAS, José. Paratextualidade e tradução: a paratradução da Literatura Infantil e Juvenil. Trad. Gisele Tyba Mayrink Orgado. In: *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina, v. 2, n. 34, 2014.

A ARTICULAÇÃO ENTRE TRADUÇÃO E MINORIAS LINGUÍSTICAS NA PESQUISA ACADÊMICA

Cláudia Fernanda Pavan
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
contato@claudiapavan.com.br

Resumo

A tradução¹ desempenha uma multiplicidade de papéis em contextos multilíngues, especialmente em relação a comunidades de línguas minoritárias. Isso se dá de muitas formas, como através de situações desencadeadas por processos de migração, conflitos, guerras e desastres, e não se limita à ação de tradutores como mediadores entre línguas e culturas. As argumentações e os conceitos desenvolvidos neste trabalho, com base sobretudo em perspectivas articuladas entre a Sociolinguística e os Estudos da Tradução, visam à reflexão sobre formas de conectar a formação de tradutores e a prática da tradução, e de desenvolver a competência solidária através do conhecimento-emancipação, pautado na responsabilidade de tradutores em relação à tradução, às suas repercussões e aos sujeitos envolvidos nesse processo e essencial para que tradutores desenvolvam e assumam uma consciência e uma postura críticas em relação ao seu papel, ao seu trabalho, ao seu posicionamento social e político, principalmente em contextos de minorias linguísticas. Como resultado dessa discussão, são propostas ações que aproximem ensino, pesquisa e tradução da realidade de comunidades de minorias linguísticas.

Palavras-chave

Tradução. Minorias linguísticas. Conhecimento-emancipação. Competência solidária.

1 Introdução

Um dos problemas da relação entre tradução e línguas minoritárias está, frequentemente, na “incapacidade de pensar criativamente sobre as definições de línguas minoritárias num contexto de tradução” (CRONIN, 1995, p. 102). O status de uma língua, como observa Cronin (1995), é sempre provisório e a concepção de minoria linguística é uma concepção dinâmica, que expressa uma relação e não uma essência. Essa relação, por sua vez, pode se expressar tanto de forma diacrônica quanto de forma espacial.

A relação diacrônica representa uma experiência histórica que desestabiliza as relações linguísticas em um determinado território, fazendo com que as línguas estabeleçam uma relação assimétrica entre si. Na relação espacial, é importante fazer distinção entre as línguas que se encontram numa posição minoritária por causa de

¹ Neste trabalho, não é feita distinção entre os conceitos de tradução e interpretação ou de tradutores e intérpretes. Assim, o conceito de tradução é utilizado muitas vezes como conceito guarda-chuva, incluindo a tradução escrita e a interpretação oral.

uma redefinição das fronteiras nacionais e aquelas que ocupam o mesmo território, mas já não ocupam uma posição dominante (CRONIN, 1995).

No contexto brasileiro, é possível identificar assimetrias entre as línguas minoritárias e a língua majoritária provocadas tanto por processos espaciais quanto diacrônicos. Pode-se tomar como exemplo dos últimos as variedades de língua alemã faladas no Brasil e sua relação com o alemão europeu: enquanto o alemão europeu é uma língua com status majoritário e bastante produtiva em termos de tradução, as variedades alemãs no Brasil – assim como outras línguas de imigração – não têm mais o amparo da língua-mãe, aquela língua que lhes é historicamente precedente, e seu status minoritário se manifesta, como aponta Venuti (1998), na subrepresentação das comunidades, cujas línguas não desfrutam de qualquer prestígio ou autoridade. Tal subrepresentação está intimamente ligada à tradução, ou ainda, à ausência da tradução para comunidades linguísticas minoritárias e se manifesta também na exiguidade de pesquisas nessa área e na desconexão entre a formação acadêmica e a atividade tradutória na vida real.

2 A importância da tradução para comunidades de minorias linguísticas

Comunidades de minorias linguísticas estão constantemente expostas a situações de vulnerabilidade. Quando um membro dessas comunidades “estabelece uma relação de interação com um juiz, um policial ou um médico, essa interação acontece sempre na base de uma relação de subordinação dos primeiros aos últimos” (VARENNES, 2014 *apud* OLIVEIRA; SILVA, 2017, p. 135). Situação que, no contexto brasileiro, é agravada pela histórica minorização imposta a esses sujeitos, vinculada a concepções colonialistas, que negam ao outro – o estranho, o diferente – seus direitos, sua voz, seu reconhecimento como sujeito, tratando-o como mero objeto (SANTOS, 2011).

O Brasil é um país multilíngue², situação decorrente dos contatos linguísticos entre as diversas línguas indígenas e de imigração – voluntária ou forçada. Além disso, no contexto atual, tem sido escolhido como destino de um grande número de imigrantes e refugiados (ORIGUELA, 2014). Mesmo assim, ainda prevalece no país

² Utiliza-se, ao longo deste trabalho, a distinção entre multilinguismo e plurilinguismo apresentada por Altenhofen e Broch (2011): enquanto o termo “multilinguismo” se refere à coexistência de línguas em um mesmo território, o “plurilinguismo” se refere “à postura plural do indivíduo, refletida nas habilidades/competências em mais de uma língua” (ALTENHOFEN; BROCH, 2011 *apud* IPHAN).

um modelo nacional que preconiza a imposição de uma língua considerada superior em relação a línguas ou variedades dialetais consideradas inferiores e é notável o despreparo dos órgãos responsáveis para atender refugiados e imigrantes que chegam ao Brasil e cujo número só tende a aumentar (ORIGUELA, 2014). Trata-se de uma conjuntura que favorece o silenciamento das minorias linguísticas, enfraquecendo sua convicção identitária, provocando em seus falantes crenças e atitudes de inferioridade, inadequação e insegurança linguística e ainda negando-lhes o direito de usar sua língua na esfera pública, especialmente na esfera dos serviços públicos básicos, como saúde, educação e justiça.

É importante lembrar que, como apontam Valero Garcés e Mancho (2002), a falta de familiaridade dessas minorias não está restrita à língua, mas se estende às práticas, às representações e aos valores com os quais se deparam em situações de contato. Assim, a tradução representa um elemento fundamental em situações de contato entre minorias linguísticas e os diferentes setores dos serviços públicos e pode contribuir para que essas comunidades se apropriem do novo meio e atuem como parte de uma sociedade multilíngue e multicultural bem como para o desenvolvimento de atitudes linguísticas positivas em relação às línguas minoritárias.

Em 2017, Izsák-Ndiaye, nomeada especialista independente para questões relacionadas a minorias pelo Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas entre 2013 e 2017, atuou na criação de um guia para a implementação dos direitos linguísticos de grupos minoritários. Nele, Izsák-Ndiaye revela a importância da tradução tanto no âmbito acadêmico quanto social e mostra que programas de tradução, ainda que modestos, desenvolvidos junto a comunidades linguísticas minoritárias, têm levado a resultados positivos, entre outros, no desempenho escolar dos estudantes dessas comunidades.

Além disso, a autora ressalta que, na esfera jurídica, serviços de interpretação deveriam ser disponibilizados gratuitamente nos processos penais envolvendo sujeitos de minorias linguísticas. Da mesma forma, esses sujeitos deveria ter à sua disposição a tradução gratuita dos documentos judiciais necessários à sua defesa, sem qualquer custo adicional. Essa recomendação contrasta de forma brutal, por exemplo, com o caso do julgamento dos responsáveis pela morte do cacique guarani-kaiowá Marcos Veron: em 2010, foi negado às testemunhas indígenas um intérprete que lhes permitisse usar sua língua nativa, por terem sido julgadas capazes de falar português (OZOLINS, 2017).

Contudo, ser capaz de se expressar em uma língua não significa o mesmo que compreender todas as suas sinuosidades, especialmente no que diz respeito ao sistema judicial bem como a outras esferas públicas, com seus jargões e suas terminologias complexas até mesmo para falantes nativos. Nesse contexto, a prestação de serviços de tradução e interpretação para minorias linguísticas é imperativa, como é imperativa a pesquisa nessa área. Ozolins (2017) lembra que a contribuição acadêmica é fundamental para promover práticas de tradução e de interpretação em consonância com os tempos atuais, nos quais a diversidade linguística vem se afirmando cada vez mais.

Há ainda muitas outras questões a serem consideradas em relação à importância da pesquisa e da teorização na interface entre tradução e línguas minoritárias. Uma delas é o caráter paradoxal que a tradução assume no contexto de línguas minoritárias. Neste trabalho, foram apontadas, até o momento, as vantagens e a necessidade da tradução para comunidades de línguas minoritárias. No entanto, a tradução também pode representar uma ameaça à especificidade dessas línguas, uma vez que, a ausência de teorização, de uma atividade crítica sobre a tradução pode ter consequências como: eclipsar a alteridade da língua minoritária, deixá-la vulnerável à interferência extensiva da língua majoritária, não permitir que se desenvolva uma maior consciência sobre os efeitos resultantes do processo de tradução. Trata-se de uma situação extremamente ambígua e que precisa integrar as pesquisas e discussões acadêmicas da área. Como argumenta Cronin (1995), em uma situação de diglossia em que a língua minoritária compete pela atenção do mesmo grupo de falantes com a língua majoritária, a tradução não pode ser dissociada das questões de poder e de recuperação cultural.

Outra questão elementar é o papel do tradutor nesse contexto. Como sujeito crítico e agente de transformação, o tradutor é peça-chave nas situações de contato entre minorias linguísticas e as esferas sociais sob o domínio da língua majoritária. Juntamente com as competências necessárias à prática profissional, é fundamental que desenvolva e assuma uma consciência e uma postura críticas em relação ao seu papel, ao seu trabalho, ao seu posicionamento social e político já durante a sua formação, dada a relevância dessas características tanto no seu trabalho como pesquisador quanto no desempenho da atividade tradutória.

Especialmente em situações de desigualdade, como aquelas enfrentadas pelas minorias linguísticas, o tradutor precisa garantir-lhes voz e, para fazê-lo, precisa

compreender seu contexto migratório, linguístico e cultural. Como lembra Azenha Junior (2013, p. 134-135),

parece-me justificado, ao longo do curso de formação de tradutores e intérpretes, garantir um espaço de reflexão e de trabalho no sentido de aproximar essas duas competências, a cultural e a linguística, só aparentemente dissociadas. Parece-me justificado, enfim, firmar um compromisso — cada curso a seu modo e consideradas suas características e objetivos — com uma mudança de olhar em relação à linguagem, que auxilie tanto estudantes de tradução em fase inicial, quanto tradutores e intérpretes profissionais que buscam cursos para atualizarem seus conhecimentos, a enxergarem a língua para além de um ponto de vista meramente instrumental, isto é, para além de meio, de suporte para se atingir o objetivo (comunicativo) da interação verbal escrita (tradução) ou oral (interpretação); a enxergarem a cultura para além de um mundo à parte, a ser vivenciado apenas de maneira efetiva e concreta, tangível; e, como decorrência dessas duas premissas, a considerarem língua e cultura como vias de mão dupla em constante interação, cada uma delas sendo reflexo e condicionante da outra.

Trata-se de uma ação solidária, que revela o “conhecimento-emancipação” (SANTOS, 2011, p. 30), através do qual o tradutor reconhece sua influência e responsabilidade em relação à tradução, a suas repercussões e em relação ao outro – tão sujeito da sociedade da qual faz parte quanto os falantes da língua majoritária.

3 Pesquisa, ensino e prática da tradução

Um dos maiores desafios na formação de tradutores é “o tratamento não dissociado de teoria e prática”, como afirma Azenha Junior (2013, p. 133). Além disso, tanto na teoria quanto na prática é essencial o desenvolvimento de competências que vão além dos aspectos linguísticos da tradução. O modelo holístico da tradução – como atividade textual, comunicativa e cognitiva –, desenvolvido pelo grupo PACTE (Cf. HURTADO ALBIR, 2001) representa um importante exemplo de desenvolvimento de teorias pedagógicas da tradução, uma vez que destaca a importância da interação entre as diferentes subcompetências necessárias ao desenvolvimento da competência tradutória. Contudo, a formação de tradutores “concentra-se quase que exclusivamente numa visão instrumental de linguagem, voltada a propósitos imediatistas, focalizada no desempenho e calcada no pressuposto do domínio das línguas envolvidas” (AZENHA JUNIOR, 2013, p. 134). A noção de “competência tradutória”, assim, permanece fortemente vinculada a aspectos unicamente linguísticos e deixa muitas perguntas sem respostas.

O que fazer, na esfera acadêmica, para formar tradutores que assumam uma postura crítica frente à diversidade linguística e social, rejeitando posturas negativas em relação às minorias? Como fazer para que desenvolvam uma competência solidária, um “conhecimento-reconhecimento” nas palavras de Santos (2011, p. 30), ou seja, um conhecimento que se baseia em uma postura solidária e sensível de reconhecimento, compreensão, aceitação e valorização das diferenças culturais? Como testar o desenvolvimento dessa competência solidária e relacioná-la às outras competências igualmente fundamentais à formação de tradutores?

A inclusão de atividades de auto-percepção e de percepção dos outros, interdependência coletiva, consciência e competências linguísticas e interculturais,³ pode ser uma forma de sensibilizar tradutores em formação para a diversidade, promovendo a reflexão e o pensamento crítico e colaborando conseqüentemente para o desenvolvimento da competência solidária em conjunto com as outras competências tradutórias. Além disso, essas atividades podem ser incorporadas aos planos de ensino de diversas disciplinas e não exigem reformulações curriculares.

Incentivar a participação em atividades voluntárias de tradução e interpretação voltadas para comunidades de minorias linguísticas pode ser outra forma de aproximar tradutores em formação da realidade dessas comunidades. Pode-se ainda propor projetos que envolvam o compartilhamento, a discussão e a análise dessas experiências em sala de aula, estimulando, assim, a conexão entre o conhecimento teórico e a experiência prática e enfatizando a importância da competência solidária na formação holística de profissionais da tradução.

Dessa forma, pode-se criar uma ponte entre as questões enfrentadas pelas comunidades de minorias linguísticas, conforme apresentado na seção 2 deste trabalho, e aquelas relacionadas à formação holística de profissionais da tradução, proporcionando uma conexão entre a formação acadêmica e a atividade tradutória na vida real e incentivando o desenvolvimento do conhecimento-emancipação.

³ Mais detalhes sobre essas atividades, bem como outros exemplos de atividades que levam à reflexão e à consciência crítica em relação à diversidade, podem ser encontrados na série “Materiais para o ensino da língua de herança”, que compreende seis volumes, entre os quais, o volume 4 traz diversas propostas pedagógicas para o desenvolvimento de atitudes positivas em relação ao plurilinguismo em sala de aula. Embora não se trate de um material específico para a formação de tradutores, as atividades sugeridas podem ser adaptadas para esse fim. As atividades mencionadas neste texto estão disponíveis em: https://phzh.ch/globalassets/ipe.phzh.ch/lehrmittel/hsk-portugiesisch/heft_4_hsu_portug_11_8_16.pdf. Acesso em: 1 ago. 2020.

4 Conclusão

O objetivo deste trabalho foi discutir a relação entre tradução e minorias linguísticas e a possível articulação entre elas na esfera acadêmica. A formação de tradutores deve ir além das competências linguísticas e cognitivas e incluir a competência solidária, desenvolvida através do conhecimento-emancipação (SANTOS, 2011), essencial para que tradutores em formação desenvolvam e assumam uma consciência e uma postura críticas em relação ao seu papel, ao seu trabalho, ao seu posicionamento social e político sobretudo em contextos de minorias linguísticas.

Além disso, teorizar sobre a tradução em todos os seus aspectos, sejam eles positivos ou negativos, é uma necessidade elementar no estudo e na promoção de línguas minoritárias, pois leva à compreensão das implicações da tradução para essas comunidades tanto em termos históricos quanto contemporâneos, lembrando que “línguas minoritárias não são apenas essenciais para uma diversidade que sustenta o frágil ecossistema da cultura humana, mas também levantam questões que estão no centro dos Estudos da Tradução como área de investigação intelectual” (CRONIN, 1995, p. 103).

Como bem lembram Bielsa e Aguilera (2017), a tradução não é apenas um instrumento de mediação entre diferentes comunidades em contato, seu objetivo primeiro é estabelecer uma relação de igualdade com o outro e essa igualdade só pode se desenvolver através da solidariedade.

Referências

- AZENHA JUNIOR, J. Competência cultural e competência linguística na formação de tradutores e intérpretes: dois conceitos distintos? *Tradução em Revista*, v. 14, n. 1, p. 122, 2013.
- BIELSA, E.; AGUILERA, A. Politics of translation: A cosmopolitan approach. *In: European Journal of Cultural and Political Sociology*. v. 4, n. 1, 2017.
- CRONIN, M. Altered States: Translation and Minority Languages. *In: Orientations européennes en traductologie*, v. 8, n. 1, 1995.
- HURTADO ALBIR, A. *Traducción y Terminología*. Madri: Gredos, 2001.
- IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Guia de Pesquisa e Documentação para o INDL*. v. 1. Brasília, DF, IPHAN, 2014.

IZSÁK-NDIAYE, R. *Report of the Independent Expert on minority issues*, 2013. Disponível em: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G13/100/19/PDF/G1310019.pdf?OpenElement>. Acesso em. 22 out. 2019.

OLIVEIRA, G. M.; SILVA, J. I. Quando barreiras linguísticas geram violação de direitos humanos: que políticas linguísticas o Estado brasileiro tem adotado para garantir o acesso dos imigrantes a serviços públicos básicos? *In: Gragoatá*, v. 22, n. 42, 2017.

ORIGUELA, D. A. Interpretação comunitária, direitos humanos e assistência social: proposta de política pública no contexto brasileiro. *Tradterm*, v. 23, p. 225-240, 2014.

OZOLINS U. The long road to effective court interpreting: international perspectives. *In: Language and Law*. Linguagem e Direito, v. 16, n. 3, 2017.

SANTOS, B. S. *A crítica da razão indolente*: contra o desperdício da experiência. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

VALERO GARCÉS, C.; MANCHO BARÉS, G. (org.). *Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos*: Nuevas realidades para nuevas necesidades. Community Interpreting and Translating: New Needs for New Realities. Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, 2002.

VENUTI, L. (org.). Translation and Minority. *In: The Translator*, v. 4, n. 2, 1998.

THE POLITICS OF TRANSLATION IN BORDER LITERATURE: THE DEATH AND LIFE OF AIDA HERNANDEZ: A BORDER STORY

Rachael Anneliese Radhay
Universidade de Brasília (UnB)
radhayrachael@gmail.com

Abstract

There is new awareness in Latin America towards immigrants and refugees, reflected in several changes regarding legislation, information circulation, debureaucratization, simplification of institutional language, the creation and production of bilingual pamphlets and hypertexts as well as the organization of social forum. Further, there has been significant recent proliferation of border literature and ethnographies that represent narratives of migrants on the U.S-Mexico border. Ethnography as non-fiction literature documents border trajectories and so this paper seeks to address how these trajectories are represented and or translated through a case study of the non-fiction work, *The death and life of Aida Hernandez: a border story* by Aaron Bobrow-Strain (2019). This study considers this work in relation to the following questions: How is public-institutional immigration discourse constructed in border literature? How is migrant agency constructed and translated in border literature? In short, this case study assesses the relation between the politics of border literature, translation and agency based upon Critical Discourse Analysis (WODAK; KOLLNER, 2008; WODAK; MEYER, 2016) and in terms of evaluation and representation (MUNDAY, 2012).

Keywords

Border literature. Agency. Institutional frameworks.

People close to Aida saw value in her life and dignity in her survival, but to outside observers the facts of her story wouldn't fit images of the model immigrant. Aida's teen pregnancy and struggles with poverty, her shoplifting offense, and her humanitarian visa overstay would burden the case. Her false citizenship claim at the border would probably sink it. Letters of support from community members in Douglas might help, but the ultimate outcome rested almost entirely on Aida's self-presentation. Aida and Jesse began to work together on her testimony (BOBROW-STRAIN, 280, p. 2019).

Mobility and border spaces do not imply a simple dislocation from one point to another. Dislocation involves other issues: border institutionality (BALIBAR, 2010). This institutionality is constructed along knowledge regimes and evaluative procedures vis à vis humanitarian and criminalization issues (BLOMMAERT, 2009; WALTERS, 2010, p. 158). The frontier is both an institutional narrative as well as individual lifestories – it is a transnational framework. Text genres are complex discursive spaces in which translation is linked to the ethics of recognition. Mobility and the dispute for legal recognition is a contradictory binary space in which the sociology of actors is constructed discursively between 'us' and 'them', that is, through the labelling of social actors, the generalization of negative attributes and the institutional argument to

exclude or include specific groups. Given historical norms, discursive constructions may intensify or mitigate, make less or more implicit tolerance as well as norms to be politically correct in the public sphere (WODAK, 2008). Immigration discourse fits into an institutional habitus as well as the immigrant's lifeworld. It presupposes power relations and networks, naturalized and constructed in immigration discourse. This discourse and power refer to hierarchies in contexts in which multiple truths are constructed vis à vis immigration. These truths are arguments that empower State hegemony in which the immigrant is constructed either as a menace to national security or as a threat to the labor market; or as highly skilled workers, inserted on the market or in other derogatory, metaphorical terms (SANTA ANA, 2002). At the same time, revindications from human rights groups as well as legal norms on human rights generate other public discourses within institutional discourse. Thus, study focuses on the non-fiction work, *The death and life of Aida Hernandez* with a view to understanding the relation between control, discipline, agency and the immigrant's institutional trajectory given that mobility does not imply a mere dislocation from one place to another; human flows provoke the problematization of mobility due to securitization and criminalization. The policing of human flow is symbolic, in other words, security is public patrimony, a value or a right, a demand of citizens (AMICELLE *et al.*, 2017, p. 167; 169). Criminology in mobility cannot be ignored, borders are not always seen as humanitarian landscapes but as spaces of conflict. They are spaces in which sovereignty apparently becomes fragmented in the shop window of social and humanitarian inclusion; protection of citizens; crime and the stigma of criminalization. Understanding the link between crimmigration and criminalization in migration contexts and the dispute for borders and citizenship in the determining of members reveals the conflict and empathy in public sphere discourses, the boundaries of policy and legislation and the counternarratives of documented and undocumented migrants (DE FINA, 2003; VAN DIJK, 2006). According to Stumpf, membership theory has to do with two strategies employed by the sovereign state: the power to punish and the power to express moral condemnation (2006, p. 15). Immigration is built along moral filters. Based upon a legitimising and argumentative framework (VAN LEEUWEN, 2007; ELLIS, 2017), it is possible to recognise the foreigner in judicial and or social terms. Objectively, the "State" is defined legally, it is considered as a sovereign state power both internally as well as externally, as a space, it is a clearly demarcated area – State territory. In addition to this legal definition, the "nation" also means a politically

demarcated community with a common ascendancy, tied at least to a common language, culture and history... a national origin, *attributed by others*, associated from the beginning as a negative demarcation between what is native and foreign (HABERMAS, 2002, p. 129-130; 132).

In this sense, state immigration discourse is bureaucratic and at the same time strategic: the bureaucracy of laws and legal procedures together with State talk serve to construct a favourable image - a scenario of imagined stability, legitimised in legal-institutional language that cocoons against the disturbing scenarios of human dislocation – ‘ethnoscapes’ in movement (ANDERSON, 1989; APPADURAI, 1996).

The stereotypes of State bureaucracy do not exist in a social vacuum (HERZFELD, 1992, p. 77); they emerge out of relations between social actors in contexts of power, relative to circumstances and situations, national and neoliberal ideologies, systems of classification or meaning and securitization (ARCARAZO; FREIER, 2015; BARRERO; VAN DIJK, 2007). The notion of ‘securitization’ has to do not only with economic and territorial issues but refers to the nation-State’s ontological security, the construction of immigrants in a negative and excluding manner cultivates the State’s ontological security and its immutable sovereignty. In Germany, William (2014) discusses national narrative and citizenship. Among other studies, Santana’s extensive work on metaphors used to describe latinos in U.S. public policy stands out (1992; 2002). Another study on the use of metaphor in immigration is by Strauss (2013). Carminero-Santangelo (2016) provides an in-depth overview of border literature, a history of immigration policies in the United States and immigrants’ stories in relation to trauma and genres used in documenting latino border lives. This work is quite significant when considering the emotional gap or hierarchy embedded in public stance and lifeworlds. In Ibrahim (2005), changes in Canadian immigration policy are mapped according to “securitization in migration”, hinged along a new type of racist discourse. Ceyhan and Tsoukala (2002) look at discourses underlying securitization of migration in western societies; they consider that these discourses are based on the myth: immigrants are always a threat to national security, thus the securitization argument justifies the latter’s exclusion. Stumpf (2006) carries out a detailed ethnographic study on detention centers for foreigners in the United Kingdom as he explores the complexities of detention in immigrant lifeworlds. For Chilton (2004), securitization is a coercive, legitimising lexicalization in that it generates fear, stemming from the presupposition that immigrants are a physical or economic threat to the host

nation. For example, detention centres in the United Kingdom are even more common and are ambivalent spaces of humanity, crimmigration and criminalization (SILVERMAN, 2013; BOSWORTH, 2014)

The focus of this study is to look at border control interactions and lifeworlds in the US-Mexico border context through the ethnographic biographical work constructed in *The life and death of Aida Hernandez*. The expectation is to generate qualitative and quantitative data with respect to humanitarian rulings. It is essential to remember that the public-institutional sphere is based upon power and hierarchies that are expressed not only in grammatical forms but also have to do with control and dominance of the social occasion, the text genre, regulation of access and specific public spheres and the actors involved (VAN DIJK. *In*: GEE; HANDFORD, 2012; REISIGL; WODAK, 2016). The text genres and the social occasion are controlled and written by the institutional hegemony, that is by the state's persuasive institutional voice in which truths are determined. Truth is obviously linked to power, to the prestige of certain types of knowledge and texts and to specific social networks. It exists in ideological nodules or acts: what do they hide? What do they reveal? What do they legitimise? What do they value? There is an argumentative framework involved in which engagement in terms of crime, humanitarian ethics and legality is measured. The outline below is constructed according to modalities - humanitarian stance as well as border protection are weighed value decisions, there is always deliberation as to what should or should not be done in service to the state, national security but also in service to humanitarian issues without going beyond good sense: public sphere theory in action.

Argumentative framework

Claim (solution)	'we should do x' (should, must, ought to)
Circumstantial premises	Because we ought to be concerned about: Context of action: natural, social, institutional facts (e.g. promises, moral values, duties, commitments) – 'world A'
Goal premises (there can be more than one)	And we ought to be concerned for reaching: Future state of affairs, in which values, commitments, or concerns are realised – 'world B'
Value premises – (values determine goals)	Because it is in line with these values e.g. 'fairness' or 'justice'; the right thing to do
Means-goal premise	We should do 'x' because it will presumably take us from 'world A' to 'world B'
Alternative options (consequences)	We shouldn't do 'x' because 'y' might happen, but we could do 'z' (or, several other alternatives)
Addressing alternative options (counter-argument)	But, if we do 'z' there will be some negative consequence, or it will interfere with value premises or goal premises

Fonte: Ellis (2017) adapted from Van Leeuwen (2007).

Hence, the following questions must be taken into account in analysing border control or other text genres produced within the scope of immigration:

- i) How is immigration constructed in the public sphere? (KOLLER; WODAK, 2008).
- ii) How can control be 'argued' without discriminating and or excluding? (ARGAMAN, 2009).
- iii) How are text genres organized in regulating and evaluating interactions in institutional contexts? (OBERHUBER, 2008; MUNDAY, 2012).
- iv) How is a specific discourse interpreted or transmitted in diverse social groups? (OBERHUBER, 2008).

Ethnography reveals the evaluative, ontological ideoscapes involved in the aforementioned questions and in the argumentative framework presented previously. It unveils issues of power, mobility, access and control tied up in genre and language hierarchies as to what should or should not be done. According to Munday: “evaluative language is in many ways the bridge between the central concepts of ideology and axiology” (2012, p. 12). Ethnography, moreover constructs an empowering narrative on trauma, gender, family and criminalization (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 232). Ethnography captures both the subject’s public as well as personal trajectory: the narrative is both public as well as particular (BAKER, 2006; CARMINERO-SANTANGELO, 2017; DE FINA, 2003). Narratives engage institutional voices as well as immigrants counter-narratives (ANDREWS, 2004).

The death and life of Aida Hernandez captures the trauma involved in Aida’s lifeworld experiences and her anxiety in seeking to obtain US residence. As an ethnographic biography, the non-fiction work is a sensitive text. Indeed, ethnography is a “translation” not only of institutional voices but of undocumented voices. It moves along multiple spaces (GUSTAVSON; CYTRNBAUM, 2003). According to Sturge (1997, p. 1), ethnographies are representative texts in which “translation is closely bound up with the power relations between the cultures involved”. Further, it is a complex genre woven around interviews, diaries, testimonies and narratives. Nevertheless, it seeks to give voice to the undocumented (DE FINA, 2003, p. 223; INOWLOCKI; LUTZ, 2003, p. 316). Ethnography implies a translation of complex realities in immigration: “but whereas ordinary translation takes as its object a piece of language already somewhat decontextualized and depersonalized, ethnographic translation is faced with ‘raw’ words hovering around the mouths and ears that produced them” (STURGE, 1997, p. 22). Bobrow-Strain, a political scientist explains his construction of the book as a project occupying “a space between journalism and ethnography, with a dash of oral history and biography. One thing it is not is first-person testimony. Instead, the book emerged out of a long process of intensive collaboration... In the end, though, I was the author. This meant confronting the way my very different social position and personal experiences shaped the story and my relationship with Aida” (2019, p. 169). Ethnography problematizes translation and social interaction. It records the psychic (CHRISTIAN; CHURCHILL, 2005, p. 5) as well as legal dilemmas of moral recognition as this is linked to who becomes visible or remains invisible in terms of legal residence, citizenship or deportation (DOMENECH, 2015; MARINUCCI,

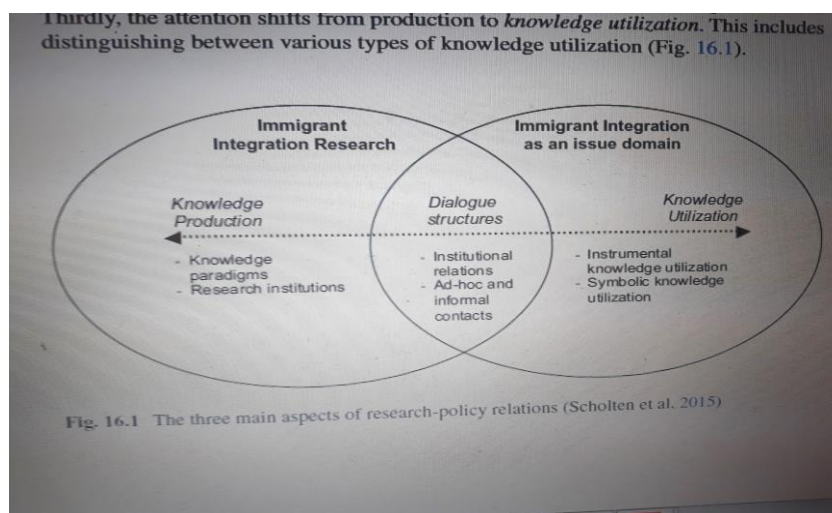
2016). Within the legal immigration context, immigration is not only human diaspora. There is a sociology of actors involved in the legal ruling; circumstantial arguments must be organized and represented according to truth values in institutional knowledge vis à vis social imagery and social indifference (ANGERMULLER, 2017; BLOOR, 1991; HERZFELD, 1992; VAN DIJK, 2014) as seen in the excerpt below:

If Jesse could prove to the court that David was a U.S. citizen, the case would hinge on Aida's ability to convince the judge and government attorneys of three things; that she was a person of good moral character, that she had suffered cruelty and abuse, and that deportation would create extreme hardship for her and her son. Because Aida never reported David to the police, all they had to offer were letters from family members and Aida's own voice. In cases like this, outcomes often came down to highly subjective judgments about whether a particular woman looked and sounded credible. (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 297).

Translation and interpreting may or may not play a role in the process of legal recognition (GUSTAVSON *et al.*, 2013; MUNDAY, 2012). The main protagonist suffers the tension of narrating herself to U.S immigration authorities and at the same time she seeks to help her fellow inmates at the Eloy detention center as an informal translator:

INSIDE THE COURTROOM. Aida felt meek and intimidated. Over the course of seven preliminary hearings, she had not said much more than "Yes, Your honor" and "Thank you, Your honour," Outside, though, Anida had come into her own. She still helped her pod mates with translations for free, and a number of them had begun to trust her judgment. (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 297).

In fact, the issue of translation surfaces in the book in terms of access and do knowledge regimes. Undocumented workers fall into the trap of signing deportation agreements because they do not understand English. The book on the whole provides in a detailed manner the production of immigration knowledge and the difficult dialogue in the use of this knowledge given the barriers faced by undocumented immigrants in attempting to use this knowledge (DUCHÊNE *et al.*, 2013; SCHOLTEN, 2018, p. 288).



Mediation is not necessarily facilitated:

Aida nodded like a therapist. She had devised a strategy that worked for other women. “Find a lawyer who offers free interviews,” she instructed Katy. “Go to the consultation and learn everything you can. Ask a lot of questions. Then find another and another. Little by little you can figure out what you need to do for your case”. (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 282).

She becomes her own mediator and translator for her detention mates.

She strives to work with linguistic and literacy barriers (CAPSTICK, 2020). Indeed, the ethnography provides insight as to how text genres, language and immigration values are interlinked through its historical tracing of U.S. immigration laws regarding the U.S.- Mexico border and the story of Aida’s trajectory to the United States. Ideological positioning as well as the ethics of recognition are important issues to be considered when weighing genres and lexical choices in an analysis and translation of *The death and life of Aida Hernandez*. As an ethnography it is in itself a translation – it is value-laden. The writer himself provides a glossary in English of Spanish words and expressions as well as definitions of certain immigration terms. Nevertheless, the ethnography can be considered as a complex weaving of time, space, voices and multiple texts, it goes beyond mere terminology (THOMPSON; HUNSTON, 2000). The ethnography is built along communicative situations as the following outline illustrates (VAN DIJK, 2018, p. 231):

Time/Period
Place/Space/Environment/Institution
Participants
Social identities, e.g., ethnic identities, origin, etc.
Communicative roles: speaker, recipient, etc.

Social roles, e.g., politician, teacher, police officer, judge, etc.
 Social relations, e.g., of domination (power abuse), cooperation, resistance
 On-going (Inter)Action
 On-going discourse
 Speech acts (e.g., assertion, question, promise, accusation)
 Other social acts (e.g., cooperation, protests, etc.)
 Personal and social cognition
 Goals of the current interaction
 Shared and mutual generic knowledge (common ground) of participants
 Shared social attitudes and ideologies about migration.

Thus, in proposing a translation into Portuguese of *The death and life of Aida Hernandez*, the above outline can be considered in relation to Munday's detailed discussion on evaluation in translation in which the focus is on microtextual elements, related to values and emotions (MUNDAY, 2012). Aida's trajectory to the United States and her lifestory in general involve trauma as well as value judgements:

emphasis on "model immigrants" and the "deserving poor" can help win important improvements for select groups, but it falls short for the vast majority of people – people with tougher, more complicated stories. (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 344).

There are values embedded in dislocation, circularity, mobility and trauma. Ethnography is built around value-judgements. Thus, appraisal theory: "provides a possible model for the recognition and analysis of the lexical signals and realizations of value insertion" (MUNDAY, 2012, p. 40-41). The question of value insertion can be approached in various senses. The writer, the translator, the protagonists in the ethnography as well as the readers are ideologically engaged voices. The writer's explanation as to how he constructs the ethnography offers sensitive information for possible translation of *The death of Aida Hernández*. The excerpts below reveal the author's concern with the complexities and trauma embedded in his ethnography that is not just a simple transnational habitus:

AIDA LEFT TUCSON with a thirty-day immigration parole to receive follow-up care in the United States. Humanitarian parole was a strange contrivance of logjammed immigration law. It allowed Aida to be present in the United States without legally admitting her to the country. The border wall wrapped around her body as she left the hospital. Physically, she existed inside the United States; legally, she floated outside. Her mental state matched the unusual legal status. Her physical wounds had begun to heal, but the attach had cut her in places she couldn't yet fathom. (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 175).

Aida's trials and triumphs should make us skeptical about the way that many immigrant, stories, pro and con, stick to black-and-white binaries: the rule-breaker and the hard worker, the criminal alien and the model immigrant. In our political moment, the "good" immigrant, worth of sympathy and rights, does not exist without its foil: the alien who has made mistakes and therefore deserves the punishment she gets. But Aida's life – and the lives of most immigrants – are messier than those binaries (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 352).

The Death and Life of Aida Hernandez is not really about Aida Hernandez. It is a story told in collaboration with Aida about the brutal consequences of policies she was, in Audre Lorde's poetic language, "never meant to survive." Her hard-won expert knowledge of systems and policies that few Americans understand, and her willingness to share that knowledge, made this book possible (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 350).

Finally, I said that I would do my best to portray her as a real person, not a saint or a demon. If we proceeded, it was important to tell a complex human story independent of the larger political and economic issues swirling around it. Aida's story would matter on its own, not just as a representative type of "immigrant experience" (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 346).

The first shift in our relationship came when I shared my own history of debilitating anxiety. It poured out unexpectedly after what would prove to be the first of many of Aida's crises I witnessed. (BOBROW-STRAIN, 2019, p. 345).

The ethnographer's role obviously choices. His transnational habitus is not just about cultural issues or terminology; it is about lifeworlds and institutional parameters. There is a sociology of actors (WALTERS, 2010). According to Rudvin (2005, p. 159), power is negotiated, manipulated, expressed, rejected and challenged interpersonally in contexts and discourse, defined according to asymmetries in institutional power. Today, the institutional scenario is built around interaction and bureaucratic "optimization" – there are "parameters" and "conventions" between participants (ARMINEN, 2000, p. 442; ETCHEVERRY, 2016, p. 127). Rudvin also discusses the translator's role and the choices underlying text translation: Translation/Interpreting Theory is sociologically aware, with its

shift away from a positivist, essentialist as well as linguistically based approach to a more holistic and relativist methodology taking into account [...] political inclinations and motivations, cultural difference, power relations and hierarchies [...] contributing to the formation of "meaning". (RUDVIN, 2000, p. 2).

Thus, in proposing a translation of an ethnography on the complexities of U.S.-Mexico border life, the translator's role has to be carefully considered. According to

Bujra: “Choosing a translator requires attention to the social dynamics between researcher, interpreter and respondents” (2006, p. 172). According to Temple and Young: There is no neutral position from which to translate and the power relationships within research need to be acknowledged (2004, p. 164). Ethnography does not begin on neutral ground – knowledge is constructed and positioned:

People like Aida and those around her – people who have led messy, human lives, struggling against difficult odds – have forged legitimate places for themselves in their communities and country. They should be given a chance to establish this belonging under the law, and not just by defining themselves as supplicant victims. They are active makers of their communities and nation. (2019, p. 353).

The ethnographer is ideologically visible within the text (HOWELL *et al.*, 2018). *The Death of Aida Hernandez* is an ideoscape, the translator therefore should work from within this knowledge construct:

All these approaches to knowledge and how it is produced acknowledge that your location within the social world influences the way in which you see it. If you subscribe to this view of social reality, then translators must also form part of the process of knowledge production. There is no neutral position from which to translate and the power relationships within research need to be acknowledged. (2004, p. 164).

Ethnography is a composite genre: history, narrative, public discourse, trauma written in the dominant language of English, but spliced with the split language space of U.S.-Mexico border life. Therefore, translation of an ethnography requires a translator who must work from a critical language perspective, micro-textual choices must be made from sensitive engagement so that the complex ethos of immigration ideoscapes is captured (APPADURAI, 1996, p. 33; RADHAY, 2019). The politics of translation is thus not a binary border game - a simple crossing from one language to another but must be based upon engaged agency and social relevance (INGHILLERI, 2005) in a sensitive ethnography like *The death and life of Aida Hernandez*.

References

ANDERSON, Benedict. *Nação. Consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDREWS, Molly. Opening to the original contributions: counter-narratives and the power to oppose. In: BAMBERG, Michael; MOLLY, Andrews (org.). *Considering*

counter-narratives: narrating, resisting, making sense, v. 4. Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2004.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARGAMAN, Einav. Arguing within an institutional hierarchy: how argumentative talk and interlocutors' embodied practices preserve a superior-subordinate relationship. *In: Discourse & Society*, v. 11, n. 5, p. 515-541, 2009.

ARMINEN, Ilkka. On the context sensitivity of institutional interaction. *Discourse & Society*, v. 11, n. 3, p. 435-458, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0957926500011004001>. Acesso em: 9 set. 2022.

ARMINEN, Ilkka. Translation and Activism: Emerging Patterns of Narrative Community. *In: The Massachusetts Review*, v. 47, n. 3, 2006.

BAKER, Mona. *Translation and conflict: a narrative account*. Abingdon: Routledge, 2006.

BALIBAR, Étienne. At the borders of citizenship: A democracy in translation? *European Journal of Social Theory*, v. 13, n. 3, p. 315-322, 2010.

BLOMMAERT, Jan. Language, asylum, and the National Order *In: Current Anthropology*, v. 50, n. 4, p. 415-441, Chicago: The University of Chicago Press, 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/600131>. Acesso em: 16 set. 2022.

BOBROW-STRAIN, Aaron. *The death and life of Aida Hernandez: a border story*. Farrar: Strauss and Giroux, 2019.

BOSWORTH, Mary. *Inside detention centres*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BUJRA, Janet. Lost in translation? The use of interpreters in fieldwork. *In: Desai, V.; Potter, R. B. (eds.) Doing development research*. Londres: Sage Publications, 2006.

CAPSTICK, Tony. Resisting Discriminatory Immigration Procedures and Practices in the UK and Pakistan: A Discourse-Ethnographic Approach to Exploring Migration Literacies. *In: RHEINDORF, M.; WODAK, R. Sociolinguistic Perspectives on Migration Control Language Policy, Identity and Belonging*. Bristol: Multilingual Matters, 2020, p. 41-63.

CARMINERO-SANTANGELO, Marta. *Documenting the undocumented*. Gainesville: University Press of Florida, 2017.

CHURCHILL JÚNIOR, Christian J. Ethnography as Translation. *Qualitative Sociology*, v. 28, n. 1, 2005, p. 3-24. Disponível em: <https://www.deepdyve.com/lp/springer-journals/ethnography-as-translation-yjhMS3yH2a>. Acesso em: 9 out. 2022.

DE FINA, Anna. *Identity in narrative. A study of immigrant discourse*. Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins, 2003.

DUCHENE, Alexandre; MOYER, Melissa; ROBERTS, Celia. *Language, migration and social inequalities*. Bristol: Multilingual Matters, 2013.

ELLIS, Dan. *Legitimising Immigration Control Policy in the UK*. A Critical Discourse Analysis of the Conservative Party's Immigration Act 2016. 2017. 49 f. Dissertação (Mestrado). School of Applied Social Science. Brighton: University of Brighton. Reino Unido, 2017.

GENTZLER, Edwin. *Translation and identity in the Americas: new directions in translation theory*. Abingdon: Routledge, 2012.

GUSTAFSSON, Kristina; NORSTRÖM, Eva; FIORETOS, Ingrid. The interpreter: a cultural broker? In: SCHÄFFNER, Christina; KREDENS, Krzysztof; FOWLER, Yvonne (ed.). *Interpreting in a changing landscape: Selected papers from Critical Link 6*, p. 187-202. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company. Benjamins Translation Library, 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1075/btl.109>. Acesso em: 10 set. 2020.

GUSTAVSON, Leif.; CYTRNBAUM, Joseph. Illuminating spaces: relational spaces, complicity, and multisited ethnography. *Field Methods*, v. 15, n. 3, p. 252-270, 2003.

HOWELL, Jayne et al. (ed.). *Porous Borders, Invisible Boundaries? Ethnographic Perspectives on the Vicissitudes of Contemporary Migration*. A Publication of the Committee on Refugees and Immigrants Society for Urban, National, and Transnational/Global Anthropology American Anthropological Association, 2003.

HUNSTON, Susan; THOMPSON, Geoff. *Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

INGHILLERI, Moira. The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies. In: *The Translator*, v. 11, n. 2, p. 125-145, Abingdon: Routledge, 2009.

MUNDAY, Jeremy. *Evaluation in translation*. Critical points of translator decision-making. Abingdon: Routledge, 2012.

POLEZZI, Loredana. Translation and migration. In: *Translation Studies*, v. 5, n. 3, 2012, p. 345-368, 2012. Disponível em: www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14781700.2012.701943. Acesso em: 10 set. 2021.

RADHAY, Rachael Anneliese. *Pertencimento: ideoscapes institucionais e retratos de imigrantes na imigração sul-sul no Brasil: a documentação institucional e comunitária*. Pittsburgh: Working Paper, LASA, 2019.

RUDVIN, Mette. Power behind discourse and power in discourse in community interpreting: the effect of institutional power asymmetry on interpreter strategies. In: *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, v. 51, p. 159-179, 2005. Disponível em: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/18851>. Acesso em: 10 set. 2021.

RUDVIN, Mette. *Community interpreting in the area of mental health: psycho-social implications of interpreting strategies*, Conference paper for the Issues in Interpreting Research Conference, Manchester, 2000.

SANTA ANA, Otto. *Brown tide rising*. Metaphors of latinos in contemporary American public discourse. Austin: University of Texas Press, 2002.

SILVERMAN, Stephanie Jessica. *The normative ethics of immigration detention in liberal states*. 2013. Tese (Doutorado) – St. Anthony's College, University of Oxford, 2013.

STURGE, Kate. Translation strategies in ethnography. *The Translator*, v. 3, n. 1, p. 21-38, 1997. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.1997.10798986>. Acesso em: 10 set. 2022.

TEMPLE, Bogusia; YOUNG, Alys. Qualitative research and translation dilemmas. *Qualitative Research*, v. 4, n. 2, p.161-178. Newbury Park: SAGE Publications, 2004.

VALERO-GARCÉS, Carmen. *Modes of Translating Culture: Ethnography and Translation*. *Meta*, v. 40, n. 4, p. 556-563, 1995.

VAN LEEUWEN, Theo. Legitimation in discourse and communication. *Discourse & Communication*, v. 1, n. 1, p. 91-112. Newbury Park: SAGE Publications, 2007.

WODAK, Ruth; KOLLER, Veronika. *The handbook of communication in the public sphere*. Berlim: Mouton de Gruyter, 2008.

WODAK, Ruth; MEYER, Michael. *Methods of Critical discourse analysis*. Newbury Park: SAGE Publications, 2016.

RETRATOS LONDRINOS: TRADUÇÃO BRASILEIRA DA PRIMEIRA OBRA PUBLICADA DE CHARLES DICKENS

Solange do Carmo Vidal Rodrigues
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
svidalrodrigues@gmail.com

Resumo

A tradução de *Sketches by Boz*, de Charles Dickens, por Marcello Rollemberg, de 2003, baseou-se na edição de 1839, que vem sendo reimpressa desde então. *Retratos Londrinos*, título da obra em português, constituiu um trabalho minucioso para o tradutor, uma vez que a construção frasal e a dicção de Dickens são peculiares, feitas basicamente de longos períodos intercalados com um sem-número de pontos, ponto-e-vírgulas e travessões. A análise dos textos mencionados é feita levando-se em conta os Estudos Descritivos da Tradução, em inglês *Descriptive Translation Studies (DTS)* com base nas pesquisas em traduções de Gideon Toury (1995), no esquema Lambert e Van Gorp para traduções (1985) e na Teoria dos Polissistemas (*Polysystem Theory*) de Itamar-Even Zohar (1990). Faço a análise a partir desses estudiosos porque suas propostas teóricas oportunizam outras possibilidades e metodologias de estudo, ao contrario de pesquisas anteriores em tradução, que simplesmente se limitavam a contrapor o texto traduzido ao original, possibilitando apenas paralelos entre textos fonte e alvo, com vistas a apontar erros de tradução.

Palavras-chave

Charles Dickens. Estudos descritivos da tradução. Retratos londrinos.

1 Introdução

Sketches by Boz foi uma obra composta ainda na juventude de Dickens, época em que almejava fama e fortuna. É uma coletânea composta de crônicas, pequenos ensaios e contos, onde o jovem repórter aborda os usos e costumes de diferentes camadas sociais, descrevendo, em alguns casos, com riqueza de detalhes, as cenas que presenciava, aludindo às condições sociais de suas personagens. Walter Bagehot, antigo editor de *The Economist*¹ afirmou a respeito de Dickens: “escreveu sobre Londres como um correspondente especial para a posteridade”².

Em 1870³, apareceu a primeira tradução para o português do Brasil de uma obra de Charles Dickens, especificamente *Oliver Twist*, por Machado de Assis. A partir

¹ O periódico *The Economist* foi fundado em 1843 pelo padrao de Walter Bagehot, onde este foi editor-chefe durante dezessete anos. Bagehot expandiu sua circulação, chegando aos Estados Unidos e aumentou sua influência durante os anos em que foi seu editor. Disponível em: <https://www.economist.com/topics/walter-bagehot>. Acesso em: 23 ago. 2020.

² BAGEHOT, Walter. Charles Dickens, *National Review*, v. 7, p. 390-401, out. 1858, reprinted in Collins 1971. p. 394.

³ Publicado originalmente em *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, de 23 de abril a 23 de agosto de 1870. Disponível em: http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-03076.html. Acesso em: 12 ago. 2020.

desta primeira tradução, muitas outras obras do autor ganharam notoriedade entre os leitores brasileiros. De sua vasta lista de clássicos traduzidos para o português, podemos enumerar, entre outros: *The Pickwick Papers* (1836), *A Christmas Carol* (1843), *The Chimes* (1844), *The Cricket on the Heart* (1845), *David Copperfield* (1849/1850), *A Tale of Two Cities* (1859), *Great Expectations* (1860/61). É curioso, porém, que sua primeira obra, *Sketches by Boz*, tenha sido traduzida para o português do Brasil somente no ano de 2003, cento e quarenta e dois anos após ter sido publicada a primeira tradução do autor para o nosso idioma.

A tradução de *Sketches by Boz* de Marcello Rollemberg é de 2003 e baseou-se na edição de 1839, que vem sendo reimpressa desde então. *Retratos Londrinos*, título da obra em português, constituiu um trabalho minucioso para o tradutor, uma vez que a construção frasal e a dicção de Dickens são peculiares, feitas basicamente de longos períodos intercalados com um sem-número de pontos, ponto-e-vírgulas e travessões. A esse respeito Rollemberg diz:

Na medida do possível procurei respeitar essa característica do autor. Mas, algumas vezes, tive de “aportuguesar” os períodos, posto que não é comum, nem eufônico em textos em português frases tão longas e sem espaço para a respiração. (ROLLEMBERG, 2003, p. 15).

A partir de sua *Introdução*, o arranjo deste estudo inicia com *Estudos descritivos da tradução*, correspondente à seção 2. A seguir, a seção 3, *Considerações sobre autor, obra e tradutor* apresenta-se em três subseções. Na primeira: *Charles Dickens – vida e obra*, apresento aspectos da criação literária de Dickens como também de sua vida pessoal, já que sua obra é permeada por fatos relativos à sua infância difícil, marcada por desventuras e dramas pessoais. Abordo opiniões de críticos a respeito da obra de Charles Dickens, assim como características relativas ao processo criativo do autor.

Na segunda subseção: *Sketches by Boz: primeiros fluxos de um gênio*, apresento aspectos pertinentes à gênese de *Sketches*, o contexto literário em que esteve inserido à época de sua criação, dados referentes ao seu processo criativo, assim como da sua recepção na cultura de partida. Há, também, nesta seção, o cotejo dessa obra com outras obras do autor, levando-se em conta que *Sketches by Boz* foi uma obra de vocação jornalística, o que a distinguiu das demais criações literárias de Dickens. E, para finalizar, a subseção denominada: *Marcello Rollemberg – a arte de*

traduzir Dickens. Abordo aspectos relativos à atuação profissional de Rollemberg e peculiaridades a respeito da tradução de *Sketches*.

Por fim, na seção 4, *Texto de Chegada: Reratos Londrinos*, trato das escolhas feitas por Rollemberg ao compor seu trabalho tradutório.

2 Estudos Descritivos de Tradução

A noção de *sistema* inserida nos estudos de tradução, tornou possível não apenas abarcar os fenômenos “conhecidos”, como também descobrir outros tantos completamente “desconhecidos”. (EVEN-ZOHAR 1990, p. 9-10)

A ideia de *sistema*, para Even-Zohar consiste em determinar uma dada cultura como uma rede ampla, constituída, no seu interior, por outras redes, cuja hierarquia constitui-se em estratos. Daí a designação de *Polissistema*. No que se refere aos Estudos da Tradução, a pesquisa conhecida como *Polysystem Theory* iniciada entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970 continuou a ser desenvolvida e revisada por Itamar-Even Zohar, sendo que até a década de 90 versões recentes deste estudo foram publicadas, mais especificamente em *Poetics Today: International Journal for Theory and analysis of Literature and Communication*.

Gideon Toury trabalhou em conjunto com Itamar Even-Zohar. Após sua pesquisa inicial no polissistema nas condições socioculturais que determinam a tradução de literatura para o hebraico, Toury teve o foco de sua atenção voltado para o desenvolvimento de uma teoria geral de tradução.

Entre as contribuições de Gideon Toury para os Estudos da Tradução está a ampliação do trabalho pioneiro de James Holmes. Em *Descriptive Translation Studies – And Beyond* (1995, p. 10), ele representou um quadro diagramático desse trabalho pioneiro. E chama a atenção para um ramo adequadamente sistemático da disciplina descritiva para substituir estudos autônomos e isolados, até então comuns:

O que está faltando, em outras palavras, não são tentativas isoladas refletindo excelentes intuições, e fornecendo ótimos ‘insights’ (o que muitos dos estudos existentes certamente fazem), mas um ramo sistemático proveniente de pressupostos claros e munidos de uma metodologia e técnicas de pesquisa, o mais explícitas possível e justificadas dentro dos Estudos da Tradução em si. (TOURY, 1995, p. 3).

Venuti (2002) aponta que Toury está menos interessado na “adequação” de uma tradução ao texto estrangeiro; ele complementa o pensamento dizendo que

Toury sabe que sempre ocorrem “mudanças” entre estes textos estrangeiros e, de qualquer forma, uma medida de adequação, mesmo a identificação de um texto “fonte”, envolve a aplicação em geral implícita de uma norma doméstica. Então, seu projeto preocupa-se em descrever e explicar a “aceitabilidade” doméstica de uma tradução, as maneiras pelas quais diversas mudanças constituem um tipo de “equivalência” compatível com os valores domésticos num dado momento histórico).

Ao abordar a importância que teve o trabalho de Toury para os Estudos da Tradução, Venuti (2002, p. 57) aponta que outros teóricos compartilharam suas ideias, entre eles estão: Itamar Even-Zohar, André Lefevere e José Lambert. E Venuti acrescenta que atualmente a ênfase de Toury no alvo é compartilhada por qualquer acadêmico ou tradutor que se refira à tradução de modo geral. Seus conceitos e métodos de fato passaram a ser diretrizes básicas (mesmo quando não são atribuídas a ele), pois elas tornam a tradução inteligível em termos linguísticos e culturais. . E conclui que “ao estudar a tradução, não se pode evitar a comparação entre os textos estrangeiros e os traduzidos, buscando mudanças, inferindo normas, mesmo quando se sabe que todas essas operações não são mais do que interpretações limitadas pela cultura doméstica”. (VENUTI, 2002, p. 57)

O exame à tradução de Marcello Rollemberg com base no texto-fonte, *Sketches by Boz*, de Charles Dickens é feito, neste estudo, de acordo com os Estudos Descritivos de Tradução. Para este fim, busquei nas pesquisas de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury o suporte teórico.

3 Considerações sobre autor, obra e tradutor

3.1 Charles Dickens – vida e obra

Tem sido comum encontrarmos em artigos, biografias, monografias e estudos em geral que tratam da vida e obra de Charles Dickens fatos relativos à prisão de seu pai em razão de dívidas contraídas e a situação de miséria a que a família foi submetida desde então. O cotejo entre os mais variados estudos, em épocas diferentes, tanto através de estudiosos contemporâneos a Dickens quanto por meio de autores atuais apenas reforça o fato de que toda a genialidade do escritor vem de sua obstinação em reverter as adversidades desde muito jovem e, através de seu talento, de sua criatividade, trazer à tona situações e personagens que, de alguma

forma, pudessem sublimar miséria, fome e doenças a que estiveram expostos Charles Dickens e seus irmãos.

Há diversas passagens na obra de Forster, um dos principais biógrafos do autor, em que ele transcreve palavras de Dickens, especialmente no que se refere ao tempo de sua infância, a prisão de seu pai, as casas destinadas a órfãos em que ele e seus irmãos permaneceram enquanto seu pai esteve preso.

O biógrafo diz que essas estranhas experiências da meninice de Dickens o afetaram, mas houve influências que se fizeram sentir em sua trajetória para a vida adulta. De acordo com a biografia:

No words can express the secret agony of my soul as I sunk into this companionship; compared these every-day associates with those of my happier childhood; and felt my early hopes of growing up to be learned and distinguished man, crushed in my breast⁴. (FORSTER, 1909, p. 34).

Robert Langton (1883), no primeiro capítulo de *The Childhood and Youth of Charles Dickens* cita o parágrafo de *Nicholas Nickleby*, (parte 2, Cap. XXXIII)⁵, e diz ser o mesmo bastante sugestivo, escrito em 1838, quando o autor tinha vinte e seis anos. Langton começa o capítulo afirmando ser este parágrafo um dos primeiros exemplos encontrados em toda a obra de Dickens, em que é impossível ao leitor determinar onde termina a realidade e onde começa a ficção:

It would be an easy matter to show that, in the past, nearly all our really great writers of Fiction have left us, in their imaginative flights, more or less perfect sketches of their own Autobiography; and it is sometimes difficult (as indeed it should be) to determine where fiction terminates, and fact begins. This is perhaps more especially true of Charles Dickens than of any other writer. ⁶ (LANGTON, 1833, p. 3).

⁴ Não há palavras capazes de expressar a agonia secreta que eu trazia em minha alma quando eu mergulhava nas reminiscências deste companheirismo; comparei essa camaradagem cotidiana com as mais felizes de minha infância; e eu sentia que minhas primeiras esperanças de crescer e ser um homem distinto e letrado estavam sendo sufocadas no meu peito. – Convenciono, neste trabalho, que as citações oriundas de obras em inglês serão traduzidas para o português no corpo do texto, com sua respectiva versão original, nas notas de rodapé. Deste ponto em diante, as traduções são feitas por mim; exceto em caso de haver outros tradutores, nesse caso, os mesmos são citados.

⁵ “Every little incident, and even slight words and looks of those old days, – came fresh and thick before him many and many a time, and rustling above the dusty growth of years, came back green boughs of yesterday”. [“Cada pequeno incidente, e até mesmo as palavras e olhares dos velhos tempos, voltavam densos e presentes diante dele muitas e muitas vezes, sussurrando por sobre a empoeirada passagem dos anos, voltavam em verdes ramos de um passado”].

⁶ Seria fácil mostrar que, no passado, quase todos os nossos grandes escritores de Ficção tenham nos deixado, em seus voos de imaginação, esboços mais ou menos perfeitos de suas próprias Autobiografias; e é difícil, algumas vezes, (como não poderia deixar de ser) determinar onde ficção termina e fato começa. Isto talvez seja mais especialmente verdadeiro em Charles Dickens do que em qualquer outro escritor.

G. K. Chesterton (1909, p. 101), em *Charles Dickens: a critical study*, comenta a fase apoteótica do autor após a publicação de *Pickwick*, e diz que ele supriu o mundo literário de uma forma jamais imaginada, que as pessoas comentavam os fatos publicados em *Pickwick* como se fossem da vida real. Chesterton observa que as pessoas usavam ditos próprios das personagens dickensianas sem ao menos tê-lo lido, comparando este fato ao caso de que os católicos podem viver a tradição cristã sem nunca ter dado uma olhada no Novo Testamento. E diz ainda que era muito comum, a esta época, que as pessoas nas ruas tivessem mais memórias de Dickens, sem nunca tê-lo lido, do que de autores como Marie Corelli⁷, ainda que tivessem lido suas obras. Não há qualquer paralelo quanto à onipresença e vitalidade em grandes personagens cômicas de Boz.

A seção seguinte versa sobre *Sketches by Boz*. Assim, aspectos relativos ao início da carreira do autor, seu começo no jornalismo literário e elementos pertinentes ao processo criativo de sua primeira obra, compõem o objeto do estudo a seguir:

3.2 Sketches by boz – primeiros fluxos de um gênio

Conforme foi observado até aqui, a ficção e a realidade, em diversas passagens, se fundem na obra de Charles Dickens. Esta pesquisa pretende abordar o início da carreira do autor, em que condições de produção sua primeira obra, *Sketches by Boz* chegou ao público, assim como averiguar em que empreendimentos literários e artísticos Dickens atuou antes de sua carreira literária decolar.

Por volta dos dezessete anos de idade, Charles Dickens começou a trabalhar para o periódico chamado *Morning Herald*⁸, como repórter do Parlamento. Seu pai,

⁷ Marie Corelli (nome verdadeiro Mary Mackay) nasceu provavelmente em algum lugar em Londres em maio de 1855. Suas origens não são conhecidas ao certo, mas ela foi provavelmente filha ilegítima do Dr. Charles Mackay e sua amante, Mary Elizabeth Mills, com quem o Dr. Mackay se casou depois que sua primeira esposa morreu. Após seu primeiro livro, *A Romance of Two Worlds* [Um Romance de Dois Mundos], publicado em 1886, ela se tornou a mais vendida autora da Inglaterra e favorita da rainha Vitória. Após a primeira Guerra Mundial, seus livros foram considerados fora de moda. Ela morreu em 1924. Disponível em: <http://escritorasinglesas.wordpress.com/2010/12/05/marie-corelli> Acesso em: 20 ago. 2020.

⁸ *Morning Herald* – No século XVIII começaram a formar-se grupos de imprensa, como o dos irmãos Henry e William Woodfall, que reunia o *Public Advertiser* (1769) e viria ainda a congregar os periódicos *Morning Chronicle*, *Morning Post* e *Morning Herald*, publicações econômicas e políticas independentes elaboradas em função dos interesses da audiência em cada momento. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2020.

John Dickens, que já atuava como repórter, encaminhou o filho Charles para começar essa carreira.

Um aspecto interessante desse período em que o autor, ainda muito jovem, começou suas atividades escritas, é abordado por John Comden Hotten (1870), em *Charles Dickens: The Story of His Life*, Hotten diz:

Concerning Dickens's earliest printed writings, Mr. James Grant, the well-known journalist and author, has supplied us with an account which differs much from what has been elsewhere said upon this part of our author's career. "It is everywhere stated", says Mr. Grant, "that the earliest productions from his pen made their appearance in the columns of the 'Morning Chronicle', and that Mr. John Black, then editor of that journal, was the first to discover and dully to appreciate the genius of Mr. Dickens⁹. (COMDEN HOTTEN, 1870, p. 12).

O desejo de ver seu trabalho divulgado, abarcando um número significativo de leitores, realizou-se através da publicação, no periódico *Monthly Magazine*, em dezembro de 1833, de um artigo chamado "A Dinner at Poplar Walk", o qual, mais tarde, foi inserido em *Sketches by Boz* com o título de "Mr. Minns and his Cousin". A essa publicação seguiram-se outras tantas, com as mesmas características, publicadas até 1835 para esse mesmo periódico.

No início de 1836, Dickens tinha seu endereço domiciliar em *Furnival's Inn*¹⁰, pensão em que se instalou. Nesse mesmo ano, as publicações de *Sketches by Boz* já contavam com um número suficiente e seu sucesso estabelecido a ponto de se fazer uma reedição. Ela apareceu em dois volumes, com ilustrações de Cruikshank¹¹.

A sequência desta pesquisa se dá através de um estudo a respeito do tradutor de *Sketches by Boz*, com a finalidade de apresentar aspectos relativos à vida e à obra do jornalista e professor universitário que decidiu, após tantos anos de sua publicação, fazer a tradução da primeira obra do autor.

⁹ A respeito dos primeiros escritos publicados de Dickens, Mr. James Grant, o muito conhecido jornalista e autor, tem nos informado sobre um conteúdo que difere muito do que tem sido dito sobre esta parte da carreira do nosso autor. "Em toda parte é dito, diz Mr. Grant, "que as primeiras produções de sua pena apareceram nas colunas da *Morning Chronicle* e que Mr. John Black, então editor daquela revista, foi o primeiro a descobrir e a devidamente apreciar o gênio de Mr. Dickens.

¹⁰ *Furnival's Inn* – Era uma área extra-paroquial e se tornou uma freguesia em 1858. Foi fundada por volta de 1383, e foi anexada ao *Inn Lincoln*. Embora ela tenha sobrevivido ao Grande Incêndio de Londres, o conjunto deixou de existir por volta do século XIX. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Furnival's_Inn. Acesso em: 23 ago. 2020.

¹¹ Isaac Cruikshank: Ilustrou diversos trabalhos de Charles Dickens. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/26409886?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 23 ago. 2020

3.3 Marcello Rollemberg – a arte de traduzir Dickens

Marcello Chami Rollemberg nasceu em Niterói, RJ, em 4 de outubro de 1961. Viveu em Londres e Lisboa e desde 1988 mora em São Paulo. Graduiu-se em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RJ, com a monografia intitulada *A Comunicação nos Anos 60 – Sexo, drogas e Rock and Roll*. É mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP e professor no curso de Comunicação Social do UNIFIEO-Osasco. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Social e Jornalismo.

Conforme consulta ao DITRA, Dicionário de Tradutores Literários, da Universidade Federal de Santa Catarina, dados de 2009, tem-se que Marcello Rollemberg exerce as funções de jornalista, tradutor, escritor, crítico literário e professor universitário. Aos 23 anos, ingressou como repórter no jornal O Globo, o que ajudou a alavancar sua carreira jornalística. Em seguida, entrou no Jornal do Brasil (onde ganhou o prêmio Esso de Reportagem por equipe em 1987) e já trabalhou para as Revistas Veja, Quatro Rodas e para o Jornal da Tarde, a Folha da Tarde e a Folha de S. Paulo.

Ainda, seguindo os dados obtidos pelo DITRA, Rollemberg não só trabalha como Diretor Técnico de Divisão de Mídias impressas da Universidade de São Paulo, sendo diretor de redação do Jornal da USP e da Revista USP mas também dedica parte de seu tempo como professor nas faculdades UniFIAM, UNIFIEO e ECA-USP e colabora como crítico para a Revista Cult, os jornais O Globo, Valor Econômico e o Estado de S. Paulo.

Rollemberg tem fluência em inglês e espanhol, e compreende bem o francês. Traduziu para o português três obras, sendo uma delas *Sketches by Boz*, de Charles Dickens, um dos mais renomados escritores ingleses de século XIX. Suas traduções *Sempre seu, Oscar* (cartas de Oscar Wilde, Iluminuras, 2001) e *Retratos Londrinos: Crônicas de Charles Dickens* (Record, 2003) foram finalistas ao Prêmio Jabuti de melhor tradução.

Um dos colaboradores mais assíduos da Revista Cult, na seção chamada Turismo Literário (2000, edição número 37, p. 21), Rollemberg declara: “Toda grande cidade tem seu cronista por excelência, aquele que melhor a define e caracteriza de forma explícita ou não. Londres, por exemplo, teve em Charles Dickens seu mais perfeito tradutor.”

O tradutor de *Sketches by Boz* para a língua portuguesa, por ser um jornalista, atingiu de maneira precisa, na sua tradução, a visão do jovem repórter de jornal, Charles Dickens, que retratava em crônicas a vida londrina, nos meados do século XIX. O jornalista Marcello Rollemberg, na seção Dossiê da Revista Cult, número 89, de março de 2010, compara Eça de Queirós a Dickens uma vez que, ainda muito jovens, com uma observação arguta da sociedade que os cercava, conseguiram retratar com realismo e ironia cenas da vida diária de uma grande cidade.

Rollemberg diz:

De várias maneiras o jornalismo foi essencial no trabalho de Eça e ele mesmo se dizia, com mais modéstia do que deveria, “a seu modo e de um modo bem imperfeito, uma espécie de jornalista”. Quase da mesma forma que Charles Dickens, com seus *Sketches by Boz*, foi buscar nas ruas londrinas a matéria-prima para seus textos jornalísticos e depois transformou na pedra de toque de seus romances.¹²

Crítico literário do jornal Folha de S. Paulo, Marcelo Pen, refere-se ao fato de que, a partir dessa primeira obra publicada, ainda na sua juventude, a carreira literária de Charles Dickens começava a decolar e, pelos anos 1830, antes de se tornar o aclamado autor de obras como *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *David Copperfield* e *Grandes Esperanças* ele já causava furor na Inglaterra como jornalista. Com apenas vinte e poucos anos ele já dissecava os mais diversos aspectos da sociedade londrina em crônicas que fizeram tanto sucesso que foram reunidas em livro. Marcelo Pen faz o seguinte comentário a respeito de *Sketches by Boz*:

O resultado é este “Retratos Londrinos”, expurgado de alguns textos originais de Dickens, intitulado *Sketches by Boz*. Boz é um pseudônimo baseado na corruptela “Boses”, o modo como o escritor pronunciava o nome ‘Moses’ (Moisés) quando criança. Trata-se da primeira vez que uma coletânea dessas crônicas Dickensianas é traduzida – felizmente, em versão esmerada no Brasil.¹³

A atividade tradutória representa uma das áreas de atuação do jornalista Marcello Rollemberg. Entre inúmeras atividades referentes ao jornalismo e à literatura, pode-se citar a seleção e compilação de frases e pensamentos de Eça de Queirós em *Quando tínhamos verbos*. Nessa obra, Rollemberg descortina, vagarosamente, um

¹² Publicação na seção Dossiê da revista *Cult*, 10 mar. 2010.

¹³ “Retratos Londrinos” compõe a sinfonia de uma metrópole – crítica publicada no jornal Folha de S. Paulo (Folha on-line) por Marcelo Pen, crítico da Folha, 1 ago. 2020.

pouco do perfil do gênio da literatura lusitana. A composição deste volume de declarações foi elaborada a partir de cartas e livros escritos por Eça. Opiniões sobre morte, amor, desejo, política, artes, literatura, praticamente de tudo pode ser encontrado neste livro¹⁴.

4 Texto de Chegada: Retratos Londrinos

De acordo com Lambert e Van Gorp (1985), a análise macroestrutural de um determinado texto trata de sua divisão, dos títulos, da apresentação de capítulos, da estrutura narrativa interna e qualquer outro manifesto do autor. Nessa seção consta o cotejo entre T1 e T2, é a fase em que examino as estratégias do tradutor ao estruturar o texto-alvo em relação ao texto-fonte no que se refere aos dados da macroestrutura.

A primeira seção do T1 é *Seven Sketches from our Parish*. No T2, a mesma seção é traduzida como *Cinco Retratos de Nossa Paróquia*. Dois *Sketches* não foram traduzidos: *The Broker's Man* e *Our Next-door Neighbour*.

A segunda seção, *Scenes*, no texto de partida é composta de vinte e cinco crônicas. No texto de chegada, constam dezessete; portanto, oito crônicas não foram traduzidas: *Seven Dials*, *Astley's*, *Greenwich Fair*, *Private Theatres*, *The Last Cab Driver*, *and the First Omnibus Cad*, *Gin-shops*, *Criminal Courts*, *A visit to Newgate*.

A terceira seção, *Characters*, no texto original está organizada em doze crônicas jornalísticas. No texto traduzido constam dez. Ficaram de fora no T2 *The Mistaken Milliner (A Tale of Ambition)* e *Making a Night of It*.

A última seção do texto de partida, *Tales*, não foi traduzida por Rollemberg em *Retratos Londrinos*. São doze contos: "The Boarding-house", "Mr. Minns and His Cousin", "Sentiment", "The Tuggs's at Ramsgate", "Horatio Sparkins", "The Black Veil", "The Steam Excursion", "The Great Winglebury Duel", "Mrs Joseph Porter", "Passage in the Life of Mr. Watkins Tottle", "The Bloomsbury Christening", "The Drunkard's Death".

No início desta pesquisa, eu questionava por que uma obra tão significativa e relevante para carreira de Dickens teve tradução no Brasil tantos anos após terem sido traduzidas outras obras do autor. Em relação a este questionamento, descobri que tão logo os *Sketches* foram publicados (1836), os primeiros números mensais de

¹⁴ Disponível em: <http://www.editoras.com/record/059471.htm>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Pickwick começavam a aparecer, ofuscando o brilho de uma segunda edição de *Sketches by Boz*. O tradutor discorre a respeito desse fato:

Há duas razões para explicar esse fato, digamos, irônico. Uma é que, por se tratar de um volume composto basicamente de crônicas e pequenos ensaios produzidos para jornais como *Evening Chronical* e *Morning Chronical*, talvez estivesse fadado a uma existência mais fugaz – a mesma dedicada a textos jornalísticos de uma forma geral, por mais que a aceitação inicial do volume haja sido enorme e várias reimpressões tenham se seguido à primeira enquanto seu autor estava vivo. Outra razão é que, prolífico como era Dickens, não deixou a poeira assentar e logo começou a publicar, em capítulos mensais, no *Morning Chronical*, *As aventuras do Sr. Pickwick* (*The Pickwick Papers*), seu primeiro romance. O sucesso imediato de *Pickwick* – publicado entre abril de 1836 e novembro de 1837 – acabou por eclipsar *Retratos Londrinos*. (ROLLEMBERG, 2003, p. 8).

Muito além de uma pesquisa acadêmica relativa à tradução de um texto de Charles Dickens, este trabalho me oportunizou a descoberta de um crítico, um autor que fez de seus escritos um instrumento de defesa dos órfãos, dos abandonados e de todos aqueles a quem os tentáculos do Poder Público não alcançaram. Embora este livro tenha aparecido no Brasil somente em 2003, sua tradução possibilitou que os leitores pudessem conhecer os primórdios da grandiosa obra de Dickens, que teve início em 1836.

Referências

- CAMDEN-HOTTEN. *Charles Dickens*. The story of his life. Nova Iorque: Harper and Brother, 1870.
- CHESTERTON, G. K. *Charles Dickens: a critical study*. Nova Iorque: Dodd Mead & Company, 1909.
- DICKENS, Charles. *Sketches by Boz*. Londres: Penguin, 1995.
- DICKENS, Charles. *Retratos londrinos*. Trad. de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem studies*. Tel Aviv: Porter Institute of Poetics and Semiotics, Durham, NC: Duke University Press, special issue of *Poetics Today*, 11:1, 1990.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory revised. In: *Even-Zohar Paper in Culture Research*, 2005. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005>. Acesso em: 10 set. 2020.
- FORSTER, Jonh. *The life of Charles Dickens*. Londres: Dent, 1980.
- LAMBERT, Jose; VAN GORP, Hendrik. On Describing Translations. In: HERMANS, T. (org.). *The Manipulation of Literature*. Londres: Croom Helm, 1985.

LENGTON, Robert. *The Childhood and Youth of Charles Dickens*: with retrospective notes, and elucidations, from his books and letters. Nova Iorque: AMS Press, 1888

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins, 1995.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

O TOM DA ESCUTA EM “ANTIGONE” DE JEAN ANOUILH – RESSONÂNCIAS HISTÓRICAS E LITERÁRIAS DO TRÁGICO

Elizabeth Serra dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
elizabeth.serra.dossantos@gmail.com

Resumo

A reescrita de *Antigone* por Jean Anouilh foi publicada em 1942, época em que a França vivia sob a ocupação nazista. O dramaturgo francês retoma a tradição como recurso imprescindível para uma atitude reflexiva sobre questões contemporâneas a esse período. A dissertação de mestrado se baseia na premissa de que *Antigone*, enquanto texto poético, ressoa camadas sonoras, como as contextualizações históricas e literárias que, em conjunto, reconstroem a realidade de um momento na contemporaneidade alterando, segundo Walter Benjamin, “o tom e a significação dos grandes textos no decorrer dos séculos” (BENJAMIN, 2008, p. 87). O artifício de escrita inspirador para uma ação política, no entreguerras, foi a elaboração de imagens, muito utilizadas pelos surrealistas, e antes deles até, por Charles Baudelaire. Como parte dos resultados da pesquisa, o presente trabalho consiste em um estudo sobre uma das ressonâncias poéticas de *Antigone*, que pode ser percebida, no ato da leitura, como reminiscências das primeiras articulações entre antigo e moderno, através de metáforas. É a poética de Baudelaire que, assim como a de Anouilh, também traz uma finalidade social para a literatura, com sua linguagem imagética. O trajeto de pesquisa delineado é de natureza qualitativa, e orienta-se segundo o paradigma interpretativista (HOLMES, 1992).

Palavras-chave

Reescrita. Jean Anouilh. Imagens. Ressonância. Trágico.

1 Introdução

Assim como Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau, entre outros, o dramaturgo francês retoma a tradição grega clássica e a transforma num diálogo engajado em acontecimentos de seu tempo, especialmente no que diz respeito à ocupação nazista. Os fatos, na reescrita, correspondem aos do texto de Sófocles: a heroína presta honras fúnebres ao irmão, desobedecendo o édito de *Créon*, e é punida com a própria morte. Contudo, a *Antigone* de Anouilh não é mais a “defensora das leis divinas, superiores às humanas criadas pelos governantes” (PASCOLATI, 2013, p. 147). A heroína valoriza mais a sua autenticidade do que os fundamentos religiosos. Ela rejeita os valores burgueses defendidos por *Créon* e todas as regras que reprimem a liberdade do ser humano.

Muitos críticos associam a rebeldia de *Antigone* à “atitude dos que aderiram ao movimento de resistência à época da invasão alemã” (PASCOLATI, 2006, p. 1863). Isso, certamente, se deve à recepção do público desse tempo que, “influenciado pelos recentes fatos históricos, viu no palco, um símbolo do movimento de resistência à

opressão imposta pelos regimes totalitaristas” (2006, p. 1863). Nesse sentido, é evidente que os protagonistas apresentem posições políticas diferentes. A tradutora canadense, Anne Carson, autora de *Antigonick* (2012), considera “inaceitável, no trabalho do francês, a construção de um rei menos tirânico do que o de Sófocles e o de Brecht” (GONÇALVES; NASCIMENTO, 2019, p. 87). O *Créon* de Brecht é “um reflexo do grande protagonista da Segunda Guerra: Adolf Hitler” (PASCOLATI, 2006, p. 1865).

Por um outro lado, o que deve ser levado em consideração é que, na reescrita de Anouilh, *Créon* simboliza, justamente, o governo colaboracionista de Vichy, regime político liderado por Philippe Pétain, mas administrado, na realidade, pelos militares alemães. Logo, o papel de *Créon* é alterado consideravelmente no texto de Anouilh. Enquanto que em Sófocles ele é orgulhoso e tirano, em Anouilh, *Créon* assume o trono de Tebas com resignação, desejando apenas manter a ordem cívica.

A realidade da Segunda Guerra é discutida na peça de Anouilh, através da construção de metáforas, o que faz com que o leitor reflita sobre a nova face de *Antigone* e perceba ressignificações em relação à heroína sofocliana, a partir das características que elas têm em comum, as quais transcendem as inúmeras adaptações do texto trágico. Ambas se sentem isoladas, à margem dos valores estabelecidos pela comunidade e desejam lutar contra eles, como uma maneira de se posicionarem diante do mundo.

Esse isolamento do herói trágico, na visão de Walter Benjamin (1989), encontra *correspondências* já no arquétipo do herói clássico, representado na poética baudeleriana, considerada, neste trabalho, uma das primeiras produções artísticas que articulam a tradição e o moderno, através da realização de imagens ao longo do texto. É válido, agora, ter uma noção de como essas primeiras articulações com espaços de imagens, envolvendo passado e presente, podem servir como uma grande contribuição para um maior entendimento sobre o processo de recepção de uma obra aberta a ressignificações, como é o caso de *Antigone*.

O pensamento do alemão é escolhido para essa reflexão sobre o trabalho do francês, pelo fato de que, ao falar da Modernidade de Baudelaire, Benjamin expressa a sua experiência de escritor, intelectual e refugiado em Paris, nos anos da Ocupação, cenário da reescrita de Anouilh. Para ele, contar a história, a partir de “vencedores” (GAGNEBIN, 1980, p. 222) como Baudelaire, é resgatar uma experiência com a tradição, que era apresentada na lírica do poeta, como forma de resistência à nova

ordem social. Além disso, nessa ligação com o histórico, Benjamin vê a possibilidade de “reconhecer o que há de único no passado, o que nos afasta dele” (GAGNEBIN, 1980, p. 220), no momento em que uma geração inteira vive “uma das mais terríveis experiências da história universal” (BENJAMIN, 1985, p. 124).

2 As máscaras

Baudelaire é um *flâneur*, não no sentido de um curioso, com seu olhar distraído, fitando as mercadorias à sua volta” (BENJAMIN, 1989, p. 86), mas no sentido de um observador que encontra nas “ondulações do devaneio” o ritmo inspirador para as suas experiências prosódicas. A *flânerie* de Baudelaire, ao invés de deixá-lo entregue às grandezas das galerias e panoramas, o leva a uma conscientização da fragmentação da sociedade como um todo, devido ao rápido desenvolvimento do capitalismo. O poeta vagueia pelas ruas de Paris à procura de imagens que possam lhe fornecer expressões da contemporaneidade de sua época. Ao atravessar a cidade, nessa perseguição de inspiração para seus versos, Baudelaire se depara com fisionomias que destoam daquela massa homogênea, característica da modernidade. São fisionomias de indivíduos que vivem nos subterrâneos da cidade grande, num distanciamento social em relação à classe burguesa, e que passam a integrar a concepção de herói na poesia de Baudelaire, cada um com a sua singularidade.

Para Walter Benjamin (1989, p. 68): “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, segundo ele, é preciso uma constituição heroica.” Nesse contexto, Baudelaire não só se identifica como tal, um artista em ‘plena posse de sua individualidade” (1989, p. 73), avesso aos valores burgueses, lutando como um esgrimista para transformar em poesia as impressões captadas durante suas “andanças labirínticas” (1989, p. 69); mas também se reconhece naqueles cuja formação heroica corresponde ao arquétipo necessário para se contrapor ao perfil da multidão da metrópole.

No retorno de suas incursões pelas esquinas de Paris, Baudelaire veste a máscara de um estranho “esgrimista”, num duelo de herói solitário entre as condições precárias de vida e sua habilidade de artista em transformar em versos, com rapidez e impetuosidade, as imagens resgatadas do dia (1989, p. 63). *O Sol* é talvez, segundo Benjamin, o único poema em *As Flores do Mal* em que Baudelaire se mostra no seu

trabalho poético. A primeira estrofe, na tradução de Mário Laranjeira (2015), revela o envolvimento do poeta nessa “fantástica esgrima”:

Pela velha avenida onde pendem os tugúrios,
Muita persiana, abrigo de atos espúrios,
Quando esse sol cruel bate em raios fatais,
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exerço-me sozinho a fantástica esgrima,
Cheirando em todo canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como em chão calçado,
Chocando muita vez em verso já sonhado.
(BAUDELAIRE, 2015, p. 104).

Uma outra máscara, também vestida pelo poeta, é a do trapeiro, o herói dos subterrâneos de Paris, que vive no isolamento do seu trabalho de recolher “o lixo do dia que passou” (1989, p. 73). Baudelaire, na sua andança cambaleante pelas ruas, tropeça no que a classe burguesa desdenhou, reúne tudo e transforma esse lixo em “assunto heroico” (1989, p. 78). *O vinho dos trapeiros* deixa nítida a comparação dos traços do trapeiro com os do poeta:

Vê-se um trapeiro vir, a cabeça meneando,
A bater nas paredes qual poeta, tropeçando,
E sem se preocupar com espiões, seus sujeitos,
Expandi o coração em gloriosos projetos.
(BAUDELAIRE, 2015, p. 130).

Benjamin comenta que, um ano antes de *O vinho dos trapeiros*, apareceu uma descrição em prosa da figura do trapeiro que pode ser considerada uma “dilatada metáfora do comportamento do poeta, segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos.” :

Aqui temos o homem – ele tem de colher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão. O Cafarnaum da escória separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com o seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis.
(BENJAMIN, 1989, p. 78).

Entre os diversos “papéis do herói” trágico de Aristóteles, criados por Baudelaire, o *flâneur*, que com seu “olhar de estranhamento” (BENJAMIN, 1993, p. 39), não se deixa subjugar pela fantasmagoria da metrópole; o poeta esgrimista, que luta em meio às precárias condições de trabalho para escrever suas rimas; o

poeta trapeiro, que compila com inteligência o que ficou para trás, dando um novo significado ao que se tornou velho, são algumas das máscaras que Baudelaire veste em seus poemas para manter-se despercebido, já que “o incógnito é a lei de sua poesia” (BENJAMIN, 1989, p. 95).

Há um reforço no trabalho literário de Baudelaire para consolidar “as experiências que ele transfigurou na imagem do herói” (1989, p. 72). As metáforas baudelairianas são ornamentadas por oposições de palavras de linguagem elevada e de linguagem corrente, que completam o que Baudelaire deseja transmitir com a sua poesia, de que a modernidade é um grande paradoxo. A sociedade capitalista só enxerga o progresso, ou melhor, o futuro. Ela não percebe que a própria fugacidade do tempo vai tornar muitas de suas experiências transitórias obsoletas. É o que Baudelaire deseja manifestar em seus poemas, que a ruptura com a tradição não faz nenhum sentido. Assim, as oposições, nos poemas, entre o velho e o novo, explica Benjamin (1989, p. 91), desconcertam o leitor a ponto de levá-lo a refletir sobre uma ressignificação do passado num contexto contemporâneo.

Inúmeros são os exemplos encontrados em *As Flores do Mal* que ilustram essa interpenetração do antigo e do moderno; especialmente, entre adjetivos e substantivos, como no poema *As velhinhas*: “...Monstros tortos/ Alquebrados, amemo-los! pois esses seres/ São almas sob as saias rotas, frias e imundas...” (BAUDELAIRE, 2015, p. 111). E também em *Paisagem*: “Os rios de carvão subindo ao firmamento/E a lua a nos verter pálido encantamento” (BAUDELAIRE, 2015, p. 103). Essa presença de contrastes, em seus poemas, entre o antigo e o novo, faz com que seja desconstruído, diante do leitor, o conceito de *arte pela arte*. Apesar de o rigor formal ser encontrado na métrica e na rima de seus versos, o poeta vai além dessa estética defendida em sua época ao trazer uma finalidade social para a literatura, através do confronto entre a tradição e o moderno, nos poemas, e também através de seus “escritos de crítica de arte e de crítica literária que contribuíram decisivamente para o desenvolvimento do conceito de *modernidade*”, segundo o professor de literatura francesa, Álvaro Faleiros (BAUDELAIRE, 2015, p. 12).

3 As metáforas trágicas

A *poética do contraste*, que ornamenta as metáforas baudelairianas, se assemelha à poética das grandes tragédias, principalmente de autores gregos. O

pesquisador Ricardo Nogueira (2017) explica que o discurso da tragédia grega é baseado em “oposições que podem ser compreendidas como construtoras de situações trágicas” (2017, p. 29). São as *metáforas trágicas* que, segundo Nogueira, dominam a construção do embate trágico:

A metáfora trágica é um tipo de metáfora a qual se nomeou trágica porque enfatiza as oposições e os sofrimentos inerentes ao conteúdo de uma tragédia [...] Quando os elementos da peça surgem no discurso trágico misturando-se ao mundo estilizado da tragédia para focar um embate trágico, tem-se novamente uma metáfora trágica... (NOGUEIRA, 2017, p. 17).

Na visão do tradutor Trajano Vieira, “a poesia sofocliana caracteriza com precisão essa polarização” (VIEIRA, 2016, p. 15), especialmente com a personagem *Antigone* (título do seu livro), cujo apego a valores sublimes, no caso, valores familiares, cria um antagonismo com as leis defendidas pela *pólis*. São leis de valor cívico, que garantem a ordem e a justiça entre os cidadãos da cidade. “O deslimite implicado em sua ação dramática repercute no sentido ambíguo de *deinó/teron*, no famoso coro batizado de *Ode ao homem*” (vv. 332-383) que, na tradução de Vieira, vem como *assombro*: a palavra grega tanto pode ser uma *exaltação* às suas façanhas, às suas conquistas, quanto pode significar que o ser humano é capaz de se tornar terrível pela sua ganância em querer conquistar o mundo:

Somam-se os assombros
mas o homem ensombra o próprio assom-
bro (*deinóteron*)
(VIEIRA, 2016, p. 15).

A filósofa estadunidense Martha Nussbaum (2009) reforça a ambiguidade encontrada em *deinón*, ao explicar que, no inglês, não existe uma tradução única para essa palavra grega. Ela é usada, em regra, para designar o que inspira admiração e fascínio” (NUSSBAUM, 2009, p. 45), mas em diferentes contextos pode significar “o brilhantismo ofuscante do intelecto humano”. Nesse sentido, complementa Nussbaum, *déinon* implica uma desarmonia, “sua estranheza e sua capacidade de inspirar admiração estão intimamente ligadas”. O ser humano, admirado pelas suas façanhas, pode se revelar também monstruoso, pela sua arrogância em desejar ultrapassar os seus limites. A variedade das conotações dessa palavra leva a uma ambiguidade no texto que, na sua essência, é o embate central da tragédia clássica: apesar de se elevar em sua grandeza de herói com as escolhas que faz de forma livre,

o ser humano é punido tragicamente para que a harmonia no cosmos seja restabelecida.

Vieira finaliza sua análise de *deinó/teron* dizendo que a única coisa que assombra o ser humano, apesar do seu talento intelectual e do seu potencial de invenção, é a própria morte, que é justamente a punição desmedida, na tragédia, para que a ordem cósmica seja restabelecida. É assim que acontece na tragédia de *Antigone*. *Créon* é um soberano que apresenta uma visão distorcida do próprio poder. Para ele, o bom cidadão é aquele que coloca o dever cívico em primeiro lugar. Entretanto, com a morte de sua mulher e de seu filho, sua teoria cívica desmorona, fazendo com que ele veja a justiça, em relação à *Antigone*, tarde demais. Segue mais um fragmento da *Ode ao homem* (vv. 360-364) que ilustra a ideia de “finitude existencial” como o único limite para toda a prodigiosidade do *homem*:

Nem a aporia do porvir poria em apuro
o sem-apuro em sua busca.
Apenas do Hades
ignora como evadir,
apesar da descoberta paliativa
às moléstias mais renitentes.
(VIEIRA, 2016, p. 43).

4 Sonho parisiense

Retomando a ideia dos contrários em Baudelaire, a relação entre efêmero e eterno, nos tempos modernos, trabalhada a partir de um confronto entre palavras de linguagem prosaica e moderna é também articulada pelo poeta numa *correspondência* com a pintura. *Sonho Parisiense* desvela “a imagem visível e aparente da dialética do moderno ao citar a história primeva” (BENJAMIN, 1993, p. 39). O poema é considerado um elogio do poeta às obras de Constantin Guys, pintor de aquarelas e ilustrador de jornais franceses e britânicos. Baudelaire o chamava de “o pintor da vida moderna”, pelo fato de Guys retratar, com traços rápidos em seus desenhos, a fugacidade da época. São desenhos que reproduzem a aceleração incessante do progresso, os transeuntes bem vestidos nas ruas, o cotidiano do trabalho marginalizado pela sociedade burguesa. A imagem abaixo é um exemplo dessa fugacidade: o momento em que o vento balança a saia das parisienses.



Constantin Guys (1802-1892)

No poema, a cidade surge entre pinceladas mescladas de elementos evidentes do progresso da metrópole com alusões ao antigo. Percebe-se, nos versos, a menção às galerias, centros comerciais de luxo, que com suas vigas de sustentação construídas em ferro são a imagem de uma “Babel de escadas e arcadas”. A galeria para o sonhador é um “palácio infinito” cujas “colunatas”, em estrutura de vidro, se assemelham às Náíades, ninfas aquáticas da mitologia grega. É, de fato, “a presença da beleza antiga na beleza moderna na forma de seu devir” (GATTI, 2009, p. 164).

Dessa vez, o pintor é a figura do herói para Baudelaire, que comete sua desmedida ao fazer de seus desenhos, ao mesmo tempo, uma crítica e também um elogio à fugacidade da vida moderna. A ideia de crítica, como já foi dito, estaria associada ao fato de tudo se tornar efêmero no mundo moderno. Já o elogio viria do reconhecimento, naquele tempo, do surgimento de uma nova estética, que valorizava uma beleza da circunstância, como a moda, que influenciava as tendências da época.

O poeta/pintor, em seu sonho, se evade, por algumas horas, dessa experiência da transitoriedade. Seguem alguns versos de *Sonho Parisiense*, que mostram um pouco das imagens citadas e, conseqüentemente, da interpenetração entre antiguidade e modernidade:

Babel de escadas e arcadas
Era um palácio infinito,
Cheio de tanques, cascatas,
A cair no ouro brunido

Cataratas abundantes,
Quais cortinas de cristal,
Suspendiam-se, ofuscantes,
A muralhas de metal.
(BAUDELAIRE, 2015, p. 123).

5 Conclusão

Levando-se em consideração o argumento de Benjamin sobre a potencialidade que uma obra tem de se desdobrar em infinitas conexões, é possível que, no momento de percepção sensorial do literário, o leitor chegue às camadas sonoras distantes, que podem lhe oferecer a base para a construção de uma ressignificação do texto lido. Em relação à reescrita de *Antigone* por Anouilh, perceber ecos, no ato da leitura, da voz poética na obra de Baudelaire, a qual apreende o paradoxo da modernidade através de um diálogo com a tradição, é fundamental para a compreensão do trabalho que Anouilh fez com a língua e o imaginário, a partir de uma articulação com a essência do herói trágico, para atingir também uma finalidade social. Este breve estudo é uma introdução à análise da reescrita em questão, que já se encontra em andamento.

Referências

ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris : La Table Ronde, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. *Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. III).

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX siècle*. Le Livre des Passages. Édition de Rolf Tiedemann. Trad. Jean Lacoste. Paris : Les éditions du Cerf, 1993.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Quatro traduções para o português. Trad. Fernando Camacho, Karlheinz Barck e outros, Susana Kampff Lages e João Barrento. Org. Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, São Paulo, n. 13, p. 219-230, 1980. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37898>. Acesso em: 22 ago. 2020.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 159-178, jun. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2009000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 19 ago. 2020.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; NASCIMENTO, Julia. A tradutora e o diálogo intermediário em *Antigone* de Anne Carson. *Classica*, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 79-91, 2019. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/737/761>. Acesso em: 20 ago. 2020.

HOLMES, J. *Research and the post modern condition*. São Paulo: PUC São Paulo, 1992.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Faces de Antígona no teatro moderno. *Estudos Linguísticos*, Campinas, XXXV, p. 1861-1866, jul. 2006. Disponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/revista20064.htm?/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/revista20064.htm>. Acesso em: 20 ago. 2020.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Permanência e transformação da tragédia na dramaturgia de Jean Anouilh. *Calíope: presença clássica*, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, n. 23, p. 145-164, 2013.

NOGUEIRA, Ricardo de Souza. *Persas de Ésquilo*: Estudo sobre as metáforas trágicas, tradução e notas. São Paulo: Annablume Editora, 2017.

NUSSBAUM, Martha C. A Antígona de Sófocles: conflito, visão e simplificação. In: *A fragilidade da bondade – Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 44-71.

VIEIRA, Trajano. *Antígone de Sófocles*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

QUANDO A SENSIBILIDADE *RELEVA* A TRADUÇÃO

Ana Maria de Moura Schäffer
Centro Universitário Adventista São Paulo (UNASP)
natifran2@gmail.com

Milton Luiz Torres
Centro Universitário Adventista São Paulo (UNASP)
milton.torres@unaspedu.br

Resumo

No processo de tradução há intersecções das quais nem sempre nos damos conta e que provocam reações e sentimentos os mais variados nos receptores do texto traduzido. As diferenças culturais, questões éticas, raciais, políticas, religiosas, os aspectos relacionais entre mulheres e homens etc. estão entre alguns dos encontros que fazem com que determinado texto esteja num limiar de maior ou menor grau de sensibilidade. Nesse sentido, seria a reação ao material traduzido que definiria o nível de susceptibilidade, considerando que qualquer texto pode se tornar sensível ou, em outras palavras, nenhum texto é sensível por si só; o modo como os sujeitos se relacionam, interagem com o texto condiciona o seu ponto de vista e pode alterar sua perspectiva pela posição de onde leem e traduzem um texto, sendo ou não afetados por ele. Com destaque especial à perspectiva das relações de gênero na tradução do texto bíblico, discutimos possibilidades quanto ao que seria uma tradução *relevante* na esteira das considerações sobre a tradução de textos sensíveis para sugerirmos que a sensibilidade na tradução de passagens bíblicas consideradas excludentes pode resultar em escolhas de palavras e expressões mais inclusivas, quando empregamos mecanismos que *relevem* a tradução e, assim, minimizam os conflitos interpretativos.

Palavras-chave

Tradução *relevante*. Textos sensíveis. Simms. Derrida.

1 Introdução

Quando refletimos sobre tradução de textos sensíveis no contexto religioso logo nos vem à mente a crença de que esse tipo de texto aceita uma forma única de traduzir por ser considerado sagrado; ou seja, exige uma tradução que respeite o texto considerado “original”, embora dificilmente as traduções sejam feitas do que se sabe serem as línguas originais da Bíblia. É por isso que Simms (1997, p. 19) apresenta como exemplos de textos potencialmente sagrados a Bíblia, o Alcorão, o Evangelho Segundo o Espiritismo, entre outros, já que se revestem de aura sagrada que desencadeia valores sentimentais por parte daqueles que os sacralizam. Daremos ênfase aqui, especificamente, ao texto bíblico.

Outro fator destacado pelo autor (p. 75) é que os textos religiosos são diferentes de outros textos e, por isso, apresentam tipos diferentes de dificuldades no caso da tradução, sendo, nesse sentido, o gênero textual do qual mais se cobra rigor na sensibilidade, e por isso apresenta desafios para a tradução por estar ligado a

questões de decência e pudor; pois como enfatiza Bologne (1990, p. 356): “As grandes diretrizes do pudor ocidental estão contidas na bíblia”.

Tendo em vista essas considerações e justificando o título proposto, em que o verbo “*relevar*” só faz sentido se lido à luz do texto de Derrida “Qu’est-ce qu’une traduction «*relevante*»?”, traduzido como “O que é uma tradução ‘*relevante*’”, os objetivos são relacionar tradução “*relevante*” e sensibilidade de modo a sugerir que o exercício da tradução no contexto bíblico, em se tratando de relações de gênero, seja *temperado* pela sensibilidade, tornando-se uma forma de pacificação entre os pares e ao mesmo tempo *relevante*, no sentido ampliado e dinâmico do termo; destacar algumas opções de tradução já em andamento em algumas versões da bíblia, que sob nossa perspectiva, têm buscado ser *relevantes* com base nos ditames da sensibilidade, o que apresentamos em uns poucos exemplos de tradução de passagens bíblicas no Novo Testamento que *relevam*, conforme nossa concepção, as perspectivas relacionais de gênero e atendem aos pressupostos de sensibilidade cobrados por algumas comunidades.

Defendemos que escolhas de palavras e expressões, ancoradas no princípio da sensibilidade, não só atrairão diferentes grupos à leitura e a mais discussões do texto bíblico, como também ajudarão a desconstruir concepções que veem o texto sagrado apenas como um campo de batalha e que se dirige a uns poucos privilegiados. Para Rhodes (2009, p. 62, tradução nossa)¹: “as línguas mudam constantemente; por isso, é necessário que não só as traduções existentes sejam atualizadas de tempos em tempos, mas que novas traduções sejam feitas para que as pessoas das novas gerações possam compreender a Palavra de Deus”².

2 Sensibilidade a quê, a quem?

O tópico será discutido com base na perspectiva teórica de Simms (1997), a partir de sua obra “Translating sensitive texts: linguistic aspects”, cuja fonte bibliográfica tem sido referência para abordagens relativas à sensibilidade na tradução. Assim, antes de prosseguirmos nos perguntamos sobre o que determina (se

¹ Todas as traduções marcadas como (t.n.) foram feitas pelos autores.

² “Languages are constantly changing and it is therefore necessary to periodically update already-existing translation and even produce new translations so that people in each new generation can understand the Word of God”.

é que determina) a sensibilidade de um texto e por que ele é, se torna ou deixa de ser sensível?

Primeiramente, Simms destaca que a sensibilidade de um texto nem sempre é clara, o que nos impediria de afirmar com objetividade se uma tradução é mais ou menos sensível; tampouco se poderia dizer que a sensibilidade seja “subjetiva” e que dependa da visão de uma pessoa, grupo ou comunidade, porque a percepção de um texto como sendo “sensível” também está sujeita a inumeráveis fatores, entre eles, mudanças temporais, espaciais, políticas, poéticas vigentes etc. (SIMMS, 1997, p. 5). Aliada à concepção de Simms, encontramos em Nowinska (2017, p. ii) a visão de sensibilidade como “manifestações que poderiam ser interpretadas como uma forma de ‘mal-estar’ em relação ao texto”; em outro momento (p. 89), a autora entende como texto sensível aquele que provoca algum tipo de conflito de valores.

Diante disso, concordamos com Simms (1997) que a sensibilidade dos textos depende de contingências (contextos históricos e culturais específicos) que são marcadas temporal e localmente, daí a ênfase do autor sobre o fato de que “a percepção de um texto como ‘sensível’ pode mudar com o passar do tempo; e não somente isso, a natureza da sensibilidade textual pode sofrer alterações de tempos em tempos ou de lugar para lugar”³ (1997, p. 5, n. t.). O que se apreende aqui é uma noção de sensibilidade variável. Caetano (2018, p. 44), com base em Simms, também destaca essa variação, ao dizer que “assim como os sentidos atribuídos aos referentes linguísticos são transformados com o tempo e com o contexto dos falantes, assim também o é quanto à natureza sensível de determinados referentes”.

Apesar de a princípio pendermos para o caráter puramente subjetivo da sensibilidade sob a perspectiva dos sujeitos, Simms adverte que certos conteúdos textuais são atravessados por tabus que podem já ter-se cristalizado como materiais sensíveis em determinadas culturas (p. 3), o que remete à existência também do fator objetivo da sensibilidade. Para o autor, a sensibilidade pode se dar de duas formas: “ou as referências a que remete o conteúdo do texto são tabus – caso do inglês G. Orwell, que foi proscrito como autor em alguns contextos; ou o simples fato de o texto existir já ser um tabu”⁴, caso de um dos romances de D. H. Lawrence que, pela sua

³ [...] the perception of a text as “sensitive” may change over time. Not only that, but the nature of its sensitivity may change from time to time, or from place to place.

⁴ Either the references which the content of the text makes are taboo, or the fact of the existence of the text such may be taboo.

linguagem considerada obscena em uma cultura, foi proibido, o que não impediu que outras obras do autor circulassem normalmente na mesma cultura.

Logo, um texto pode ser/se tornar sensível por ter sido escrito ou traduzido por um/a autor/a ativista, com conteúdo considerado inapropriado para determinado momento, levando-nos a perceber que o conteúdo é importante; no entanto, é o contexto onde determinado texto está inserido que definirá a sua sensibilidade. Nesse sentido, a sensibilidade pode ser uma característica de qualquer ato de leitura e produção textual, pois diz respeito ao modo como os sujeitos se relacionam, interagem com o que leem e são ou não afetados pelos conteúdos presentes nas leituras e discursos:

Os textos traduzidos nunca dizem a mesma coisa que o texto original. Sempre acontece algo novo. Inclusive, ou sobretudo, 'nas boas traduções'. Há transformações que respondem, por um lado, à transmissão em um contexto cultural, político, ideológico diferente, a uma tradição diferente, e que fazem com que 'o mesmo texto' – não existe um mesmo texto, nem mesmo o original é idêntico a si mesmo – inclusive no interior da mesma cultura, tenha efeitos diferentes (ênfase dos autores). (DERRIDA, 1998, p. 2).

Se os textos traduzidos não dizem o mesmo, e sabemos que não o dizem, pois, como alerta Derrida, mesmo nas “boas traduções” (ênfase nossa) sempre algo novo acontece, quanto mais quando consideramos as traduções de textos religiosos como os da bíblia que pela sua fluidez continuam sendo traduzidos e retraduzidos, sofrendo a passagem do tempo, da história, as mudanças de mentalidade, de relações sociais, econômicas e, principalmente, religiosas. Aspectos *relevantes* se destacam, conforme indica Gohn (2001, p. 149), quando ele aborda os livros sagrados de modo geral como textos sensíveis:

diremos que os textos sagrados são sensíveis porque eles são passíveis de suscitar objeções por motivos ligados à religião. Há de se reconhecer, assim, que alguma coisa de peculiar existe em relação a sua tradução. O que se observa com esse tipo de textos é que, diferentemente do que pode ocorrer com a maioria de outros tipos de texto, há um grande envolvimento emocional por parte dos usuários e reações extremadas por parte dos ouvintes/leitores podem ser esperadas e têm acontecido na história da tradução, se pensarmos, por exemplo, nos tradutores da Bíblia que perderam a vida por terem vertido dessa ou daquela forma o texto sagrado.

Ou seja, o envolvimento emocional com o texto por parte de quem o lê transforma-o em algo mais ou menos sagrado e exige de quem traduz o mesmo nível

de respeito e sacralidade. Parafraseando Shackle (2005, p. 20), a sensibilidade habitaria o contexto e não o conteúdo.

Ao refletir sobre a canonização ou não de um texto, Lefevere (2007, p. 14) chama atenção para o fato de que as qualidades intrínsecas de um texto não mudam, mas o contexto receptor, esse sim se altera, local e temporalmente. O autor também descarta os modismos, pois para ele, o processo que resulta na sacralização é dominado por fatores concretos e fáceis de discernir; entre eles, estão “o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação”.

2.1 Gênero e sensibilidade na tradução bíblica

O marco referencial na história da sensibilidade de gênero no texto bíblico, segundo Simon (1996, p. 124-130), é o “Lecionário em linguagem inclusiva”, veiculado nos anos de 1980. Esse material estabeleceu parâmetros de como a tradução bíblica deveria funcionar em termos de sensibilidade ao gênero; o território, no entanto, continua ideologicamente ambíguo e provocando muitas discussões, conforme indica Simon.

O objetivo do “Lecionário” foi a reescrita de excertos da bíblia usados em cultos, fazendo com que as traduções refletissem novos entendimentos sobre a posição das mulheres na sociedade. Para justificar isso, Von Flotow (2013, p. 173) argumenta que a tradução e a adaptação do texto religioso foram realizadas em culturas patriarcais agressivas, o que fez com que sistemas políticos e sociais defendessem cada vez mais a natureza secundária da mulher, daí a importância atribuída às retraduições de textos clássicos que considerem a figura feminina no contexto bíblico, principalmente. No entanto, proeminentes pesquisadoras bíblicas feministas viram a proposta do “Lecionário” como uma forma insatisfatória de interpretação. Assim, no âmbito da tradução bíblica, essa busca por uma tradução sensível às questões de gênero, ou tradução em linguagem inclusiva como se tornou conhecida (SIMON, 1996, p. 122), não avançou suficientemente do jeito que as tradutoras haviam planejado.

Os debates relativos ao tema têm-se acalorado em anos recentes, e o foco é a busca de respostas a se os profissionais da tradução deveriam ou não usar uma linguagem inclusiva de gênero, isto é, aquela que inclua homens e mulheres nas construções linguísticas traduzidas. Conforme Rodhes (2009, p. 47), os críticos da inclusividade de gênero nas traduções religiosas alegam que os defensores desse

tipo de linguagem incorrem não só no erro de julgamento linguístico, mas também comprometem a veracidade da palavra de Deus. Outros chegam a dizer que essas construções tradutórias sensíveis ao gênero jamais deveriam ser consideradas traduções, mas paráfrases (BOCK, 2006). Embora os debates prossigam em tom mais civilizado, destaca Rhodes, eles ganham cada vez mais força com argumentos contrários à linguagem inclusiva de gênero e favoráveis a ela.

Nas traduções inclusivas, ou seja, naquelas consideradas como sensíveis ao gênero, há abordagens diferentes. Há aquelas que buscam a desgenderizaçãoda bíblia, com o propósito de eliminar toda linguagem que se refira especificamente ao masculino e que, por conseguinte, exclua o feminino; nesse caso, a tendência é empregar termos mais neutros. Outras abordagens se preocupam em deixar claro o espaço do gênero nas passagens bíblicas, principalmente quando há referências abrangentes a homem quando, ao contrário, está se referindo a mulheres e homens (BOCK, 2006). O que tem acontecido nas traduções individuais, segundo Bock, é que o *modus operandi* da tradução da bíblia tem oscilado entre abordagens que não seguem um padrão específico (só usar termos neutros ou marcar o gênero do texto), mas preferem se valer de estratégias variadas para marcar a inclusividade na tradução, sem identificar ou nomear esta ou aquela abordagem.

3 Sobre tradução relevante

O texto “O que é uma tradução ‘relevante’” tem como cenário a peça “O mercador de Veneza”, de Shakespeare; nela, Derrida descentraliza conceitos tradicionais de tradução ao discutir a necessidade e a concomitante impossibilidade da tarefa tradutória. É uma palestra em que o adjetivo “relevante”, inicialmente usado na teoria de tradução de Gutt (1991/2000) é problematizado, apesar de Derrida não mencionar o trabalho do teórico; no entanto, percebe-se que ele está, de certa forma, fazendo uma crítica ao conceito de relevância na tradução a partir de Gutt. Na visão derrideana, falar de relevância em tradução é se apoiar na suposta estabilidade da relação significado/significante e defender a transferência de significados estáveis em busca de transparência. Num terminologia moderna de tradução seria a “domesticação” (MUNDAY, 2008). No entanto, é digno de nota que o filósofo se dirige a um grupo de profissionais da tradução, a quem ele tece elogios, ao enaltecer a tradução como uma “tarefa sublime e impossível”, uma “bela e terrificante

responsabilidade, um dever e uma dívida impagável” (DERRIDA, 2000, p. 14). Ou seja, quem traduz está sempre diante de uma dívida impagável, porque a tradução, como “tarefa sublime” não cessa de prometer e se comprometer com o impagável; é a promessa habitada pelo “talvez” do qual fala Derrida.

A palavra “*relevante*” é problematizada no texto quando Derrida fala da tradução, ao destacar as suas aporias e indicar a (im)possibilidade de esvaziamento dos sentidos que circundam o adjetivo “*relevant*” em inglês e “*relevante*”, em francês, no contexto em que se insere. Mantivemos no decorrer do texto tanto o verbo *relevar* como o adjetivo *relevante* sob rasura, isto é, em *itálico*, num gesto derrideano que coloca em suspenso a pureza de um conceito que conhecemos como original. Não significa, porém, negar a existência de um conceito de origem, mas sim de considerar a impossibilidade de presença plena da coisa em si (DERRIDA, 1999, p. 74).

No texto em questão, Derrida inicia suas considerações referindo-se ao adjetivo no sintagma “tradução *relevante*” como “aquilo que parece mais certo, pertinente, a propósito, bem-vindo, apropriado, oportuno, justificado, bem afinado ou ajustado, surgindo de forma adequada lá onde é esperado” (2000, p. 17). Quando nos encontramos com o próprio título do artigo, já percebemos que o adjetivo *relevante* “qualifica a tradução e o que uma tradução **poderia dever ser**, quer dizer, *relevante*” (grifo nosso). Derrida continua:

Uma tradução relevante **seria**, portanto, simplesmente, uma “boa” tradução, uma tradução que faz tudo o que dela se espera, [...] inscrevendo na língua de chegada o equivalente mais “*relevant*” de um original, a linguagem a mais precisa, apropriada, pertinente, adequada, oportuna, penetrante, unívoca, idiomática etc. [...] O que essa tradução **demonstraria** pela palavra “relevante”, **seria** também, exemplarmente, que toda tradução **deveria** ser, por vocação, relevante. Ela **asseguraria**, dessa forma, a sobrevida do corpo do original (DERRIDA, 2000, p. 17, 42, grifos dos autores).

Somos imediatamente levados a suspeitar da presença da coisa *relevante* quando o filósofo emprega os verbos modais no condicional. É uma construção verbal que remete a situações que implicam condição; ou seja, poderá ou não acontecer, cujos sentidos relacionam-se a circunstâncias hipotéticas e incertas. É a possibilidade de aceitar ou não o que está posto, uma vez que o conteúdo expresso pela construção verbal aponta para probabilidade e hipótese, ou seja, situações não confirmadas. Seguindo a dinâmica de Derrida ao indicar **o que deveria ser** uma tradução *relevante*, nos enredamos com as possibilidades significativas no português para o verbo *relevar*

que, entre outras leituras, poderia significar *eleva*, *destacar*, *acentuar*, *condimentar*, *esquecer*, *desconsiderar*, sem, no entanto, considerar a presença plena do objeto em si, ao problematizarmos o adiamento do significado sempre em movimento do adjetivo *relevante*.

É isso que Derrida faz, nos remetendo ao fato de que “o mais idiomático, o mais próprio de uma língua não se deixa apropriar”; ou seja, esse a mais da língua resiste à tradução, ao mesmo tempo em que a demanda (DERRIDA, 2001, p. 8). Essa, por sua vez, deveria ser resultado de decisões que não seguiram rotas pré-estabelecidas, mas emergiram de múltiplas tentativas de ir além do espaço seguro do previsível, sem apelar para certezas lógicas em busca da validação dessa tal tradução. É a elevação (o *relevar*) da tradução para além do cálculo de solucionar sua economia restrita, uma provável tradução que apesar de “elevada”, “temperada” e “condimentada” (*relevada*), estará sempre endividada, pois que não se limita a ser isto *ou* aquilo; ao contrário, conforme discute Derrida, deixa-se aberta às possibilidades imprevisíveis e incalculáveis do “por-vir”. Quanto mais a tradução caminha na direção de seu compromisso (dívida) em relação ao “outro”, mais ela resiste às forças que tentam aniquilar as diferenças, ou seja, mais ela resiste à tradução, ao fechamento do sentido. Ao abordar o texto de Derrida e nele se demorar filosoficamente, Kadiu (2019, p. 36, n.t.) enfatiza que:

O plurilinguismo da palavra *relevante* desafia a noção de língua natural e transparente e serve para ilustrar a longa e complexa história cultural de qualquer língua. Se qualquer uso que se faz de uma língua pode ser heterogêneo, a despeito de ser ou não uma tradução, então a tradução estrangeirizante, aquela que objetiva tornar visível seu próprio estatuto de tradução, deve, para se diferenciar da heterogeneidade que caracteriza outras formas de linguagem, fazer mais que criar um discurso heterogêneo⁵.

A perspectiva de Kadiu realça o axioma derrideano de que “nada é traduzível ou nada é intraduzível” (DERRIDA, 2000, p. 19). Ora, podemos nos perguntar, “a que conceito da tradução é necessário apelar para que esse aforismo não seja simplesmente ininteligível e contraditório”? (p. 18). Sem querermos ser reducionistas,

⁵ The plurilingualism of the word *relevante* challenges the notion of natural, transparent language, and serves to illustrate the long and complex cultural history of any given language. If any use of language may be heterogeneous, regardless of whether it is a translation or not, then a foreignizing translation, one that aims to make its own status as translation visible, must, in order to differentiate itself from the heterogeneity that characterises other forms of language, do more than create a heterogeneous discourse.

teríamos que considerar uma noção de tradução distinta daquela da tradição, afastando-nos, conforme discute Derrida, da concepção tradicional de tradução que busca sentidos primevos, distanciando-nos dos fundamentos encarnados e de um desejo de origem para a formulação tradutória. Em outras palavras, precisamos nos desvencilhar da pretensão conceitual, colocando-a “entre parênteses”, conforme sugere Silva (2014, p. 12).

4 Quando a sensibilidade *releva* a tradução

O que seria uma tradução sensível, na esteira das discussões sobre a tradução *relevante* no sentido problematizado por Derrida? Estamos diante da questão metafísica que perpassa os séculos e que tem ocupado os textos do filósofo. A própria pergunta “o que é tradução sensível” já é um modo metafísico e essencialista de pensar sobre a sensibilidade, da mesma forma que a pergunta “o que é uma tradução *‘relevante’*” que serviu de cenário para a discussão derrideana sobre tradução e relevância.

São perguntas que não cessam de se impor, que ao mesmo tempo em que nos impulsionam a dar respostas, resistem a elas. A abordagem de leitura desconstrutivista por traz do texto derrideano busca desestabilizar questões do tipo “o que é”, não só por exigirem definições prontas, mas por sugerirem a estabilidade e a univocidade dos significados. Como os significantes remetem sempre a outros significantes e nunca a significados fixos, a lógica que tenta impedir o jogo da fluidez significativa precisa ser desestabilizada para dar lugar à lógica da disseminação dos sentidos, daí o eterno adiamento de perguntas dessa natureza com as possibilidades e impossibilidades de respostas desdobrando *ad aeternum*.

É a própria cena montada por Derrida para (des)montar os sentidos no texto “O que é uma tradução *‘relevante’*”? quando se apropria do adjetivo inglês *relevant*, do adjetivo, substantivo e verbo francês *relevante*, *relève* e *reléver*, e que resulta no adjetivo *relevante* em português, que nos apoiamos para considerar a disseminação e o adiamento do substantivo “sensibilidade” e do adjetivo “sensível”, ao levarmos em conta algumas possibilidades significativas que colorem e atravessam as palavras e que podemos associar a uma tradução de passagens bíblicas que atenda ao princípio de ser *relevante* sob a perspectiva da inclusividade do gênero.

Assim, a lógica da disseminação dos sentidos do que seria uma tradução sensível no contexto bíblico atende ao princípio de ser *relevante*, ao *relevar* as variações no contexto de recepção do texto traduzido, servindo de pano de fundo para se determinar provisoriamente a sensibilidade naquele ambiente, tornando a tradução *relevante* num dos sentidos de substituição de expressões excludentes que cederão lugar a outras que vão conferir graça à tradução num tempo e espaço específicos que pedem respeito às diferenças.

Consideremos alguns exemplos que se ancoram, conforme nossa leitura, numa perspectiva de tradução religiosa engajada em atender aos princípios da sensibilidade e ser *relevante* a determinado contexto receptivo sob a perspectiva da inclusividade do gênero, a partir de traduções com escolha de palavras e expressões inclusivas e sensíveis, com mecanismos que *relevam* a tradução e minimizam conflitos interpretativos.

Acts 20:30 (King James Version - KJV): “Also from among yourselves **men** will rise up, speaking perverse things, to draw away the disciples after themselves”.

Atos 20:30 (Bíblia Viva): “**Alguns de vocês mesmos** torcerão a verdade para conseguir seguidores”.

Aqui encontramos o princípio que numa perspectiva sensível ao gênero se preocupou em desgenderizar a passagem bíblica, considerando que “men” em inglês é uma referência abrangente à humanidade, e por isso, a opção da **Bíblia Viva** foi uma tradução que inclui mulheres e homens, ao substituir “men” por “alguns de vocês” que tanto faz referência à mulher quanto ao homem.

Revelation 3:20 (KJV): “Behold, I stand at the door, and knock: if any man hear my voice, and open the door, I will come in to him, and will sup with him, and he with me”.

Apocalipse 3:20 (NTLH): “Escutem! Eu estou à porta e bato. Se **alguém** ouvir a minha voz e abrir a porta, eu entrarei na **sua** casa, e **nós** jantaremos juntos”.

O pronome singular “com ele jantarei” é transformado em primeira pessoa do plural: “jantaremos juntos”; o convite nessa tradução abrange a todas as pessoas, sendo uma tradução mais inclusiva do ponto de vista da sensibilidade, e que aproxima Jesus do ser humano, independentemente se mulher ou homem.

Titus 2: 11 (KJV): “For the grace of God that brings salvation has appeared to all men”.

Tito 2: 11 (NTLH): “Pois Deus revelou a sua graça para dar a salvação a todos”

Tito 2: 11 (KJA): “Porquanto, a graça de Deus se manifestou salvadora para todas as pessoas”.

Ao observarmos a passagem em português nas versões indicadas, percebemos que as duas versões seguem a lógica da abrangência, buscando termos neutros que contemplem todos os envolvidos no texto de partida, sendo a segunda opção (KJA) mais inclusiva no sentido que o substantivo “pessoas” agrupam todos os gêneros.

John 1:9 (KJV): “That was the true Light which gives light to every man coming into the world”.

João 1:9 (KJA): “A Palavra é a luz verdadeira que, vinda ao mundo, ilumina a toda a humanidade”.

João 1:9 (ARA): “A saber, a verdadeira luz, que, vinda ao mundo, ilumina a todo homem”.

Em termos de clareza e sensibilidade, a tradução de “every man” por “toda a humanidade” é uma opção inclusiva, considerando que o escritor João está se referindo a toda a humanidade e não somente aos homens. Por isso, a tradução da KJA é mais apropriada sob o viés desse texto, o que não quer dizer que a tradução da ARA, que tomagenericamente o termo “homem” nesse contexto, para se referir a mulher ou homem, não seja igualmente adequada.

Percebemos que as traduções selecionadas, no geral, pendem para a desgenderização do texto bíblico, com o propósito de eliminar toda linguagem que se refira especificamente ao masculino e que, por conseguinte, exclua o feminino; nesse caso, a tendência é empregar termos mais neutros. Há também a preocupação em deixar claro o espaço do gênero nas passagens bíblicas, principalmente se o homem é tomado como a regra geral, quando o texto faz referência a mulheres e homens concomitantemente (BOCK, 2006).

Os exemplos indicam as mudanças das palavras do gênero masculino para palavras neutras e abrangentes, que sob nossa perspectiva, exemplificam uma sensibilidade que tempera (*re/leva*) a tradução por torná-la inclusiva de gênero. No entanto, esse tipo de tradução por se destinar a grupos e contextos diferentes daqueles em que o texto bíblico foi escrito apresenta grande desafio e envolve constante negociação.

5 Conclusão

Diante das considerações feitas e com base na tentativa de discutir sobre o que seria uma tradução *relevante* na esteira da tradução de textos considerados sensíveis no contexto bíblico, finalizamos o texto sugerindo que a tradução de passagens bíblicas consideradas por comunidades específicas como excludentes por serem insensíveis às perspectivas relacionais de gênero durante o processo tradutório, quando mescladas pela escolha de palavras e expressões *relevantes*, no sentido ampliado e dinâmico do termo, se tornam uma via de pacificação entre os pares, abrem espaços de pertencimento e acolhimento e minimizam muitos dos conflitos interpretativos de determinado contexto.

Temos consciência de que não é possível se dizer com objetividade que determinada tradução seja ou tenha sido mais ou menos sensível, seja ou tenha sido mais ou menos *relevante* sem antes respondermos a outras tantas perguntas que por si só já impossibilitariam a chegada a respostas únicas e essenciais. É certo, no entanto, que as práticas de tradução são afetadas por níveis diferentes de sensibilidade que exigem de quem traduz percepção aguçada e senso crítico para promover a harmonia entre texto traduzido, normas sociais e comunidade alvo.

Por ser a sensibilidade uma característica que pode se fazer presente em qualquer ato de leitura e produção textual, ela se relaciona ao modo como as pessoas interagem e são ou não afetadas pelos conteúdos presentes em determinado material linguístico. Simms discorre longamente sobre o quanto os indivíduos não pertencem simplesmente a uma comunidade pela qual poderiam ser definidos; ao contrário, vivem em comunidades de relações que os permitem traçar caminhos que de tempos em tempos se cruzam com outros modos de relações. Insiste o autor que não é possível definir com clareza a dimensão da sensibilidade de um texto traduzido, porque ele tanto pode estar sujeito ao desprezo, quanto à apreciação.

Apesar dos limites do texto, esperamos ter despertado interesse sobre a tradução do texto bíblico e as implicações decorrentes da natureza sensível de um texto com tantas variantes e que nos convida a buscar alternativas para traduzir sem ferir susceptibilidades. Ao se elevar (*relevar*) a tradução para além do cálculo de solucionar uma economia restrita, estamos diante de uma tradução *relevante*, aquela que está, apesar de “elevada” e “temperada”, sempre endividada pelas expectativas

do novo público receptor qual demandará sempre algum nível de sensibilidade para ser alcançado pela tradução.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. King James Atualizada. Disponível em: <https://bibliaportugues.com/kja>. Acesso em: 5 jul. 2020.

BÍBLIA SAGRADA. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Disponível em: <https://bo.net.br/pt/ntlh/>. Acesso em: 5 jul. 2020.

BOCK, Darrell L. *Do Gender Sensitive Translations Distort Scripture? Not Necessarily*. 2006. Disponível em: <https://bible.org/article/do-gender-sensitive-translations-distort-scripture-not-necessarily>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BOLOGNE, Jean-Claude. *História do pudor*. Trad. Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos, 1990.

CAETANO, Mariane Oliveira. *Os níveis de sensibilidade nos textos poéticos e proféticos da Bíblia: análise funcionalista da tradução da bíblia em linguagem contemporânea a mensagem*. 2018. 169 f. Dissertação (Mestrado). Estudos da Tradução. Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/198510>. Acesso em: 18 jun. 2020.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. Trad. Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: FAPESP, 1998.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução “relevante”? Trad. Olívia Niemayer Santos. *ALFA – Revista de Linguística*, São Paulo, v. 44, p. 13-44, 2000.

DERRIDA, Jacques. *A Língua não pertence: entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Carlos Teixeira. [s. l.]: [s. n.], 2001.

GOHN, C. Pesquisas em torno de textos sensíveis: os textos sagrados. In: PAGANO, A. (org.). *Metodologias de pesquisa em tradução*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2001.

KADIU, S. *Reflexive Translation Studies: Translation as Critical Reflection*. Londres: University College London, 2019.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

MUNDAY, J. *Introducing Translation Studies/ Theories and applications*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. Nova Bíblia Viva Português (NBV-P). Disponível em: <https://www.bible.com/pt/versions/1966-nbv-p-nova-biblia-viva-portugues>. Acesso em: 5 jul. 2020.

NOWINSKA, M. *Textos sensíveis na tradução literária: um estudo de caso*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.

RHODES, Ron. *The Complete Guide to Bible Translations*. Eugene, Oregon: Harvest House Publishers., 2009.

SHACKLE, Christopher. From Gentlemen's Outfitters to Hyperbazaar: A Personal Approach to Translating the Sacred. In: BASSNETT, Susan; GENTZLER, Edwin (ed.). *Topics in translation* 28. Clevedon/ Buffalo/ Toronto: Multilingual Matters, 2005. p. 19-32.

SILVA, Fábio Pereira da. *Tradução e representação em Wuthering Heights*. 2014. 94 f. Dissertação (Mestrado). Curso em Letras – Linguagens e Representações. Universidade Estadual de Santa Cruz. Ilhéus, 2014.

SIMMS, Karl. *Translating sensitive texts: linguistic aspects*. [Approaches to Translation Studies]. Londres: Brill, Rodopi, 2006.

SIMON, Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres/ Nova Iorque: Routledge, 1996.

STEK, John H. et al. *Today's New International Version*. Grand Rapids: Zondervan, 2005.

VON FLOTOW, Luise. Traduzindo Mulheres: de histórias e re-traduições recentes à tradução "Queerizante" e outros novos desenvolvimentos significativos. Trad. Tatiana Nascimento dos Santos. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patrícia (org.). *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Copiart/PGET-UFSC, 2013. p. 169-192.

A IMPORTÂNCIA DO TRADUTOR E INTÉRPRETE NA UTILIZAÇÃO DOS TRADUTORES AUTOMÁTICOS

Mirella Mota Cavalcante da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)
mirellamota10@gmail.com

John Wirley Cavalcante da Silva
Universidade Federal de Alagoas (UFC)
johnwirley@gmail.com

Thayana Brunna Queiroz Lima Sena
Universidade Estadual do Ceará (UFC)
thayanabrunna@gmail.com

Resumo

Com relação às análises acerca da atuação do tradutor/intérprete frente aos desafios contextuais da cultura digital, é notório observar a tendência inovadora de dispositivos comunicativos em tarefas de tradução, para supor a viabilidade, enquanto rapidez e praticidade, na obtenção de uma tradução equivalente. Nesse sentido, o objetivo do presente artigo é investigar de que maneira a relação entre tradução humana (TH) e tradução automática (TA) podem convergir a uma perspectiva de integração colaborativa, tendo em vista o pressuposto teórico da Teoria do *Skopos* de Vermeer (1986) e da abordagem funcionalista de Nord (1991). Logo, tratando-se de uma revisão de literatura de cunho qualitativo (CRESSWELL, 2010; YIN, 2016), o artigo pontua a interface na relação entre o papel do tradutor e a utilização dos tradutores automáticos. Sobre isso, destacamos o caráter ético da postura de um tradutor bicultural na busca da sincronia equivalente das mensagens de partida e chegada de uma língua, conquanto o uso recorrente de traduções automatizadas não supõe uma interpretação correlata entre os sentidos dos signos e códigos linguísticos. Por conseguinte, sugerimos a importância da investigação continuada de pesquisas sobre a premência da temática apresentada, com enfoque nas relações colaborativas de integração entre TA e atividades tradutórias.

Palavras-chave

Tradutor/Intérprete. Cultura digital. Tradução automática.

1 Introdução

Em vista das análises acerca da importância da formação dos profissionais tradutores/intérpretes frente ao contexto da cultura digital, registra-se a integração da utilização crescente dos tradutores automáticos nas atividades tradutórias. Essa demanda reforça a necessidade de estudos quanto aos desafios à prática tradutória, no que tange a qualidade das traduções e na dinâmica observada pelo uso dos recursos tecnológicos.

Assim, tendo por base as concepções teóricas do *Skopo* de Vermeer (1986) e da abordagem funcionalista delineada por Nord (1991), para proporcionar o sentido de equivalência nas atividades de tradução, esse artigo salienta a significância do

processo de qualidade das traduções que intercalam mecanismos automatizados da tradução automática (TA).

Logo, partindo do pressuposto da compreensão sobre a práxis da tradução, entende-se que a “tradução é um processo complexo cognitivo, linguístico, social, cultural e tecnológico” (CASTILHO *et al.*, 2018, p. 10, tradução nossa¹), no qual avaliar a qualidade dos seus resultados reflete essa complexidade. Sendo assim, entendemos que o processo de tradução envolve situações contextuais que podem potencializar a dinâmica das atividades, no entanto, reforçamos um ponderar às interferências advindas com a introdução de ferramentas digitais acessíveis, para que os parâmetros de qualidade não sejam comprometidos.

Nesse sentido, infere-se a relevância de pesquisas que vislumbrem o uso de ferramentas e/ou aplicativos digitais nas atividades de tradução, já que no Processamento Automático de Línguas Naturais (PLN), a Tradução Automática (TA) se constitui como uma subárea que abriga estratégias de tradução e interpretação em caráter limitado que “embora tenha surgido como uma área de pesquisa há mais de 70 anos, a TA ainda apresenta desafios, como tratar gírias e coloquialismos” (CASELI, 2017, p. 1783).

Por conseguinte, nesse trabalho, trataremos da importância da qualidade do processo tradutório, sob a ótica da integração entre o uso dos tradutores automáticos e atividades humanas tradutórias, com o objetivo de responder a seguinte pergunta: (1) Em que medida a relação entre tradução humana (TH) e tradução automática (TA) podem convergir a uma perspectiva de integração colaborativa?

Esse artigo está organizado da seguinte forma: a presente seção introdutória que consiste na apresentação do objetivo da pesquisa, e, uma breve justificativa da temática levantada. Em seguida, temos a seção 1, na qual relevamos o papel do profissional tradutor e intérprete, quanto à abordagem funcionalista e a importância do sentido de equivalência nas tarefas tradutórias. Posteriormente, temos a seção 2 onde altercamos sobre a relação integrativa entre tradução humana e tradução automática. Por fim, na conclusão deste trabalho sugerimos a continuidade do prosseguimento de pesquisas que investiguem as perspectivas da integração entre as traduções humana e automática, tendo em vista à premência da temática apresentada.

¹ “Translation is a complex cognitive, linguistic, social, cultural, and technological process.”

2 O profissional tradutor/intérprete sob o viés da abordagem funcionalista

A tradução compreende um processo comunicativo complexo que engloba distintas características das variadas formas de linguagem, na qual representa a fidedignidade do ato de traduzir a mensagem de um texto fonte (TF) para um texto alvo (TA). Além disso, a interpretação correlata de sentidos, seja manifesta em Língua de Sinais, seja traduzida em aspectos linguísticos escritos, evidencia a tangência do propósito da tradução como uma ciência que contempla a complexidade do envolvimento da comunicabilidade.

Logo, tem-se que a prática dos processos tradutórios circunda:

uma prática da identidade ou da eliminação das diferenças; uma prática que envolve o próprio papel do tradutor como mediador intercultural mais próximo ou, às vezes, mais distante do autor e/ou do público leitor; uma prática que envolve duas culturas que passam a estar diretamente ligadas, uma vez que o tradutor procura colocá-las em contato via prática tradutória. (ZIPSTER; POLCHLOPEK, 2008, p. 18).

Assim, entendemos que o exercício laboral da prática tradutória abrange competências inerentes ao desempenho funcional do papel do tradutor, que desenvolve a habilidade do traduzir a mesma mensagem em outra língua, de forma a cumprir intencionalmente o objetivo proposital nas relações comunicativas. Nessa ótica, segundo a concepção do *Skopos* (objetivo, propósito) definida por Vermeer (1986), a tradução pode ser considerada como:

um tipo de transferência, na qual signos comunicativos - verbais e não verbais - são transferidos de uma língua para outra, implicando uma intenção ao propósito nas situações comunicativas (traduções) verbalizadas ou não que, por sua vez, estão inseridas em um sistema cultural específico, o qual condiciona a sua avaliação como adequada ou não. [...] O propósito da tradução é o que determina os métodos e estratégias a serem empregados para se produzir um resultado funcionalmente adequado, isto é, que comunique sem descaracterizar os textos como original e tradução. (ZIPSTER; POLCHLOPEK, 2008, p. 68).

Em vista dessa perspectiva, a abordagem funcionalista da linguagem remete a proposições de que uma mensagem alvo traduzida de uma mensagem fonte precisa cumprir a funcionalidade entre as línguas de partida e chegada, a fim de pressupor que o propósito da tradução e interpretação seja convergido à equivalência de sentidos.

Sobre isto, as estratégias de tradução parecem compelir à qualidade do processo tradutório, e, o tradutor, então, deve levar em consideração gerir os melhores estratagemas que viabilizem um sentido correlato às mensagens codificadas e/ou interpretadas, no que diz respeito à intencionalidade do propósito comunicativo.

Nesse íterim, “é o propósito de uma tradução que determina a estratégia de tradução e a forma que ela assume na cultura do país anfitrião” (WILLIAMS, 2013 *apud* CASTILHO *et al.*, 2018, p. 13, tradução nossa²), tendo, assim, como fator mais importante, a finalidade desse processo. Todavia, consideramos, também, que “ainda não está claro como se pode definir se uma determinada tradução cumpre seus *skopos*” (HOUSE, 2015 *apud* CASTILHO *et al.*, 2018, p. 13, tradução nossa³).

Por isso, torna-se relevante apontar que o papel do tradutor não está dissociado aos impasses contextuais das situações comunicativas, e se interpõem, também, que as abrangências linguísticas das variadas linguagens sujeitam às escolhas do profissional em adequar o sentido para a correlação da equivalência, tangenciando ao mais original possível. Nesse viés, Nord (2001, p. 1) tenciona que:

Os tradutores tornam possível a comunicação entre membros de comunidades diferentes, pois permitem a construção de uma ponte no espaço entre situações em que as tantas diferenças de comportamento, expectativas, conhecimento e perspectivas, verbais e não verbais são tantas que não há um “solo” comum o suficiente para aquele que envia e para aquele que recebe se comunicarem eficientemente entre si mesmos.

Nessa concepção funcionalista, a tradução pode ser percebida como uma comunicação intercultural, de forma que o tradutor, também, precisa ser pensado não somente como alguém “bilíngue”, contudo, um profissional bicultural, (ZIPSTER; POLCHLOPEK, 2008, p. 66), a fim de mediar contextos comunicativos, para intencionar a função exequível da tradução e interpretação entre a complexidade das situações comunicativas. Além disso, consideramos que:

o ato tradutório não se restringe apenas a dominar os recursos linguísticos de línguas distintas ou na mera transposição destes recursos do texto fonte ao texto meta. A tradução é mais abrangente que esse ato de mera transposição, de domínio dos recursos linguísticos, pois está presente nos mais diferentes gêneros textuais, concretizados nos vários textos que tecem nossos atos comunicacionais. (ROLÓN; OYAZARBAL, 2013, p. 1).

² “it is the purpose of a translation that determines the translation strategy and the shape it takes in the host culture”.

³ “is not clear how one can determine whether a given translation fulfils its *skopos*”.

Dessa maneira, o papel do tradutor reflete a compreensão desse profissional sobre as próprias competências ao gerir escolhas que melhor se adequem às estratégias de tradução e interpretação. O tradutor é um profissional consciente do propósito complexo das demandas que esse processo exige, concorrendo aos aspectos qualitativos de equivalência das traduções. Logo:

O tradutor, no entanto, trabalha sob condições diferentes. O texto que ele escreve vai ser baseado numa mensagem que já existe em forma de texto em outra língua. O texto original limita o novo texto de inúmeras maneiras, sendo a mais visível delas o fato de que o texto do tradutor deve ter um alto grau de semelhança com o seu correspondente original para que seja reconhecido como uma tradução. Nos estudos de tradução, essa semelhança é atualmente denominada *equivalência*. (COSTA, 2005, p. 2).

Considerando essa perspectiva, em detrimento do desempenho das atividades tradutórias, a predominância imprescindível da semelhança entre sentidos se torna indissociável ao papel do tradutor, e, compele diretrizes essenciais à ética desse profissional. Nesse delineamento, o tradutor bicultural entende que “a tradução permite que aconteça um ato comunicativo, o qual em razão da existência das barreiras linguísticas e culturais, não seja possível sem a tradução” (NORD, 1991, p. 28).

Portanto, levando em deferência a pragmática do profissional tradutor sob o viés da concepção funcionalista, ressaltamos a importância das estratégias de tradução envolvidas no processo das atividades executadas. Sobre isto, nos amparamos nas possibilidades positivas e desafios inerentes ao uso dos tradutores automáticos, quanto ao desenvolvimento da permanência nos graus de equivalência de sentidos e semelhança associados às situações comunicativas contextuais.

Por isso, na seção seguinte, trazemos um delinear breve no que diz respeito à proposição integrativa e colaborativa entre as traduções automática e humana.

3 Perspectivas de integração das traduções humana e automática

À vista do expressivo papel do tradutor em tornar possível a comunicação entre diferentes línguas e distintas culturas, as estratégias das tarefas de tradução utilizadas devem ainda mais ser pensadas para cumprir o propósito certo dessa atividade. Não obstante, a correspondência entre os códigos linguísticos, quanto ao caráter da semelhança entre os sentidos contextuais precisam estar baseados em escolhas de

qualidade pelo tradutor, especialmente no que diz respeito ao amparo das ferramentas tecnológicas.

Nessa ênfase, compreendemos que a práxis da tradução engloba um trabalho de avaliação da qualidade, a fim de constatar a fidedignidade da ética do tradutor. Além disso, em consideração à imersão da sociedade em uma cultura cada vez mais global e digital, sabe-se que as demandas estratégicas e funcionais de dispositivos tecnológicos são convergentes à integração de diversas atividades profissionais, e, a tradução tem se acercado e, também, exponencialmente, vem se apropriando desse contexto.

Configurando-se como uma das mais relevantes subáreas do Processamento Automático de Línguas Naturais (PLN), a tradução automática (TA) pode ser definida como a tradução de uma língua natural (fonte) para outra língua (alvo), mediante programas de computador que abrangem os conhecimentos linguísticos aprofundados das línguas envolvidas, para a construção de recursos como gramáticas de tradução, dicionários multilíngues etc. (CASELI, 2007, p. 23).

Nesse cenário, a praticidade e rapidez nas traduções são visíveis, no entanto a ponderação à equivalência entre sentidos precisa ser considerada, já que ainda se percebe um caráter limitado das traduções automatizadas, no que tange à habilidade de interpretação em situações comunicativas nos contextos culturais.

Embora o surgimento de estratégias inovadoras da TA nos últimos anos, tais como a baseada em regras; a estatística, que considera *corpora* paralelos, bem como a mais recente estratégia; a neural, e, assim, minimizar desafios e limitações, “o que se pode concluir é que seja qual for a estratégia selecionada para realizar a TA o importante é ter em mente que ela deve ser avaliada considerando-se, sempre: (1) a utilidade e (2) o domínio para o qual a tradução é gerada.” (CASELI, 2017, p. 1794).

Partindo desse pressuposto, intenciona-se que a abordagem estratégica, para a utilização da TA envolve a compreensão de que a avaliação na sua qualidade remete ao propósito pela qual está sendo destinada. Sendo assim, é válido ponderar que as ações de cunho colaborativo em traduções automáticas podem ser apreciadas sob uma ótica da intenção da sua funcionalidade à vista do seu envolvimento proposital.

Logo, as atividades tradutórias se delineiam na proporção que a cultura digital desperta nas relações sociais, a possibilidade de mecanismos integrativos para uma melhor viabilidade dos processos de fluxos de trabalho. E, nesse contexto, percebe-se uma crescente convergência da relação entre as traduções automática e humana,

como em trabalhos de *crowdsourcing*, os quais integram métodos colaborativos e compartilhados. *Crowdsourcing* pode ser compreendido como:

tipo de atividade online participativa na qual um indivíduo, uma instituição, uma entidade sem fins lucrativos; organização ou empresa propõe a um grupo de indivíduos de diferentes conhecimentos, heterogeneidade, e número, através de uma chamada aberta flexível, o empreendimento voluntário de uma tarefa. (ESTÉLLES; GONZÁLEZ *apud* CRESPO, 2017, p. 71, tradução nossa).⁴

E, ainda, quanto à tradução realizada em *crowdsourcing*:

“Tradução por Crowdsourcing” pode ser definida como processos de tradução colaborativa realizada através de plataformas web dedicadas e iniciadas por empresas ou organizações, e, nos quais, os participantes colaboram com motivações que não sejam estritamente monetárias. (CRESPO, 2017, p. 72, tradução nossa).⁵

Além disso, a possibilidade de fluxos de trabalhos mediados por grupos de *crowdsourcing* oferece um baixo custo para as empresas envolvidas, já que esse mecanismo compõe uma alternativa prática de trabalhos em grandes grupos de tradutores que se empenham às atividades colaborativas, como por exemplo a rede social Facebook.

No entanto, esse tipo de fluxo de trabalho parece oferecer uma qualidade ainda razoável nas traduções automáticas colaborativas, pois não há uma revisão tal qual em um trabalho exclusivamente de um tradutor especializado, o qual se dedicou anos de estudo para corresponder à altura de sua formação. Sendo assim, é preciso ponderar ao nível de qualidade dessas traduções, levando em conta que:

É evidente que o crowdsourcing tem desafiado os especialistas do setor sobre os fluxos de trabalho, visionários da comunidade e pesquisadores de TA para alcançar o nível mais alto possível de adequação ao propósito. Este novo campo altamente dinâmico tem se tornado um terreno ideal para inovações, introduzindo variações de elementos básicos em TA ou abordagens profissionais, bem como novos, para alcançar qualidade. (CRESPO, 2017, p. 88, tradução nossa).⁶

⁴ “type of participative online activity in which an individual, an institution, a nonprofit organization, or company proposes to a group of individuals of varying knowledge, heterogeneity, and number, via a flexible open call, the voluntary undertaking of a task.”

⁵ “‘translation crowdsourcing’ can be defined as collaborative translation processes performed through dedicated web platforms that are initiated by companies or organisations and in which participants collaborate with motivations other than strictly monetary”.

⁶ “It is clear that crowdsourcing has challenged industry experts on workflows, community visionaries, and MT researchers to achieve the highest possible level of fitness for purpose in a changing landscape.

Logo, entendemos que as pesquisas acerca dessa crescente integração entre as práticas tradutórias automatizadas e humanas nos fluxos de trabalho ainda seguem em ascensão, e, por isso, o presente artigo expõe a importância das estratégias de tradução dos profissionais, as quais em interface com a subárea da TA, pode concorrer aos desafios e perspectivas positivas nas relações dessa práxis.

Nesse sentido, tencionamos destacar que o papel do tradutor entrelaçado ao conjunto constructo da TA tem a sua disposição ferramentas tecnológicas válidas à progressão de sua atividade, podendo gerir, conforme a demanda, certo nível de qualidade às traduções colaborativas. Assim, consideramos que a relevância da interação entre a gradual convergência da TA e tradução humana nas relações de trabalho pode oferecer ricas oportunidades de dinamizar os trabalhos das traduções, partindo da perspectiva de uma ação colaborativa amparada no viés funcionalista do papel do tradutor nesse processo.

4 Conclusão

Nesse artigo nos propomos a investigar a seguinte questão: (1) Em que medida a relação entre tradução humana (TH) e tradução automática (TA) podem convergir a uma perspectiva de integração colaborativa?

Em relação a essa pergunta, é preciso levar em consideração que a interface entre a tradução humana e a subárea da TA tem seguido crescente a uma integração colaborativa nas relações de fluxos de trabalho, haja vista a imersão social ao contexto da cultura digital. Nessa ênfase, buscamos salientar a relevância da abordagem funcionalista para amparar a ética do papel do tradutor em suas atividades, a fim de concorrer à equivalência entre os sentidos das situações comunicativas em contexto.

Logo, pressupor compreender a práxis dessa interface envolve admitir que a TA ainda demanda limitações em seus desenvolvimentos, entretanto, associada às traduções humanas parece repercutir em uma adequação mais equivalente à interpretação correlata na comunicabilidade, de forma a compelir as estratégias de tradução nesse processo. Sobretudo, destacamos que o tradutor/intérprete detém de escolhas dos melhores estratagemas para basear suas ações, inquirindo em sua

prática, o propósito nas mediações entre as culturas envolvidas na atividade tradutória.

Sob a perspectiva da abordagem funcionalista de Nord (1991), denotamos a imagem do tradutor bicultural, o qual compreende a funcionalidade do seu papel na tradução entre as línguas, à vista do englobamento das conjunturas comunicativas culturais dessa laboração. Nessa ótica, a relação entre as traduções humanas e automáticas tendem a uma dinâmica significativa para a semelhança interpretativa, tangenciando os aspectos linguísticos à análise das interações sociais envolvidas nesse cenário.

Dessa forma, salientamos a notoriedade do papel do tradutor para concorrer ao sentido de equivalência nas mensagens de partida e chegada de uma língua, tendo em conta a perspectiva de integração entre as atividades tradutórias e a utilização dos tradutores automáticos. Conquanto, ainda sugerimos o prosseguimento de pesquisas que investiguem as repercussões dessa interface entre a TA e o papel do tradutor, e, acenamos a importância de um olhar para a didática da formação desse profissional frente ao pragmático contexto da cultura digital.

Referências

CASELI, Helena de Medeiros. *Indução de léxicos bilíngues e regras para a tradução automática*. 2007. 158 p. Tese (Doutorado) – Curso em Computação e Matemática Computacional. Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.55.2007.tde-29082007-090905>. Acesso em: 10 set. 2022.

CASELI, Helena de Medeiros. Tradução Automática. *Domínios de Linguagem*, v. 11, n. 5, p. 1782-1796, dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/DL32-v11n5a2017-21>. Acesso em: 10 set. 2020.

CASTILHO, Sheila *et al.* (ed.). Approaches to Human and Machine Translation Quality Assessment. In: MORKEENS, John *et al.* (ed.). *Translation Quality Assessment: From Principles to Practice*. Springer International Publishing, 2018. p. 9-38. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-91241-1>. Acesso em: 10 set. 2020.

COSTA, Walter Carlos. O texto traduzido como re-textualização. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 16, p. 25-54, jan. 2005. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6656>. Acesso em: 6 ago. 2020.

CRESPO, Miguel A. J. Crowdsourcing and Translation Quality: Novel Approaches and the Language Industry and Translation Studies. In: MORKEENS, John *et al.* (ed.). *Translation Quality Assessment: From Principles to Practice*. Springer International Publishing, 2018. p. 69-93. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-91241-1>. Acesso em: 10 set. 2020.

CRESWELL, John W. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. Porto Alegre: ARTMED, 2010.

NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity – Functionalism Approaches Explained*. Manchester, Northampton: St. Jerome Publishing, 2001.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model of translation-oriented text analysis*. Trad. Christiane Nord e Penelope Sparrow. Amsterdã, Atlanta: Rodopi, 1991.

ROLÓN, Veronica R. R. P.; OYAZARBAL, Myriam V. Uma ponte entre culturas: a tradução funcionalista de notícias jornalísticas. *Revista Escrita*, n. 17, PUCRJ, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22361/22361.PDF>. Acesso em: 6 jul. 2020.

VERMEER, Hans J. *Esboço de uma teoria da tradução*. Lisboa: Edições ASA, 1986.

YIN, Robert. *Pesquisa qualitativa do início ao fim*. Porto Alegre: Penso, 2016.

ZIPSER, Meta Elisabeth; POLCHLOPEK, Silvana Ayub. *Introdução aos estudos de tradução*. Florianópolis: UFSC, 2008.

A TRADUÇÃO DA BÍBLIA NO CONTEXTO DOS POVOS NATIVOS

NORTE AMERICANOS: NAÇÃO OKANAGAN

Jefferson Ebersol da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
jeffersonebersol@outlook.com

Resumo

O presente artigo pretende fazer um breve apanhado histórico acerca das primeiras traduções da Bíblia em conjunto com a expansão do cristianismo, assim como um levantamento histórico-cultural em relação ao contexto tradutório da Bíblia para a Língua Salish (Okanagan) no século XIX e na contemporaneidade. A Nação Okanagan faz parte do povo das Primeiras Nações de nativos norte americanos, cujo território tradicional abrange a fronteira entre Canadá e Estados Unidos da América, que com a chegada do homem branco, sofreu as consequências impostas pela colonização europeia, além do choque cultural-religioso, que também é um dos temas desse trabalho. A teorização ficará por conta de teóricos como Delisle; Woodsworth (2003), Niranjana (1992), Israel (2013), Aldred; Aldred-Shull (2019), Friesen (2000,2005), entre outros. Esse artigo, de caráter histórico-bibliográfico, pretende lançar questionamentos a partir da expansão do cristianismo na América do Norte e sua influência tradutória até o presente momento.

Palavras-chave

Tradução da Bíblia. Colonização. Cristianismo. Primeiras Nações. Nação Okanagan.

1 Introdução

É sabido que o cristianismo sempre possuiu uma tradição de “tradução” da fé. Mesmo na Igreja antiga, seguidores de Jesus, judeus e gentílicos, a partir do momento que leram as Escrituras, ou seja, os livros da Bíblia Hebraica, Primeiro ou Antigo Testamento, provavelmente leram pelo menos em hebraico, grego, aramaico ou siríaco. A maioria das primeiras escrituras cristãs deu-se em grego, que era uma língua comum em grande parte do Império Romano. Os próprios ‘doutrinadores’ de Cristo provavelmente traduziram as palavras originalmente ditas por Jesus em aramaico para o grego. Existiam também versões das Escrituras Hebraicas em latim, bem como diversas versões em grego, além da versão grega antiga amplamente reconhecida, conhecida como Septuaginta. Havia divergência suficiente entre as versões que Orígenes de Alexandria, o maior estudioso bíblico da antiguidade cristã, criou uma versão palavra por palavra, a *Hexapla*, que reuniu quatro versões gregas amplamente usadas em colunas ao lado do texto hebraico e uma transliteração grega das cartas hebraicas.

Parte da história da propagação do cristianismo tem sido uma narrativa do encontro de culturas, idiomas e literaturas nas quais a influência dessas culturas nas

boas novas de Jesus Cristo e nas “maravilhosas obras de Deus” é tão significativa quanto ao impacto dos cristãos sobre os valores e a forma em que as culturas se encontram. Como e por que determinadas traduções ou versões dominam partes da Igreja muitas vezes têm tanto a ver com forças políticas, sociais e culturais quanto com questões doutrinárias ou questões de “acurácia” acadêmica. Assim, por uma série de razões, a versão grega conhecida como Septuaginta passou a ser a versão “autorizada” central das Escrituras Hebraicas para a Igreja Oriental.

A primeira *inglesização* do texto bíblico começou com a pregação da missão de Agostinho aos anglo-saxões no século VII, assim o cristianismo espalhou-se a partir do vibrante poético oral anglo-saxão no qual absorveu e adaptou grande parte dessas escrituras mencionadas anteriormente. Com o tempo, duas forças colidiram com a tradução das escrituras. Uma foi a mudança de uma igreja institucional cada vez maior para se concentrar em questões de controle. A Bíblia sempre foi uma das fontes da imaginação cristã e de impulsos recorrentes a formas radicais de ação espiritual e prática. A outra colisão foi o crescente colapso do latim como língua comum dominante da Europa Ocidental e o surgimento das línguas europeias modernas. Assim, nos séculos XIV e XV, essas forças combinaram-se com as mudanças políticas ocorridas na Europa e os movimentos de reforma religiosa, criando uma demanda pela tradução das escrituras para tal vernáculo (por exemplo, John Wycliffe *et al.* 1380-1400).

Antes de 1500, havia Bíblias impressas em alemão, italiano, francês, holandês e tcheco, mas os ingleses estavam consideravelmente atrasados nesse processo. Com o início da reforma e o desgosto do rei Henrique VIII por heresia, bem como seu desejo de estabilizar a Inglaterra após um século de luta dinástica, não havia pressa em criar e imprimir uma Bíblia em inglês.

Assim, nas décadas de 1520 e 1530, encontramos traduções feitas por Tyndale para o inglês com anotações controversas, de Lutero para o alemão e de Olivétano para o francês. A primeira Bíblia inglesa “autorizada” foi um projeto do governo de Henrique VIII, e essa Grande Bíblia de 1538 foi preparada sob a direção de Miles Coverdale, para que pudesse ser colocada em todas as igrejas para leitura pública no culto e para que as pessoas tivessem acesso comum a uma Bíblia para consulta.

A partir disso, o foco da tradução da Bíblia muda nos próximos dois ou três séculos subsequentes. O encontro com os povos dos continentes e regiões africanas, asiáticas, norte-sul americanas e sul-asiáticas gerou Bíblias em centenas de idiomas, principalmente no Canadá, onde ainda existe o contínuo processo de tradução para

alguns idiomas das Primeiras Nações. O autor, LamminSanneh, que foi o professor de Missões e Cristianismo Mundial na *Yale Divinity School* e professor de história na Universidade de Yale, em *Disciples of All Nations: Pillars of World Christianity* (2008), argumenta, no entanto, que pelo menos no caso das missões cristãs na África, com foco na tradução da Bíblia, preservou-se as línguas que, de outra forma, teriam desaparecido no período colonial em relação ao ataque e obliteração de outras culturas.

No Canadá, existem traduções de algumas ou de todas as Escrituras para várias línguas das Primeiras Nações, incluindo Mohawk, várias formas de Cree Oriental, Ocidental e do Norte, Inuktituk, Oji-Cree, Dogrib, Naskapi e Saulteaux do Norte. Há pouco estudo tradutório das escrituras em relação à tribo/nação¹ Okanagan² ou na língua Salish, que é o foco desse artigo, já que o estudo bíblico pessoal e em grupo, na pregação, no ensino, no trabalho com crianças dessa nação, muitas versões e traduções, paráfrases estão em uso. Como parte da colonização, as Escolas Residenciais Indígenas foram introduzidas e os Povos Originários foram severamente punidos por falarem seus próprios idiomas e forçados a falar inglês, resultando em uma severa perda de retenção de idiomas nas comunidades.

2 A Origem Okanagan

Okanagan é um povo das Primeiras Nações de nativos norte americanos, cujo território tradicional abrange a fronteira entre Canadá e Estados Unidos da América, entre o estado de Washington e a Colúmbia Britânica. Povo esse, que se autodenomina Syilx, pronunciado em língua inglesa como Salish³ (*sjilx*), um termo agora amplamente conhecido por fazer parte do agrupamento etnológico e linguístico Salish Interior.

¹ O termo “tribo” ou “nação” serão utilizados neste trabalho de forma intermutável, sem favoritismo pré-concebido ou estigma. Entretanto, ressalta-se que o termo “nação” em nada se assemelha à concepção ocidental de Estado-nação, mas remete-se ao que Hall (2011) chama de *sistema de representação cultural*, o qual orienta a identificação de uma comunidade simbólica (cf. HALL, 2011, p. 49).

² No intuito de reconhecer as diferentes nações indígenas de onde vem às línguas citadas neste trabalho, será colocado em letra maiúscula a primeira letra de cada nome mencionado, como no caso da nação Okanagan, do Canadá ou dos EUA. A primeira letra do adjetivo de nacionalidade será mantida em minúscula, atendendo à norma da língua portuguesa, como por exemplo, em *okanogans*.

³ Prefere-se aqui por não “aportuguesar” ou traduzir o nome dado em língua inglesa para a língua *Salish* (*sjilx*), ou seja, decidiu-se por não fazer uma tradução fonética ou transliteração para o português de tal substantivo.

No apogeu da cultura Okanagan, aproximadamente há 3000 anos, calcula-se que 12.000 pessoas viviam neste vale e arredores. A nação Okanagan empregou uma estratégia adaptativa específica, movendo-se nas áreas tradicionais ao longo do ano para pescar, caçar ou coletar alimentos, enquanto nos meses de inverno, viviam em aldeias semipermanentes de *kekulis*, como chamam, mas significando um tipo de galpão.

Quando o Tratado de Oregon dividiu o noroeste do Pacífico em meados de 1846, parte da tribo que restava no território de Washington se reorganizou sob o comando do chefe Tonasket como um grupo separado de Okanagans, cujas comunidades permanecem até os dias atuais em solo canadense. A Aliança Tribal Okanagan, no entanto, incorpora a parte americana dos Okanagan e faz parte das tribos confederadas de Colville, um governo multitribal situado no estado de Washington.

Os limites territoriais Okanagan dão-se em torno da bacia do lago Okanagan e do rio Okanagan, além da bacia do rio Similkameen, a oeste do vale Okanagan, e alguns dos vales mais altos do rio Nicola. As várias comunidades Okanagan na Colúmbia Britânica e Washington formam a chamada *Okanagan Nation Alliance*, uma organização de abrangência fronteiriça que inclui *okanogans* do lado americano, residentes na Reserva Indígena Colville.

O Okanagan, ou Colville-Okanagan, é uma língua Salish que surgiu entre os povos indígenas da região sul do planalto interior norte americano. Assentada principalmente na bacia do rio Okanagan e na bacia do rio Columbia nos tempos pré-coloniais do Canadá e dos Estados Unidos. Após a colonização britânica, americana e canadense durante os anos 1800 e a subsequente repressão de todas as línguas salishianas, o uso de Colville-Okanagan diminuiu drasticamente.

A língua Colville-Okanagan está altamente ameaçada de extinção e raramente é aprendida como primeiro ou segundo idioma. Cerca de 150 falantes profundamente fluentes de Colville-Okanagan (Salish) perduraram, a maioria dos quais vive na Colúmbia Britânica. Atualmente, o idioma é desvanecido e não possui falantes de primeiro idioma com menos de 50 anos de idade, embora Colville-Okanagan seja a segunda língua Salish mais falada, depois do da língua Shuswap.

3 A tradução da Bíblia para as primeiras nações

3.1 A língua Salish

De acordo com a *Oxford Bibliographies* (2019)⁴, em um artigo redigido por Donna Gerds (2013), a autora salienta que a família de idiomas Salish consiste em vinte e três idiomas falados no sudoeste do Canadá e no noroeste dos Estados Unidos. Os idiomas são classificados em cinco ramos: BellaCoola; Salish Central (Comox, Halkomelem, Klallam, Lushootseed, Nooksack, Estreito do Norte, Pentlatch, Sechelt, Squamish, Twana); Tsamosan (Chehalis Inferior, Chehalis Superior, Cowlitz, Quinault); Salish interior (Salish interior do norte: Lillooet, Shuswap, Thompson; Salish interior do sul: Coeur d'Alene, Columbian, Kalispel, Okanagan); e Tillamook.

Historicamente, Colville-Okanagan originou-se de um idioma falado na Bacia do Rio Columbia e agora é denominado como SalishProto-sulista Interior. Como resultado da expansão inicial de Colville-Okanagan antes do contato europeu, o idioma desenvolveu três dialetos diversificados: Colville, Okanagan e Lakes. Existe um baixo grau de divergência dialética em termos de vocabulário e gramática e tal variação é confinada principalmente à pronúncia.

A grande maioria das palavras de Colville-Okanagan são de Proto-Salish ou SalishProto-Interior. Várias dessas palavras são compartilhadas ou emprestadas das línguas vizinhas, tais como, Salish, Sahaptian e Kutenai. Como em todas as línguas que entram em contato, empréstimos de palavras mais recentes são da língua inglesa e francesa. Até o final do século XIX, Colville-Okanagan era uma forma de comunicação exclusivamente oral, quando padres e linguistas, começaram a transcrever o idioma para listas de palavras, dicionários, gramáticas e traduções.

Atualmente, Colville-Okanagan está escrito no alfabeto latino, por causa de uma intervenção missionária-tradutória, usando o alfabeto fonético americano. Conforme afirmam Delisle e Woodsworth (2003, p. 32):

Para muitos missionários-tradutores do passado, a invenção de uma escrita era um requisito para a propagação da fé. Contudo, em todos os casos, o uso e a transmissão dessa escrita excediam os objetivos evangélicos. A escrita não foi um simples presente dos deuses à humanidade, como outrora se acreditava. Sabemos hoje que os tradutores tiveram um papel no desenvolvimento da escrita, propiciando, muitas vezes, a toda uma comunidade, meios de se desenvolver mediante o esforço intelectual.

⁴ Salish Languages. In obo in Linguistics. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199772810/obo-9780199772810-0090.xml>. Acesso em: 2 dez. 2019.

Embora essa língua seja escrita em moldes alfabéticos latinos e não a partir da criação de um novo alfabeto, estratégias de revitalização do idioma baseados na comunidade, como escolas de imersão, ninhos de idiomas, desenvolvimento de currículo, ferramentas e livros, estão fazendo dessa linguagem um componente importante do currículo educacional Okanagan. Assim, tal esforço intelectual emergencial, a partir de traduções encaixadas em um alfabeto preexistente, alçou a língua de base oral para outro expoente cultural revigorado através da escrita.

3.2 A tradução da Bíblia

A primeira tradução datada da bíblia para a língua Salish chama-se “*Lu telkaimintiskolinzutenkuilttsmiimii*” (Algumas narrativas da Bíblia Sagrada), do Padre Joseph Giordia (1823-1882), publicada inicialmente pela Saint Ignatius Print, Montana em 1879. A ramificação da língua Salish escolhida pelo padre para essa tradução foi a pertencente ao dialeto denominado Kalispel, falada comumente na região do Planalto Noroeste da América do Norte⁵. Do mesmo modo, não existe uma descrição mais abrangente sobre uma continuação desse processo tradutório de toda a escritura cristã em que possa ser feito um aparato temporal das traduções ocorridas para a língua Salish no século XIX. Assim, o foco desse trabalho será em relação às traduções contemporâneas da Bíblia.

A *Canadian Bible Society* (2019)⁶, ou Sociedade Bíblica Canadense, afirma que o foco atual de suas traduções está nas línguas e nos povos indígenas do Canadá, onde procuram servir as comunidades locais, auxiliando os projetos de tradução/revisão da Bíblia. A partir do treinamento dos membros da comunidade em habilidades de tradução da Bíblia e auxiliando nos projetos de planejamento, de gerenciamento, e de controle de qualidade e captação de recursos. Porém, tal sociedade apenas inicia o trabalho tradutório quando são convidados por uma igreja ou comunidade indígena. Embora tais projetos de tradução da Bíblia, frequentemente, ainda possuam componentes de revitalização de idiomas, da defesa de direitos e atividades de engajamento e alfabetização, seria tudo isso novamente um re-

⁵ Southern Methodist University (SMU). *Lu tel kaimintis kolinzuten kuiltt smiimii. Some Narratives, from the Holy Bible, in Kalispel. Compiled by the Missionaries of the Society of Jesus by St. Ignatius, Montana: St. Ignatius Print, 1879.* Disponível em: www.smu.edu/Bridwell/SpecialCollectionsandArchives/Exhibitions/MissionaryPresses/Kalispel. Acesso em: 29 nov. 2019.

⁶ *Canadian Bible Society*. Disponível em: <https://biblesociety.ca/translation/>. Acesso em: 02 dez. 2019.

catequização menos agressiva desses povos e de sua cultura? Conforme aponta a autora Indiana Tejaswini Niranjana (1992):

O desejo do discurso colonial de traduzir para conter (e conter e controlar para traduzir, já que o domínio simbólico é tão crucial quanto o domínio físico) é evidenciado nos esforços missionários coloniais para compilar gramáticas de línguas “desconhecidas”. [...] participando, assim, do enorme projeto de coleta e codificação no qual o poder colonial se baseava (NIRANJANA, 1992, p. 34, tradução nossa).⁷

Em concordância com Niranjana, a teoria elaborada por André Lefevere em seu trabalho *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, o autor proporciona suporte teórico para a explicitação eficaz da relação do Estado e da Igreja em relação a obras e traduções. Poderes estes (Estado e Igreja), interferem na leitura, na escrita e na “reescrita”, já que constituem o patronato social e operam através de instituições regulamentadoras.

Conforme afirma Hephzibah Israel (2013):

Embora o clero de hoje reconheça que cada uma dessas traduções é obsoleta e necessita de revisão, os leigos têm resistido às tentativas de publicação de traduções modernas. Areladas aos tradutores missionários do passado e reforçadas por sua proximidade textual da versão do inglês do século XIX, essas traduções “padrão” da Sociedade Bíblica continuam a existir no imaginário popular como a Palavra original de Deus. Assim, o “original”, dentro do discurso da religião institucionalizada, nunca pode ser substituído totalmente: geralmente é substituído por uma tradução, à qual é dado o mesmo status do original. (ISRAEL, 2013, p. 236).

Assim, o conteúdo de uma obra reescrita e traduzida pode ser manipulado a partir de diferentes diretrizes ideológicas, o que resultaria em um modo distinto de interpretação. Além disso, o tradutor, amparado em suas próprias ideologias, modifica o texto em sua forma, que pode ser alterado quanto aos seus aspectos líricos.

Portanto, existe a necessidade de uma tradução diferenciada da Bíblia para os povos originários, visto que possuem identidades e espiritualidades próprias e que muitas vezes se diferem das teologias ocidentais. Nesse sentido, Aldred e Aldred-Shull (2019) afirmam que

⁷ The desire of colonial discourse to translate in order to contain (and to contain and control in order to translate, since symbolic domination is as crucial as physical domination) is evidenced in colonial-missionary efforts to compile grammars of “unknown” languages. [...] participating thereby in the enormous project of collection and codification on which colonial power was based. (NIRANJANA, p. 34, 1992).

[o]s povos indígenas do Canadá continuam realizando a tarefa de auto-definir sua teologia, e a tradução da Bíblia é uma importante parte disso. Os povos indígenas trazem uma perspectiva importante para o trabalho de tradução e interpretação da Bíblia, porque nossas identidades e espiritualidades são definidas pelo nosso entendimento de como as histórias funcionam (ALDRED; ALDRED-SHULL, 2019, p. 99, tradução nossa).⁸

Nessas e outras formas, as primeiras traduções da Bíblia para o Canadá ajudaram a erradicar lenta e deliberadamente as línguas indígenas. Esse trabalho não priorizou necessariamente a transmissão da história do evangelho no sistema de linguagem das pessoas; pelo contrário, preocupou-se desordenadamente em traduzir o teológico “branco” fundamentado na visão europeia ocidental. O foco não estava em dar aos povos das Primeiras Nações a história do evangelho, mas sim trazer a submissão a uma instituição dominante e a cultura estrangeira.

John Friesen escreve que “apesar dos esforços para atualizar os materiais de origem, a maioria das bibliotecas da América do Norte ainda está bem abastecida com livros que retratam os povos nativos de maneiras não complementares e inflamatórias” (FRIESEN, 2000, p. 27-28, tradução nossa). O autor também se refere ao fato de como a escrita acadêmica não apenas caracterizou muitas pessoas como “selvagens nobres”, mas também as consideravam quase como “habitantes inconscientes” que por acaso chegaram às terras até então vazias da região milhares de anos antes dos europeus. Desse modo, justificando a colonização da Europa Ocidental em relação aos imigrantes inferiores das Primeiras Nações, que não haviam reivindicações à terra que habitavam. O mito de que os povos indígenas precisam ser civilizados ou fixos continua. Mito esse, que alimenta a “retórica do progresso” e permanece ligado a uma forma particular do cristianismo que continua por fazer sentir seu poder.

Friesen (2005) também afirma que não se sabe exatamente como os povos indígenas formularam seus sistemas de fé, quantos anos têm, nem quantas práticas ou rituais foram mantidos ou perdidos ao longo do tempo. E que talvez assim que deva ser, já que de acordo com o autor, a essência da espiritualidade nativa é demonstrar a fé de alguém através do seu comportamento, em vez de falar sobre a mesma. A premissa chave seria a da busca pela paz através da harmonia com o universo:

⁸ The indigenous peoples of Canada continue to carry out the task of self-defining their theology, and Bible translation is an important part of that. Indigenous peoples bring an important perspective to the work of Bible translation and interpretation because our identities and spiritualities are defined by our understanding of how stories work. (ALDRED; ALDRED-SHULL, 2019, p. 99).

Quando o cristianismo foi introduzido pela primeira vez nas Primeiras Nações, muitas tribos integraram aspectos da fé cristã que eles acharam semelhantes às suas próprias perspectivas. Até hoje existem muitos povos das Primeiras Nações que celebram uma religião nascida de duas origens distintas, sua própria espiritualidade tradicional e a importada do cristianismo (FRIESEN, 2005, p. 96, tradução nossa).⁹

Quando os missionários instituíram sua doutrina universalizante da fé religiosa, sob uma “excelência espiritual e religiosa”, tentou-se assim reunir (forçadamente) a pluralidade da espiritualidade nativa ao mesmo tempo em que o mundo europeu experimentava tentar compreender essas outras culturas sob um olhar civilizatório sobre a “religião indígena” versus a fé cristã religiosa.

4 Considerações finais

Contrastando o cristianismo e a teologia das Primeiras Nações, uma pergunta pode ser levada em consideração: “Os povos nativos da América do Norte tradicionalmente acreditavam em Deus? A resposta é “sim”, mas um “sim” arguido”. Smith (1995) sugere que os Primeiros Povos sempre acreditaram na existência de um Ser Divino Superior, mas não no sentido teológico amparado às interpretações euro-canadenses. Segundo Smith (1995), as Primeiras Nações acreditam no Criador como uma grande força que predominante reside no céu.

Entretanto, religiões dos povos nativos americanos, suas crenças religiosas e suas práticas sacramentais, até a década de 1950, comumente eram presumidas como pouco mais do que anacronismos curiosos ou como restos do princípio da humanidade. Assim, estabeleceram-se a partir de missionários-tradutores que essas tradições careciam de textos sagrados, doutrinas fixas ou códigos morais inseridos em sociedades sem riqueza, principalmente sem escrita e sem sistemas reconhecidos aos moldes de política ou justiça ou de qualquer um dos indicadores usuais da civilização pelo homem branco.

Os próprios *okanogans* costumam afirmar que seus modos de vida tradicionais não incluem “religião”, como é geralmente classificada no mundo cristão ocidental. Os mesmos acham o termo difícil, muitas vezes impossível, de traduzir para seus próprios

⁹ When Christianity was first introduced to the First Nations, many tribes integrated aspects of the Christian faith which they found similar to their own perspectives. To this day there are many First Nations who celebrate a religion born of two distinct origins, their own traditional spirituality, and that of imported Christianity. (FRIESEN, 2005, p. 96).

idiomas. Essa aparente incongruência surge de diferenças na cosmologia e na epistemologia, já que a tradição ocidental distingue pensamentos e ações religiosas como aqueles na qual autoridade suprema é sobrenatural e onipresente.

De acordo com Jocks e Sullivan (2019), as tradições religiosas indígenas concebem somente o sagrado e o mais sagrado, ao contrário de abarcar uma dualidade entre o sagrado e o profano. Para muitos dos povos nativos canadenses, o espírito e/ou o poder movem-se em todas as coisas, mesmo que de forma não igualitária. Para essas comunidades, a religião é compreendida a partir da relação de todos os objetos ou seres vivos, ou seja, esse entendimento inclui ou não seres humanos vivos, mortos e os que ainda estão para nascer. Dessa forma, a “religião” para os povos nativos é composta por uma mistura entre o mundo natural e entidades visíveis ou não.

Uma religião nativa dos povos originários homogênea não existe. Toda a gama tem muito mais diversidade do que, por exemplo, como as pessoas praticam o cristianismo em Roma versus como praticam no Haiti ou no Brasil. A maioria das espiritualidades dos povos nativos é politeísta, o que significa que elas cultuam mais de uma divindade, embora existam algumas que se inclinam para o monoteísmo com um grande Deus ou Deusa. Assim, em vez de chamar suas crenças e práticas de “religião” definida, a maioria desses povos se refere a ela como um sistema de espiritualidade que permeia todos os aspectos de suas vidas. Até mesmo a concepção de morte para a maior parte dos povos nativos da América do Norte é entendida como uma transição e não um fim. Crenças sobre a morte e respostas a ela, no entanto, estão entre os aspectos mais heterogêneos da vida religiosa dos nativos americanos.

De acordo com o artigo publicado pela revista digital *Word Alive – Wycliffe Bible Translators of Canada* (2017), Roy Eyre, presidente e tradutor na Wycliffe Canadá, relata que “a tradução da Bíblia é relevante para o ciclo da pobreza, para as feridas profundas e para a desesperança comum entre as pessoas das Primeiras Nações. O trabalho da Wycliffe é relevante para um governo que luta para enfrentar os desafios significativos da reconciliação nacional e da justiça para aqueles que outrora oprimiram. Nosso trabalho também é relevante para uma Igreja canadense embaraçada por seu papel em um genocídio cultural que continuou em nossa geração. Temos algo a oferecer, como mostram as histórias desta revista”.

Em contraponto ao que relata Eyre, Mark MacDonald, bispo nacional indígena da Igreja Anglicana do Canadá, não faz rodeios: “A missão da Igreja era suprimir

nossas culturas”, mas continua o depoimento afirmando que “a tradução [da Bíblia] é absolutamente essencial para nossas comunidades... É a encarnação da Palavra de Deus em nossas vidas e comunidades. Estamos em uma trajetória de esperança; estamos em uma trajetória de justiça; estamos em uma trajetória de salvação. Não acho que haja algo que possa ser feito atualmente que seja tão crítico quanto o trabalho de tradução da Bíblia para as comunidades das Primeiras Nações”.¹⁰

Embora, nenhum cristão no Canadá poderia se eximir da culpa da aniquilação cultural acarretada aos povos nativos com a chegada do homem branco em solo Norte Americano, seria impossível conceber uma reparação histórico-cultural para as nações prejudicadas apenas por traduções eficientes da Bíblia nos dias atuais. História não se apaga, repara ou justifica apenas pela fé na Palavra de Deus.

Atualmente, a situação deveria mudar drasticamente, já que estudiosos de religião, estudantes de ciências e indivíduos comprometidos em expandir e aprofundar suas próprias vidas e religiosidades encontram nas tradições dos Povos Nativos muitos mundos religiosos distintos e variados que lutaram e lutam para sobreviver, mas que mantêm a capacidade de inspirar.

Referências

ALDREAD, Ray; ALDRED-SHULL, Catherine. First Peoples, Narrative and Bible Translation. In: *Reading In-Between: How Minoritized Cultural Communities Interpret the Bible in Canada*. MEDINA, Nestor; HARI-SINGH, Alison; KIM-CRAIG, HyeRan. Wipf and Stock Publishers, 2019.

FRIESEN, John W. *Aboriginal spirituality and biblical theology: Closer than you think*. Detselig, 2000.

FRIESEN, John W.; FRIESEN, Virginia Lyons. *First Nations in the twenty-first century: Contemporary educational frontiers*. Brush Education, 2005.

GORDON JÚNIOR, Raymond G. *Ethnologue: Languages of the World*, SIL International, Dallas, Texas. 2005. Disponível em: <http://www.ethnologue.com>. Acesso em: 19 nov. 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

¹⁰ N. do T. Falas retiradas e traduzidas a partir do artigo intitulado *Bible translation is Essential for First Nations*, escrito por John Eyre para a revista digital *Word Alive - Wycliffe Bible Translators of Canada*, edição de janeiro de 2017. Disponível em: <http://wordalive.wycliffe.ca/stories/bible-translation-is-essential-for-first-nations>. Acesso em: 2 dez. 2019.

ISRAEL, Hephzibah. Traduzindo a Bíblia na Índia no século XIX. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia (org.). *Tradução e relações de poder*. Florianópolis: PGET/UFSC; Tubarão: Copiart, 2013.

JOCKS, Christopher; LAWRENCE, Sullivan E. Native American religions. *Encyclopaedia Britannica*. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Native-American-religion>. Acesso em: 28 nov. 2019.

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

LONG, Lynne. *Translating the Bible: from the 7th to the 17th Century*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2001.

NICOLSON, Adam. *God's Secretaries: The Making of the King James Bible*. Nova Iorque: HarperCollings, 2003.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation – History, Post-structuralism and the Colonial Context*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

ROBERTS, Taylor. Salish languages and linguistics: Theoretical and descriptive perspectives. Ed. by EwaCzaykowska-Higgins and M. Dale Kinkade. *Language*, v. 75, n. 1, p. 186-187, 1999.

SMITH, W. Alan. A Cherokee way of Knowing: Can Native American Spirituality Impact Religious Education? *The official journal of the Religious Education Association*, v. 90, n. 2, p. 241-253, 1995.

CLARICE LISPECTOR E IRIS MURDOCH: UM DIÁLOGO POSSÍVEL GRAÇAS À TRADUÇÃO

Mônica Stefani
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
monicastefani31@gmail.com

Resumo

Clarice Lispector comemora seu centenário de nascimento em 2020, enquanto Iris Murdoch completou seu centenário de nascimento em 2019, o que as torna contemporâneas. Todavia, o que as aproxima é o fato de Clarice Lispector ter lido Iris Murdoch, não para entretenimento, mas, sim, para tradução. O livro de Iris Murdoch *A Severed Head* (publicado em 1961) foi traduzido como *A cabeça decepada* por Clarice Lispector em 1973 pela editora Artenova, do Rio de Janeiro. Logo, este artigo descreve a conexão entre essas duas autoras por meio do texto traduzido, enfocando, além das visões de tradução dessas duas autoras, sobretudo a forma como o texto de Iris Murdoch chega até nós nessa edição traduzida (estilo, escolhas lexicais, formação). O texto de Murdoch no Brasil é apresentado por Lispector (e pelo revisor da edição) sem cortes, embora com alguns equívocos, mas certamente evidenciando a qualidade literária de duas grandes escritoras (cada uma em seu papel de autoria) do século XX.

Palavras-chave

Clarice Lispector. Iris Murdoch. Tradução.

1 Introdução

Iris Murdoch e Clarice Lispector são contemporâneas: Murdoch nasceu em Dublin, na Irlanda, em 1919, e faleceu em Oxford em 1999. Lispector nasceu na Ucrânia, em 1920, e faleceu no Rio de Janeiro em 1977. A partir dessa coincidência, e que parece ainda inexplorada nos estudos comparatistas entre as literaturas inglesa e brasileira, começamos a pensar em uma possível conexão entre essas duas mulheres, que têm, cada uma, sua marca literária.

A trajetória de estudos das duas autoras diferencia-se um pouco: Iris Murdoch formou-se em Filosofia; Lispector formou-se em Direito, mas trabalhou principalmente como jornalista. As duas têm uma vasta produção literária, talvez com uma grande diferenciação: se Lispector demonstrou talento com contos, Murdoch escreveu apenas um (e que é visto pela maioria dos estudiosos de sua obra como uma novela), embora tenha publicado nada menos do que 26 romances. O ponto que as conecta, além da literatura, é outro: o trabalho com tradução. Murdoch nutria o desejo de atuar como tradutora, do francês para o inglês, com foco na obra de Raymond Queneau. Após a Segunda Guerra Mundial, ela foi enviada a Innsbruck (Áustria) para trabalhar como funcionária da Administração das Nações Unidas para Assistência e

Reabilitação (UNRRA), período durante o qual leu muito literatura francesa e apreciou o cinema francês:

Em dezembro, ela foi enviada a Innsbruck, bonita mas muito menos intelectualmente empolgante do que Bruxelas, exceto pela visita de Raymond Queneau, cujo doido romance picaresco *Pierrot Mon Ami* Murdoch traduziu¹ (MARTIN; ROWE, 2010, p. 9).

Já, Lispector teve a oportunidade de trabalhar diretamente com tradução e adaptação, resultando na publicação de diversos livros, entre eles a adaptação de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *Cai o pano*, de Agatha Christie.

Quanto à visão de tradução de cada uma das autoras, o seguinte pode ser destacado em relação a Murdoch:

novels are especially difficult to translate, and I've been told that English novels are particularly difficult in this respect, because of the ironical nuances and the kind of funniness. [...] One is lucky if one has a translator of talent who can deal with that (DOOLEY, 2003, p. 169).

Em relação a Lispector, temos o seguinte: “[Ao se traduzir, corre-se] o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos” (GOMES, 2004, p. 39). Ambas enxergam a tradução como uma atividade desafiadora, embora Murdoch, no excerto apresentado, tenha focado o gênero romance. De qualquer forma, o que vale destacar neste breve relato de uma aproximação comparatista inicial das duas autoras é que a tradução é, de fato, o elo que as conecta. Isso porque Clarice Lispector teve contato íntimo com a escrita de Iris Murdoch por meio da tradução de *A Severed Head* (1961) para o português brasileiro, pela editora Artenova, ganhando o título de *A cabeça decepada*, em 1974. Obviamente, há um ponto de interrogação quanto à autoria da tradução ser mesmo de Clarice Lispector, pois sabe-se da prática comum de autores renomados na época venderem seu nome para encabeçar a tradução de textos em português para, entre inúmeros motivos, torná-los atraentes ao público leitor brasileiro (usando o nome do autor como um chamariz). O ponto deste artigo não enfoca realmente a resposta à questão “Clarice Lispector é tradutora do romance?”, mas lança luz à pesquisa. De fato, esta é uma das perguntas que norteia o projeto, ora homologado na Universidade Federal de

¹ No original em inglês: In December, she was posted to Innsbruck, beautiful but much less intellectually exciting than Brussels, apart from the visit of Raymond Queneau, whose zany picaresque novel *Pierrot Mon Ami* Murdoch translated” (MARTIN; ROWE, 2010, p. 9).

Santa Maria (UFSM), que busca mapear o trabalho acadêmico sobre Iris Murdoch no Brasil. Este artigo, já que o projeto ainda não havia sido homologado até a escrita, faz parte de outro projeto, chamado Literaturas ao Sul e(m) tradução.

Clarice Lispector era tradutora na década de 1970 na editora Artenova, do Rio de Janeiro, que preferia autores então fora do *mainstream*, como John Lange (Michael Crichton), Kurt Vonnegut Jr., e, nesta lista, estaria também o nome de Iris Murdoch. Três romances da autora foram traduzidos pela editora Artenova: *A cabeça decepada* (1974) – cujos excertos serão apresentados aqui –, *A moça italiana* (1973) e *O unicórnio* (1975); já a tradução de *O mar, o mar* foi publicada em 1980 pela editora Nova Fronteira.

Estudiosos da obra de Clarice Lispector afirmam ser perceptível a influência de sua atividade tradutória nos seus últimos romances (publicados após 1970) - *Água Viva* principalmente: “tal trabalho não só alterou seu processo de criação, como vai influenciar diretamente toda sua última produção” (NOLASCO, 2007, p. 263).

2 *A Severed Head* em tradução: uma análise

Antes da análise, descrevemos alguns aspectos paratextuais (GENETTE, 2010) da edição em português. O primeiro deles é a ausência de nota introdutória: há um resumo do livro e alguns comentários sobre Iris Murdoch (visivelmente traduzidos de outras edições inglesas) nas orelhas do livro. A capa traz o nome de Iris Murdoch em destaque e fazendo referência a duas outras obras publicadas em tradução: “Autora de “O unicórnio” e “A moça italiana” (MURDOCH, 1974, capa). De fato, a presença deste elemento talvez indique justamente o foco na autora, pois se existisse a ideia de chamar a atenção para o nome da tradutora, então já veríamos o nome de Clarice Lispector na capa com algum tipo de referência (por exemplo, “traduzido por Clarice Lispector”). Essa informação sobre a tradução aparece na folha de rosto, e da seguinte forma: “Tradução de Clarice Lispector” (MURDOCH, 1974, p. 3).

Outra figura profissional importante e que merece destaque em qualquer tipo de análise é o revisor: ignorado na maioria das edições (sejam técnicas ou não) anglófonas, pelo menos no Brasil vemos algum nome nas informações bibliográficas disponibilizadas pelas editoras. Portanto, se temos como nome do tradutor Clarice Lispector, vemos também a figura do revisor (e que transparecerá no decorrer do texto, com demonstrações a seguir), que foi Naasson Vieira Peixoto.

Conforme mencionado, as orelhas do livro cumprem seu propósito: informar ao leitor sobre o que ele/a encontrará na publicação. Neste caso, temos um resumo adequado: o livro narra a história de Martin Gibbon (na sua meia-idade), sobretudo o desmantelamento de seu casamento com Antonia após descobrir que ela o traía com o analista, Palmer Anderson, que era grande amigo de Martin. Todavia, quem primeiro assume “dois amores” na narrativa é o próprio protagonista, Martin, que já mantinha (antes mesmo de Antonia ter iniciado seu contato com Palmer) um relacionamento extraconjugal com Georgie, que inclusive abortou um filho de Martin. Mais envolvimento amorosos são prospectados à medida que outros personagens entram em cena, como Alexander (irmão de Martin) e a “cabeça decepada” à qual o título do livro faz referência: Honor Klein, meia-irmã de Palmer. Com reflexões e referências filosóficas entremeadas em uma narrativa que flui muito bem no original em inglês, com diálogos inteligentes, até porque todos os personagens pertencem a uma classe social abastada e que está envolvida com arte, história e atividades acadêmicas (Georgie é professora; Martin se arrepende de não ter seguido carreira acadêmica; Alexander é escultor; já, Antonia faz parte da alta sociedade inglesa, sem grandes referências a seus feitos intelectuais, embora tenha tido uma educação refinada quando mais jovem).

2.1 Os trechos selecionados

Analisamos a seguir a tradução de Clarice Lispector (e acreditamos ter sido ela mesmo a autora da tradução) do texto de Iris Murdoch, observando alguns aspectos, como adequação semântica, tratamento da intertextualidade, estilo, adaptação cultural, presença ou não de “saltos” e utilização de notas de rodapé.

Em *A Severed Head*, observamos que os nomes Martin (narrador-personagem), Antonia (esposa do narrador-personagem), Rosemary (irmã do narrador-personagem) e Honor (alvo do amor do narrador-personagem) permaneceram conforme o original. Já, os demais nomes próprios tiveram uma tendência à tradução: Georgie ficou Georgia, e Alexander, Alexandre. Essa característica pode ser observada nos quadros a seguir.

Neste trabalho, adotamos a definição de intertextualidade proposta por Gerard Genette: “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um

outro” (GENETTE, 2010, p. 14). Do intenso trânsito de Iris Murdoch entre filosofia e literatura surgem inúmeras referências que tendem a ser invisíveis para um leitor comum ou que não faça pare desse mesmo mundo. Vejamos um exemplo disso no início do Capítulo 6, com o trecho do poema “The Cremation of Sam McGee”, do poeta inglês Robert W. Service (1874-1958), de 1907, que remete à temperatura, já que o poema narra a cremação de um prospector que morre de frio próximo ao Lago Laberge, em Yukon, no Canadá:

Quadro 1

Desde que deixei Plumtree Lá no Tennessee É a primeira vez que me sinto aquecido!” cantorolou Alexandre, enquanto movimentava suas longas mãos de unhas largas em frente do novo aquecedor elétrico. A manga do seu avental branco dobrava-se e inflava-se com o vento quente (MURDOCH, 1974, p. 33).	Since I left Plumtree Down in Tennessee It’s the first time I’ve been warm!’ quoted Alexander, as he dangled his long broad-nailed hand in front of his new fan heater. The sleeve of his white smock fluttered and rippled in the warm wind (MURDOCH, 1961, p. 39).

Fonte: Elaborado pela autora.

O trecho é traduzido, mas não há informações quanto à origem do poema ou sua importância na trama, o que é compreensível, pois a tarefa de tradução e de pesquisa na época (anos 1970) era hercúlea, dada a ausência de grandes aportes eletrônicos. Atualmente, para um profissional, basta uma consulta a qualquer mecanismo de busca para obter fontes e intertextos. Admite-se que uma das dificuldades na tradução de textos de Iris Murdoch é justamente a identificação da presença dos intertextos, já que era uma característica da autora de brincar com as inúmeras referências literárias ou filosóficas que ela lia. Agora, vejamos outro excerto do romance:

Quadro 2

Sou uma cabeça decepada, tal como as das tribos primitivas e os velhos alquimistas costumavam usar, lambuzando-as com óleo e pondo um pedaço de ouro sobre sua língua para fazer, com ela, perfeitas profecias. E, quem sabe, se esta longa familiaridade com cabeças decepadas não pode ter levado a um estranho conhecimento? (MURDOCH, 1974, p. 155).	I am a severed head such as primitive tribes and old alchemists used to use, anointing it with oil and putting a morsel of gold upon its tongue to make it utter prophecies. And who knows but that long acquaintance with a severed head might not lead to strange knowledge (MURDOCH, 1961, p. 182).

Fonte: Elaborado pela autora.

O excerto explica o título e novamente remetemos ao que Genette (2018, p. 76) propõe: “O título, como se sabe, é o “nome” do livro, e como tal, serve para nomeá-lo, isto é, designá-lo com tanta precisão quanto possível e sem riscos demasiados de confusão”. No trecho, notamos, em vez da versão literal, isto é, “um pedaço de ouro sobre sua língua para fazê-la proferir profecias”, o que temos é “pondo um pedaço de ouro sobre sua língua para fazer, com ela, perfeitas profecias”. No excerto, “utter” é um verbo que se transforma em adjetivo (“completo”, “absoluto”). Esse tipo de transformação é verificado com frequência na tradução, com acréscimos de interpretação que nem sempre parecem tão necessários assim, o que se configura em uma característica de autores brasileiros quando estão traduzindo, a necessidade de “melhorar a frase em português”, ou de “acrescentar” algo. Há vezes, porém, em que o contrário é observado, com cortes de adjetivos e advérbios. Outra questão é a forma plural de “cabeça decepada”, que pode soar de forma estranha pelo fato de tratar-se do discurso de Honor Klein (e há ali o uso do artigo indefinido “a”), a quem se refere a expressão (ali também percebemos uma alusão ao conhecimento “místico” que Martin, o interlocutor no excerto, teria ao conhecê-la). Analisemos o próximo excerto:

Quadro 3

Havia ainda uma hora para esperar, antes que o avião deles estivesse pronto para partir. Mas eu estava muito aflito agora para fazer qualquer coisa além de vigiar. Eu me sentia como se fosse presenciar um assassinato, embora vítima ou o assassino não estivessem bem identificáveis (MURDOCH, 1974, p. 168).	There was still nearly an hour to wait before their plane was due to leave, but I was too sick by now to do anything but watch. I felt as if I were about to be present at a murder, though as the victim or as the assassin was not quite clear (MURDOCH, 1961, p. 196).

Fonte: Elaborado pela autora.

Na parte final do excerto observamos uma interpretação equivocada, afinal, é o próprio narrador quem está nos contando seus sentimentos e pensamentos. Indícios são dados pelo uso do artigo definido “the”, bem como pela presença de “as”: a dúvida é em relação ao seu papel no assassinato, mas é bem possível identificar quem é quem. A separação das frases no português com ponto-final é outra característica estilística destacada. Murdoch quase sempre opta por vírgulas.

O próximo exemplo ilustra alguns equívocos de decisões de revisão – ou seja, as modificações sugeridas – ou pelo revisor ou pelo tradutor – que permaneceram no texto:

Quadro 4

Antonia sentou-se na cama outra vez e ambos me observavam. À luz dos castiçais brilhava o cabelo de Antonia e o sobre – levemente prateado – de Palmer. Eles me observavam, sorrindo. Ela suave e terna. Ele cômico, confiante, brilhante (MURDOCH, 1974, p. 93).	Antonia sat down again on the bed and they both watched me go. The light from the candlesticks shone upon her golden head and his soft silver one. They watched me, smiling, she infinitely soft and tender, he candid, confident, brilliant (MURDOCH, 1961, p. 108).

Fonte: Elaborado pela autora.

Fica perceptível, já no início, o desaparecimento da atividade de Martin: ele estava sendo observado ao sair do recinto. Na frase seguinte, observamos um equívoco provavelmente de digitação, pois “sobre” poderia ser deletado, para que a frase se transformasse em “À luz dos castiçais brilhavam o cabelo de Antonia e o – levemente prateado – de Palmer” (claro, com a concordância do verbo). Todavia, parece ter havido uma mudança após a tradução literal da frase, que seria “A luz dos castiçais brilhava sobre o cabelo dourado de Antonia, e o levemente prateado de Palmer” (o que, de fato, não parece tão poético, justificando, de certo modo, a alteração proposta). No entanto, detectamos um lapso, já que a adjetivação do cabelo de Antonia desaparece na tradução (o cabelo dela é dourado, justamente para estabelecer um contraste com o prateado do cabelo de Palmer na cena). Salientamos, também, a alteração na pontuação.

Uma das primeiras considerações feitas por qualquer tradutor fica por conta da presença (ou não) de notas de rodapé em uma edição. Conforme a definição de Genette (2018, p. 281): “Uma nota é um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento”. No caso de *A cabeça decepada*, encontramos apenas uma nota, no início do livro, e o vocábulo que mereceu essa explicação foi “tutor”:

Quadro 5

– É claro que é horrível você ser um homem de negócios – disse Georgia. – É muito mais inteligente. Devia ter sido um membro importante de uma Universidade. Um tutor*, por exemplo. *Tutor – assistente, membro dignatário das universidades inglesas (MURDOCH, 1974, p. 10).	“Of course it’s ludicrous your being a businessman,” said Georgie. “You’re far too clever. You ought to have been a don” (MURDOCH, 1961, p. 10-11).

Fonte: Elaborado pela autora.

Na nota, a explicação se dá para a palavra em português, e nenhuma referência é feita ao vocábulo que aparece no original, “don”. O Cambridge Dictionary, apenas a título de curiosidade, define “don” assim: “a lecturer (= a college teacher), especially at Oxford or Cambridge University in England²”. A opção por “tutor”, atualmente, talvez não se aplique totalmente, por evocar outros significados (daí revelando a “datação” do texto). Talvez “catedrático” soasse melhor neste contexto, ou mesmo “professor de Cambridge ou Oxford”, que seria mais detalhista e funcionaria perfeitamente neste contexto.

3 Conclusão

Essas são observações iniciais, pois a pesquisa continua – como parte do projeto de pesquisa “Literaturas ao Sul e(em) Tradução: Implicações e Desafios”, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), financiado pelo Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIPE). No entanto, a grande conclusão, pelo menos por enquanto, é a de que, de fato, estamos diante de uma tradução datada, e que necessitaria de uma retradução.

Outro aspecto observado após a leitura contrastiva é a formatação dos parágrafos, o que serve como mais um motivo para uma retradução: embora alguns possam considerar uma questão editorial aparentemente sem importância, justamente o fato de não existir correspondência entre os parágrafos entre original e tradução não apenas dificulta muito o trabalho de leitura e análise dos trechos para um leitor especializado, mas também configura um desrespeito formal ao original.

² Cambridge Dictionary. “Don”. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/don>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Afinal, se há uma separação de parágrafos feita pelo autor do original, ela deve ter sido feita por algum motivo.

Percebemos também que alguns trechos pecaram pelo excesso de literalidade, o que às vezes cansa muito a leitura e, inevitavelmente, os “entregam” como “traduzidos do inglês”, sobretudo pela manutenção de certas estruturas sintáticas. Em algumas outras instâncias, vemos trechos bonitos, que evidenciam o talento de quem está traduzindo (de novo, supondo que quem realmente traduziu o material foi Clarice Lispector), como a seguir:

Quadro 6

A neve que caíra tão espessa e bonita, quando eu deixei o campo, era difícil de ser vista na cidade. Desmoronava-se apenas para descer e pendurar brancos remendos nos telhados ou transformar calçadas, menos movimentadas, em longas terras de gelo cinzento como ferro (MURDOCH, 1974, p. 42).	The snow which had lain so thick and beautiful when I left the country was scarcely to be seen in the city, lingering only in diminishing white patches on roofs or on less frequented pavements in long iron-grey streaks of ice (MURDOCH, 1961, p. 49-50).

Fonte: Elaborado pela autora.

Como trabalho preliminar, e com resultados já observáveis em termos de estilo e escolhas lexicais, estamos felizes por poder compartilhar essas questões de tradução observadas em um trabalho literário grandioso e que até então permanecia pegando pó nas prateleiras, e envolvendo duas grandes escritoras: Iris Murdoch como escritora, e Clarice Lispector como tradutora.

Referências

CAMBRIDGE DICTIONARY. Don. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/don> Acesso em: 10 ago. 2020.

DOOLEY, Gillian. *From a Tiny Corner in the House of Fiction: Conversations with Iris Murdoch*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibeles Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

GOMES, André Luis. Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector. *Via Atlântica*, v. 1, n. 7, São Paulo, dez. 2004.

MARTIN, Priscilla; ROWE, Anne. *Iris Murdoch: A Literary Life*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave-Macmillan, 2010.

MURDOCH, Iris. *A cabeça decepada*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

MURDOCH, Iris. *A Severed Head*. Londres: Penguin, 1961.

NOLASCO, Edgar César. Clarice Lispector tradutora. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 16, n. 24, nov. 2007.

LEGENDAS INCLUSIVAS EM *POSE* (2018): O EMPREGO DA LINGUAGEM NEUTRA ENTRE INGLÊS E PORTUGUÊS BRASILEIRO

Jeremias Lucas Tavares
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
jlucastvrs@gmail.com

Profa. Dra. Sinara de Oliveira Branco
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
sinarabranco@gmail.com

Resumo

Este trabalho é uma investigação sobre as legendas inclusivas da série *Pose*, que utilizam a linguagem neutra em língua portuguesa. Por representar a comunidade LGBTQ+ de Nova Iorque em 1980/1990, a série possibilita um estudo sobre aspectos que estão relacionados na legendagem da série, sendo eles: a diversidade retratada na narrativa, as práticas de gênero e sexualidade das personagens e os desafios de representação LGBTQ+ na contemporaneidade. A partir do estudo desses aspectos, objetiva-se investigar as legendas inclusivas na série *Pose* frente às especificidades contextuais e questões de gênero. Discutem-se três eixos teóricos: 1) Tradução, mais especificamente, Tradução Intersemiótica, Tradução Audiovisual e Legendagem; 2) Gênero e Sexualidade; e 3) Linguagem Neutra. Busca-se identificar as características linguístico-gramaticais que guiam o uso da linguagem neutra nas legendas, além de depreender em quais contextos da narrativa essa linguagem é utilizada. A coleta e observação do *corpus*, que é formado por quatro imagens e quatro legendas retiradas da série, mostra que o uso da letra “e” demarca a neutralidade de gênero e que a linguagem neutra é usada quando há uma referência a grupos formados por pessoas: i) de diferentes gêneros; ii) de uma comunidade específica; ou iii) quando não há especificação de gênero.

Palavras-chave

Legendagem. Linguagem neutra. Legendas inclusivas. Tradução intersemiótica.

1 Introdução

Este artigo é um recorte de uma pesquisa em nível de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande. Interessa-nos identificar os aspectos e situações da série *Pose* (2018), de acordo com as especificidades contextuais e questões de gênero, que demarcam o uso das legendas inclusivas, objetivando analisar as legendas inclusivas na série frente às especificidades contextuais e questões de gênero identificadas. Para atingir esse objetivo, pretendemos aqui:

- i. Identificar as legendas inclusivas e categorizar os aspectos situacionais da narrativa nos quais essas legendas são usadas.
- ii. Identificar as características linguístico-gramaticais e situacionais da linguagem na série *Pose* que guiam o uso das legendas inclusivas.

2 A Legendagem da Série Pose mediante a Tradução Intersemiótica e a Tradução Audiovisual

Peirce (2005) define três tipos de movimentos intersemióticos: a tradução icônica, a tradução indicial e a tradução simbólica, não sendo uma tipologia fixa ou inflexível. Na prática, esses tipos podem servir como um guia para os processos de tradução.

A tradução icônica visa à similaridade estrutural e apresenta uma riqueza em informação estética, sendo considerada uma transcrição. Peirce (2005) pontua que esse tipo de tradução demonstra a relação entre os idiomas, considerando que as línguas têm formas semelhantes para dizer o que se propõe. Plaza (2003), que desenvolve a sua linha teórica a partir de Peirce (2005), informa que na tradução icônica existe a tradução *ready-made*, que acontece quando duas línguas possuem correspondências ou semelhanças.

A tradução indicial, por sua vez, acontece a partir da relação entre o original e a tradução, como se houvesse uma continuidade entre eles. Esse tipo de tradução é uma transposição. Plaza (2003) afirma que suas estruturas são transitivas, havendo continuidade entre original e tradução quando o objeto imediato do original é apropriado e translado para outro contexto.

A tradução simbólica acontece através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional (PLAZA, 2003). Os autores compreendem que a tradução simbólica representa um processo de transcodificação. Nesse processo, um signo dá surgimento ao outro, unindo o sensível ao inteligível e dando uma forma significativa.

Plaza (2003, p. 12) afirma que o Século XX foi rico em manifestações artísticas que almejaram uma interação entre diferentes e diversas linguagens denominadas de “fenômenos de interação semiótica”, sendo eles: “a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões, re-fluxos, interlinguagens”. O autor argumenta que todos estes fenômenos representam relações tradutoras intersemióticas, mas não se confundem com essas relações, pelo fato de que não se realizam intencionalmente. Portanto, os processos de tradução intersemiótica enquanto processos artísticos representam, em sua maioria, uma atividade não intencional e implícita de tradução.

Para Plaza (2003), há uma fronteira fluida entre informação e pictorialidade ideográfica entre os diálogos do “intervisual”, do “intertextual” e do “intersensorial”,

sendo nessas fronteiras que se abre o espaço para criação. Nesse caso, a tradução intersemiótica se caracteriza como uma prática crítico-criativa de (re)produção, (meta)criação e (re)escritura. Portanto, a tradução e a criação são processos similares e que coexistem na intersemiótica.

A tradução audiovisual, ou TAV, tem como principal objetivo melhorar ou promover a acessibilidade de produtos audiovisuais ou materiais audiovisuais, isto é, filmes, séries, vídeos, jogos ou qualquer outro que envolva a linguagem verbal e não-verbal, para o público que não é necessariamente proficiente na língua fonte¹ desses produtos. A TAV trabalha com textos de grande complexidade semiótica, formados por signos verbais e não-verbais presentes no material audiovisual. A TAV engloba a dublagem, a legendagem e a tradução simultânea e há duas principais formas de realiza-la: 1) mantendo o texto traduzido na forma oral, como na dublagem; e 2) traduzindo através da linguagem verbal escrita, como na legendagem. (MEO, 2010; CINTAS; ANDERMAN, 2009).

A legendagem é um processo de TAV que tem um papel aditivo ao material audiovisual, juntando-se a este para transmitir a mensagem ao espectador, por meio de uma coexistência dinâmica. Trata-se de uma tradução feita através da linguagem verbal escrita de diversos canais semióticos do material audiovisual, como a fala dos personagens e a linguagem verbal que aparece em imagens, por exemplo, cartas e placas. Esse tipo de tradução precisa manter um vínculo constante entre fala, imagem e legenda, de modo que a mensagem possa ser transmitida para o espectador a fim de formar uma coesão semiótica (MEO, 2010; CINTAS; REMAEL, 2007; CINTAS; ANDERMAN, 2009; SKUGGEVIK, 2009).

A legendagem deve simplificar a escrita, pois o tempo de exibição na tela não é longo, além de corresponder à linguagem usada no material audiovisual (CINTAS; REMAEL, 2007; IVARSSON; CARROLL, 1998). Além de lidar com questões linguísticas, a legendagem também lida com questões pragmáticas e semióticas, relacionadas a informações extralinguísticas (PINTO, 2018).

A legendagem é o único tipo de tradução que está relacionada às três categorias propostas por Jakobson (2004 [1959]): tradução intralingual, uma tradução dentro da mesma língua, i. é, legendas para surdos; tradução interlingual, que é uma tradução entre línguas distintas, i. é, as legendas estudadas neste artigo; e tradução

¹ A língua fonte é a língua na qual o produto audiovisual foi originalmente desenvolvido.

intersemiótica, i. é, a tradução de uma pintura por meio de um poema (ROSA, 2001; MEO, 2010).

Para Rosa (2001), a legendagem se configura como tradução intersemiótica devido à interpretação de significados entre diferentes meios (i. é, do meio verbal e falado do material audiovisual para meio verbal e escrito das legendas), diferentes canais (i. é, do vocal-auditivo do texto oral para o canal visual das legendas), diferentes sinais (i. é, da substância fônica da linguagem oral para a substância gráfica das legendas), e diferentes códigos (i. é, da linguagem verbal falada para a linguagem verbal escrita).

A seguir, discutimos sobre gênero e sexualidade.

3 Gênero e Sexualidade

Butler (1990) argumenta que o gênero é uma construção cultural que não é fixa como o sexo, de forma que a construção do que é homem (o masculino) não precisa acontecer exclusivamente em corpos sexuados como masculinos. Da mesma forma, a construção do que é mulher (o feminino) não precisa acontecer exclusivamente em corpos sexuados como femininos. A autora discute que o sexo natural é pré-discursivo, agindo como uma categoria regulatória, como uma norma nos corpos sexuados.

O gênero seria, portanto, o resultado da ação dos sujeitos nas comunidades de prática. Assim, o gênero é considerado um artifício livre, independente do sexo, e um fenômeno construtivista e dinâmico, de modo que as expressões de gênero podem ser diversas, e não apenas centradas no binarismo masculino-feminino. A linguagem, por sua vez, atua como um dos agentes socializantes de gênero. Pela via linguística, as normas das línguas possíveis e apropriadas para performar o masculino e o feminino são estabelecidas. Sendo assim, algumas performances de gênero são consideradas naturais e outras são consideradas dissidentes da ideia do que é “homem” e “mulher”. (BUTLER, 1990; EHRILICH, 2004; FRANCO; CEVERA, 2006).

Essas normas de naturalização de certas performances de gênero fazem com que outras performances sejam alvo de aniquilação, que é constituída socialmente pela homofobia e transfobia. O documentário *Paris is Burning* (1990), mencionado por Butler (1993), por exemplo, mostra a marginalização da comunidade *queer* preta e latinxs de Nova Iorque nos anos de 1980, frente à sociedade heterossexual, cis e

branca. O documentário mostra a ambiguidade entre a repetição e a rejeição de normas de gênero estabelecidas culturalmente por membros da comunidade em questão, uma vez que estes indivíduos rejeitam as regras de gênero culturais ao mesmo tempo em que as repetem nas categorias da cena *ballroom*.

4 Linguagem neutra

Moita Lopes (2013) aponta a necessidade de discutir, construir e problematizar ideologias linguísticas para o português, sendo a linguagem neutra uma delas. As ideologias linguísticas são as crenças sobre o uso das línguas, levando em consideração seus mundos sociais. Essas crenças podem ser estabelecidas por falantes e escritores ou por estudiosos da língua. O autor cita a emergência da linguagem neutra como uma dessas ideologias, apontando o uso do “@” e de expressões como “o ser humano” em vez de “o homem” como características dessa linguagem.

Considerando que a língua, em si, não é sexista, a linguagem neutra surge da necessidade de tornar o uso que fazemos da língua menos sexista. A linguagem é parcialmente responsável pela perpetuação de práticas machistas, que excluem o feminino. Dessa forma, tornar a língua menos sexista fará com que a sociedade acompanhe o mesmo movimento. Há algumas estratégias de como fazer com que o uso da língua seja menos sexista, como: i) evitar o uso do masculino genérico, como em “os jovens”, para se referir a um grupo formado por pessoas de gêneros diferentes, que seria substituído por “a juventude”; ii) evitar o uso do feminino para denotar posse, como “a namorada de Pedro”; eiii) não usar frases sexistas, como “isso não é coisa de menina” (FRANCO; CEVERA, 2006).

5 Metodologia para coleta e abordagem do corpus

O *corpus* foi construído a partir da coleta de dados na primeira temporada² da série *Pose*, a partir de seus oito episódios, e é formado por dados textuais e imagéticos, como vídeos, imagens, legendas em português, e seus textos fontes em inglês, sendo um *corpus* multimodal e paralelo (por conter duas línguas que serão

² A segunda temporada da série ainda não estava disponível no período da coleta de dados, que foi finalizada em dezembro de 2019.

contrastadas). O critério para a coleta de dados, que também são os indicadores textuais para análise, foi a presença da linguagem neutra nas legendas.

Os dados foram coletados em dois aplicativos de *streaming*: o FX Premium (aplicativo da emissora original da série) e pelo aplicativo NOW (aplicativo da operadora de televisão, NET). A primeira temporada da série com legendas inclusivas está disponível em ambos os aplicativos.

A geração de dados foi dividida nas seguintes etapas: 1) separação dos episódios da série em cenas com duração de 1 a 5 minutos; 2) observação das cenas para localizar ocorrências do uso da linguagem neutra nas legendas em língua portuguesa; 3) gravação das partes das cenas, que apresentam as legendas inclusivas, em formato de vídeo; e 4) capturas de tela durante a gravação dos vídeos, quando as legendas inclusivas estão visíveis no enquadramento. O programa *Bandicam* foi utilizado para a coleta de dados – através dele, pudemos gravar as cenas da série e capturar as imagens nas quais as legendas inclusivas estavam presentes.

Foram coletados 185 imagens e 131 vídeos dos oito episódios da série *Pose*. O número de vídeos e imagens é distinto, pois alguns vídeos possuem mais de duas imagens nas quais legendas inclusivas foram identificadas. No decorrer da série, foram identificadas 58 expressões neutralizadas nas legendas.

Neste artigo, contemplamos quatro imagens, uma delas com uma expressão na linguagem neutra e as outras três imagens com duas expressões na linguagem neutra cada, totalizando sete expressões. As imagens e legendas são analisadas a fim de identificar as legendas inclusivas, categorizar os aspectos situacionais do uso dessas legendas na narrativa e identificar as características linguístico-gramaticais da linguagem neutra usada nas legendas. Para o momento, detemo-nos à legenda em língua portuguesa brasileira dos textos em língua inglesa.

A seguir, apresentamos a série *Pose* para entendermos o contexto de análise dos aspectos situacionais da série.

5.1. A série *Pose*

Pose é uma série de drama estadunidense produzida e exibida pela emissora FX³, com oito episódios com duração de cinquenta minutos a uma hora. Criada e dirigida por Ryan Murphy e Brad Falchuk, *Pose* mostra a vida de membros da comunidade *queer*, preta e latinxs em Nova Iorque nos anos de 1980. O foco de *Pose* é inicialmente na cultura *ball*, isto é, os bailes promovidos por clubes em Nova Iorque nos quais *gays*, transexuais e *dragqueens* desfilavam e aproveitavam a vida noturna.

A partir do contexto dos bailes, a série dá origem a outros enredos de vários outros personagens, como a luta de Blanca para montar a própria casa e sua negação sobre ser soropositivo, a história de Angel e sua relação com a prostituição e o desejo de ser reconhecida como uma mulher, a luta de Damon por ter sido expulso de casa e o sonho de ser um dançarino, o desejo de Elektra de fazer a cirurgia de redesignação sexual e o romance de PrayTell com seu marido, que está na fase final do HIV.

A seguir, apresentamos e discutimos as quatro imagens e legendas retiradas da série *Pose*, de acordo com a metodologia apresentada.

6 As legendas inclusivas da série *Pose*

Para análise, as quatro imagens possuem quadros correspondentes, formados pela indicação do episódio e do tempo de exibição da imagem em questão, juntamente com o texto fonte (a fala da personagem que foi traduzida na legenda) e o texto traduzido (as legendas inclusivas), que também pode ser observado na imagem coletada.

Imagem 1 – Magre e Rice



Fonte: POSE, 2018, temporada 1, Episódio 1, 00:53:48.

³ As informações apresentadas são baseadas em sites especializados em televisão e cinema, como o Adoro Cinema, disponível em: www.adorocinema.com/series/serie-21909. E RottenTomatoes, disponível em: www.rottentomatoes.com/tv/pose/s01.

Quadro 1 – Magre e Rice

Pose (2018)	Texto Fonte	Texto Traduzido
Temporada 1 Episódio 1 00:53:48	“Well, you know what they say. You can’t be too skinny or too rich , so...”	“É o que dizem, não pode ser muito magre ou rice .”

Fonte: Tavares (2020)

Na Imagem 1, observa-se um exemplo do masculino genérico: o seu uso em ditados populares, como em “para bom entendedor, meia palavra basta”. Então, e as “boas entendedoras?”. Na cena em questão, há dois casos de neutralização da linguagem. Em primeiro lugar, em “*You know what they say*”, o pronome “*they*” (“eles/elas”) é omitido da frase, que é traduzida como “É o que dizem”. A omissão de pronomes, no caso da Imagem 1, para evitar a formação “é o que eles dizem”, também é uma forma de neutralizar a língua. Não obstante, a omissão de pronome não traz perdas na carga semântica do enunciado, e pode estar ligada a necessidade de produzir legendas concisas.

Em segundo lugar, as palavras “magre” e “rice” são usadas para traduzir “*skinny*” e “*rich*”, respectivamente, que seriam normalmente traduzidas como “magro/magra” ou “rico/rica”. Esse caso de neutralização da linguagem segue a mesma lógica do primeiro: geralmente, usa-se o masculino genérico em ditados populares, mas na tradução da série optou-se por não determinar o gênero na legenda.

Especificamente sobre a palavra “rice”, é possível observar que há uma mudança fonética em sua forma neutralizada. O fonema consonantal da segunda sílaba da palavra “rico/rica” (/h'i.ku/h'i.kə/) é /k/. Entretanto, na palavra neutralizada, o fonema consonantal da segunda sílaba passa a ser /s/, como na palavra “isso” (/i.su/), ou seja, “rice” pronuncia-se /h'i.s.ɪ/. Para que a forma neutra de “rico/rica” continuasse com o fonema /k/, seria necessário alterar a escrita da palavra, trocando-se a letra “c” por “qu”, ou seja, “rique” (/h'i.kɪ/).

Na Imagem 2, a personagem Angel fala sobre as pessoas da comunidade *queer* da época em que se passa a série que precisavam recorrer à prostituição e à venda (e uso) de drogas para sobrevivência. Esse grupo é chamado de “pierkids”, ou

garotos do píer, como foi traduzido pela revista *Vice*⁴, por Elegance Bratton, em seu documentário *PierKids: The Life*. No período da epidemia de HIV em meados dos anos 1980, a cidade de Nova Iorque foi um dos epicentros da doença.

Na cena, a personagem fala “the boys and the girls” (os meninos e as meninas), em vez de “kids” (crianças), como denominado por Bratton. A legenda, por sua vez, traduz “the boys and the girls” como “nesmenines”. O primeiro aspecto a ser observado nessa tradução é a utilização do modo imperativo em “dê uma olhada”, que justifica a tradução de “the” como “nes” (em vez de “nos” ou “nas”). Essa escolha faz com o enunciado fique com uma extensão menor, característica importante na legendagem (CINTAS; REMAEL, 2007).

Imagem 2 – Nesgarotes



Fonte: POSE, 2018, temporada 1, Episódio 1, 00:53:56.

Quadro 2 – Nes garotes

Pose (2018)	Texto Fonte	Texto Traduzido
Temporada 1, Episódio 1 00:53:56	“You can always spot the boys and the girls down at the pier who got the AIDS”	“Dê uma olhada nes garotes do píer que tem AIDS”

Fonte: Tavares (2020).

O uso da palavra “menines” também auxilia nessa “economia” de palavras almejada nas legendas; em vez de “dê uma olhada nos meninos e nas meninas”, a legenda apresenta “dê uma olhada nesmenines”. Além disso, a palavra “menines” parece representar mais fielmente o contexto apresentado na série, no qual não há

⁴ Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/ezgawj/conhea-os-garotos-do-pier. Acesso em: 3 ago. 2020.

apenas meninos e meninas, mas também indivíduos que não se identificam com o binarismo de gênero.

Pose retrata o período dos *balls*, eventos nos quais as pessoas competiam em categorias, eram julgadas e recebiam notas. Na Imagem 3, a cena apresentada se passa durante um *ball*, e o mestre de cerimônias se dirige para as pessoas responsáveis por avaliar as performances nas categorias. A palavra “*judges*”, que serve como vocativo, foi traduzida como “jurades” nas legendas, em vez do uso do masculino gramatical como plural genérico, “jurados”.

Imagem 3 – Jurades



Fonte: POSE, 2018, temporada 1, Episódio 2, 00:04:04.

Quadro 3 – Jurades

Pose (2018)	Texto Fonte	Texto Traduzido
Temporada 1, Episódio 2 00:04:04	“ Judges , challenging though it may be”	“ Jurades , por mais desafiador que seja”

Fonte: Tavares (2020).

É importante observar as personagens visíveis no enquadramento da cena em questão, “esjurades”. Todas as personagens presentes nessa cena parecem performar masculinidade; obviamente, as características masculinas apresentadas pelas personagens não é o suficiente para inferir que todas se identificam enquanto homens. Entretanto, como esse aspecto não fica claro, é possível que a leitura feita pelos espectadores seja que todas as personagens presentes na imagem em questão são homens. Portanto, o uso da forma neutra “jurades” para se referir a esse grupo é contraditório, pois se subentende que nem todas as personagens visíveis na cena em estudo se identificam enquanto homens – deve haver pelo menos uma personagem

que não seja homem, para que “jurades” seja utilizado como forma de abranger duas ou mais expressões de gênero. A partir desse exemplo, entendemos os conceitos de coexistência dinâmica (cf. SKUGGEVIK, 2009), e de coesão semiótica (cf. CINTAS; REMAEL, 2007), que sugerem que as legendas, juntamente da mensagem pictórica e trilha sonora do material audiovisual, coexistem e devem, em conjunto, emitir a mensagem para o espectador, de forma coesa considerando todos os canais semióticos.

Além disso, o uso da palavra “jurades” nessa cena pode ter sido motivado pela tentativa de manter uma coesão no uso dessas expressões durante toda a série, uma vez que, levando em consideração os dados coletados, todas as vezes que aparecem pessoas na mesa julgadora dos *balls*, a palavra usada como referência é “jurades”, somando mais de trinta e nove ocorrências.

Na Imagem 4, a personagem Blanca fala sobre os desafios de ser uma mãe. Nesse caso, o sentido da palavra mãe é resignificado dentro do contexto apresentado na série. Na comunidade *queer*, é natural que pessoas “adotem” outras e formem suas famílias, chamadas de “casas”. A personagem que aparece na cena, por exemplo, é mãe da Casa da Evangelista, que é formada por pessoas da comunidade que precisam de um lar e de um amparo familiar – ambos são constantemente negados às pessoas *queer*. É possível observar na fala de Blanca ainda em língua inglesa que a linguagem neutra está presente na série inteira, não só em sua legendagem. Na frase “*it’s a diferente thing to be a mother who choses their children*”, o pronome “*their*” faz referência à palavra “*mother*”, que é um substantivo feminino singular. Usualmente, o pronome “*her*” é utilizado para referência a substantivos femininos no singular, como em “*it’s a diferente thing to be a mother who choses ‘her’ children*”. Entretanto, a personagem utilizada a palavra “*their*”, que expande a ideia da palavra “*mother*” de uma mulher que deu luz a uma criança, para alguém, seja homem ou mulher, que cuida, que protege e que ama. Inclusive, é possível observar no documentário *Paris is Burning* que há homens que se identificam como “mães” de “casas”.

Na legenda, não há pronome relacionado à palavra mãe, como “os filhos dela”. Entretanto, “*their children*” foi traduzido como “les filhas”, em vez dos usuais “os filhos/as filhas”. O uso da linguagem neutra nessa legenda condiz com o contexto apresentado: Blanca tem, nesse ponto da narrativa, dois filhos e uma filha. Portanto,

seria excludente com sua filha, a personagem Angel, se a legenda trouxesse o masculino genérico, contemplando apenas seus dois filhos.

Imagem 4 – Lesfilhes



Fonte: POSE, 2018, temporada 1, Episódio 3, 00:30:57.

Quadro 4 – Lesfilhes

Pose (2018)	Texto Fonte	Texto Traduzido
Temporada 1, Episódio 3 00:30:57	“It’s a different thing to be a mother who choses their children”	“É diferente ser uma mãe que escolhe les filhes ”

Fonte: Tavares (2020).

Na língua portuguesa brasileira, os artigos definidos são “o”, “a”, “os” e “as”; entretanto, para que haja concordância entre artigo e substantivo, o artigo na legenda também precisou ser neutralizado, assim como o substantivo “filhes” o foi. Um aspecto a ser observado sobre este artigo é a adição da letra “L” no artigo definido “les”. Seguindo a lógica da substituição das vogais temáticas de desinência de gênero pela letra “e”, o artigo definido deveria ser apenas “es”, como em “es filhes”. Evidentemente, não há nenhuma regra gramatical que determine quais mudanças devem ser feitas na língua para que esta seja considerada neutra, por isso, não é possível entender o porquê da adição do “L”. Entretanto, vale ressaltar que o artigo “les” foi uma das expressões que mais apareceu nas legendas, apresentando o total de treze ocorrências.

7 Conclusão

As legendas inclusivas da série *Pose* apresentam uma alternativa de tradução que considera todas as nuances culturais apresentadas pelo material audiovisual. A linguagem neutra usada nas legendas se baseia, majoritariamente, no uso da vogal “e” como vogal temática para desinência de gênero, em vez das vogais referentes ao masculino e ao feminino gramaticais. Além disso, observamos alguns casos de neutralização da língua por omissão de palavras, como na Imagem 1. Entretanto, essa omissão pode estar ligada à tentativa de manter a mensagem da legenda mais concisa, em vez de realmente estar relacionada às legendas inclusivas.

Além do uso da vogal “e”, também foi identificado uma adição de consoante no artigo definido “les”, em vez de apenas “es”. Ademais, a palavra “rice” (“rico/rica”) apresenta uma mudança fonética que a faz ficar muito distinta da pronúncia da palavra não neutralizada. Esses dois exemplos mostram que algumas palavras precisam de outras mudanças além do uso do “e”.

Identificamos, também, que a linguagem neutra não está presente apenas nas legendas em língua em portuguesa, uma vez que na série há ocorrências de neutralização, como o uso de “*the boys and the girls*”, em vez de “*kids*”, e o uso de “*their*” em vez de “*her*”. Por esse motivo, as legendas inclusivas se tornam ainda mais importante para a série, uma vez que a tradução audiovisual deve considerar todas as nuances culturais e idiomáticas do produto audiovisual (IVARSSON; CARROLL, 1998).

Acerca dos aspectos situacionais da narrativa nos quais essas legendas são utilizadas, até então foram observados três variações. Em primeiro lugar, foi identificado o uso das legendas inclusivas para traduzir um ditado popular, no Quadro 1, utilizando a palavras “magre” e “rice” para traduzir “*skinny*” e “*rich*”, respectivamente. Em segundo lugar, observou-se o uso da linguagem neutra nas legendas para se referir a grupos formados por pessoas de dois ou mais gêneros diferentes, como as legendas apresentadas nos Quadro 2 e 4. Por último, o uso da forma neutra “jurades” pode significar duas situações: a) as personagens visíveis no enquadramento são de gêneros diferentes; ou b) busca-se manter uma uniformidade no uso de expressões nas legendas durante o decorrer da série.

Reforçamos, assim, a importância e a necessidade de aprofundar os estudos sobre a linguagem inclusiva em contexto dos Estudos da Tradução, além de em outros

contextos de uso e recepção, como na mídia, na gramática e na vivências das pessoas que reivindicam seu uso. É fundamental dar cada vez mais visibilidade ao universo LGBTQ+ e apresentar a diversidade de linguagem, suas práticas de gênero e sexualidade e os desafios de tradução e representação na contemporaneidade.

Referências

BUTLER, Judith P. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. USA: Routledge, Chapman & Hall, 1990.

BUTLER, Judith P. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Nova Iorque: Routledge, 2011.

CINTAS, Jorge Díaz; REMAEL, Aline. *Audiovisual Translation: subtitling*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

CINTAS, Jorge Díaz; ANDERMAN, Gunilla. Introduction. In: CINTAS, Jorge Díaz; ANDERMAN, Gunilla. *Audiovisual Translation - Language transfer on screen*. UK: Palgrave Macmillan, 2009.

DOHERTY, Michael. *Conheça os Garotos do Pier*. Vice. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/ezgawj/conheca-os-garotos-do-pier. Acesso em: 3 ago. 2020.

EHRlich, Susan. Language and Gender. In: DAVIES, Alan; ELDER, Catherine. *The Handbook of Applied Linguistics*. USA: Blackwell, 2004.

FRANCO, Paki Venegas; CERVARE, Julia Pérez. *Manual para o uso não sexista da linguagem*. Trad. Beatriz Cannabrava. PROTECA: Brasil, 2006.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Studies Reader*. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2004. p. 113-118

MEO, Mariagrazia de. *Subtitling dialect and culture-bound language*. Testi e linguaggi. Itália, 2010. (vol. 4).

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PORTAL DA LÍNGUA PORTUGUESA. Instituto de Linguística Teórica e Computacional. Disponível em: www.portaldalinguaportuguesa.org/. Acesso em: 3 ago. 2020.

POSE [série de televisão]. Direção de Ryan Murphy e Brad Falchuk. Roteiro: Steven Canals, Janet Mock e Our Lady J. Los Angeles: FX, 2018. NET NOW/FX Premium, color. Legendado. Temporada 1.

SKUGGEVIK, Erik. Teaching Screen Translation: the Role of Pragmatics in Subtitling. In: CINTAS, Jorge Díaz; ANDERMAN, Gunilla. *Audiovisual Translation - Language transfer on screen*. UK: PalgraveMacmillan, 2009, p. 271.

TRADUÇÃO COMENTADA: UMA NARRATIVA BOLIVIANA EM ENFOQUE

Geanmarcos Garcia Terra
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
geangarcia93@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre a tradução em processo da narrativa boliviana *Socavones de Angustia* (1947), de Fernando Ramírez Velarde, tendo como idioma de partida o espanhol boliviano, e o português brasileiro como idioma de chegada, com vistas a contribuir para o campo da tradutologia com esse exemplo específico. Para tanto, o trabalho tem como base teórica principal a perspectiva metodológica de Berman (1995), a noção histórica da tradução (OUSTINOFF, 2011) e a geopolítica da consagração literária (CASANOVA, 2002). O estudo apresentado aponta para uma manutenção das particularidades do texto de partida apoiado no recurso de notas de tradução (MITTMANN, 2003) como local de criação do tradutor e de ratificação da cultura forjada na letra.

Palavras-chave

Tradução comentada. Literatura boliviana. Estudos de tradução.

1 Introdução

A tradução comentada de *Socavones de Angustia* (1947), considerada uma narrativa realista, social e de costumes, de Fernando Ramírez Velarde (1913-1948), boliviano de Sucre, em seu idioma de partida, o espanhol boliviano, para o português brasileiro, língua de chegada, se dá como projeto no interior do Grupo de Estudos em Tradução, grupo inserido no espaço físico e acadêmico do Núcleo de Tradução-FURG (NUTRA), oportunizando um ambiente de contato e reflexão acerca do universo da tradutologia para alunos dos cursos de Licenciatura em Letras da respectiva instituição.

A partir da tradição ocidental em tradução, na qual as “formas normais e normativas da tradução” (BERMAN, 2007, p. 28) são as de característica hipertextual e etnocêntrica, cujo enfoque é a transmissão do significado e a captura dos sentidos, faz-se necessária a superação dos limites estabelecidos por esta perspectiva, sem desconsiderar sua contribuição histórica, uma vez que as mesmas problemáticas de outrora apresentam-se no presente, variando no que se refere às respostas (OUSTINOFF, 2011).

Através deste esforço, busca-se reafirmar a noção de tradutologia enquanto campo da “reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de

experiência” (BERMAN, 2007, p. 19), em um contexto no qual a tradução “é a grande instância de consagração específica do universo literário” (CASANOVA, 2002, p. 169). Não obstante, o tradutor é aqui entendido como um “agente, elemento ativo, produtor de texto, de discurso” (AUBERT, 1993, p. 80 *apud* MITTMANN, 2003, p. 26).

Neste sentido, por um lado a tradução em si, tomada em seu aspecto cultural e linguístico, apresenta questões problemáticas inerentes ao processo de tradução que, segundo Antoine Berman (2007), são perpassadas pela tendência histórica de traduzir um texto eliminando as singularidades da diferença, desconsiderando o estrangeiro e a necessidade ética para com este em detrimento do exagerado foco na transmissão do sentido, que, por isso mesmo, culminam na deformação sistemática da letra. Por outro lado, segundo Pascale Casanova (2002), dentro da lógica da tradutibilidade existe uma rede que assume uma língua como literária em relação a outra, uma certa importação do capital literário que pode “desviar um legado literário” de outro país e autor.

Sendo assim, faz-se relevante a tradução de *Socavones de Angustia*, aqui apresentada por duas questões: pela ausência de versão em Português do texto – o que é comprovado empiricamente após uma busca nos currículos do sistema Lattes e no Banco de Teses e Dissertações da CAPES – e, por consequência, uma oportunidade de aproximação literária e cultural no continente sul-americano; e pela dificuldade linguística que se pronuncia no interior da narrativa, como os dialetos do “bolivianismo” e a rede de significados escamoteados na massa linguística do texto.

Por ambos argumentos, opta-se aqui por uma tradução comentada que faz uso das notas de tradução sempre quando se julgue necessário, seja por uma questão tradutológica, evidentemente pronunciada, seja pelas particularidades socio-histórico e geográficas da Bolívia, muitas vezes desconhecidas por parte dos possíveis leitores e, talvez, da própria academia brasileira.

2 Metodologia

Com o intuito de esboçar a metodologia empregada no processo tradutório da narrativa boliviana supracitada e, com isso, evidenciar que para além exatamente de um método estrito, “a tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão” (BERMAN, 2007, p. 18), é necessário uma postura tradutológica em desserviço ao historicamente estabelecido, o hipertextual e o etnocêntrico, aqui

materializado na fidelidade à letra e ao tema transversal, ainda que esteja posta a impossibilidade de não deformação da letra em todas as suas dimensões dentro do sistema interno do texto fonte (BERMAN, 1995, 2007).

A partir da leitura e interpretação da narrativa, momento em que se dá a conhecer o texto, o autor e sua escrita, o método-crítica de Antoine Berman (1995), não como um passo a passo, mas como uma noção que orienta a priori a tradução em processo aqui analisada, é o primeiro ponto do percurso. Ainda, como marco orientador, Berman elucida uma ordem sequencial, além do primeiro ponto, que conta com a identificação das possibilidades literárias no texto, seguida do reconhecimento dos textos colaterais ao romance, o que possibilitou uma aproximação com o sistema literário boliviano.

Também, em seguida estabelece-se a órbita de significação, tanto do texto, como do autor e de seu contexto, bem como a identificação do centro de gravidade estilístico e os elementos constitutivos do texto. Elementos estes que suficientemente corroboram com a perspectiva de uma tradução que, mesmo impossibilitada, busca o não apagamento da cultura e, especificamente, dos traços constitutivos da particularidade do texto fonte no qual esta cultura está hermeticamente forjada.

Posteriormente, realiza-se a primeira tradução para, em seguida, ser confrontada com o texto fonte. A partir desse ponto do processo, e em consonância com o enfoque crítico aqui assumido, Solange Mittmann (2003) apresenta um arcabouço teórico preciso para, por meio de notas de tradução, fazer possível todo o prisma tradutológico aqui adotado, uma vez que

a N.T. [nota de tradução] faz parte do processo de tradução e materializa o discurso do tradutor, num momento em que este discurso não se confunde ilusoriamente com o do autor do texto original, como acontece no restante do texto da tradução. (MITTMANN, 2003, p. 108).

Além, evidentemente, das múltiplas ferramentas que auxiliam o processo de tradução, como sites de tradução, dicionários, tanto o da Real Academia Española, quanto dicionários alternativos, também foi/é imprescindível a rigorosa orientação da professora coordenadora do projeto e o espaço físico e acadêmico no qual o Grupo de Estudos de Tradução ocupa dentro do Núcleo de Tradução da FURG, local de encontro e de reflexão sobre tradução.

3 Discussão

Conformada, inequivocamente, em relações de constante tradução, as sociedades trocam textos que necessariamente passam pelo crivo de tradutores dispersos no tempo e no espaço. Fiel à literalidade, ou ao sentido, a História da tradução deixa rastros de como as culturas modernas, sobretudo a partir do Renascimento, forjaram-se, e ainda o fazem, a partir de uma lógica de anexação do ‘tesouro’ realizado por diferentes sociedades, em diferentes línguas.

No entanto, essa anexação confere um matiz de apropriação (BERMAN, 1991 *apud* OUSTINOFF, 2011), considerado um conceito chave no período do Renascimento (OUSTINOFF, 2011), e com isso, perfaz-se uma impunidade em torno da tradução, esta elaborada em uma eminente traição. O infiel, nesse sentido, conservava-se no indispensável acréscimo de beleza, tendência que se assentou ao conceber “o ato de traduzir como uma restituição embelezadora (estetizante) do sentido” (BERMAN, 2007, p. 15).

Considerada etnocêntrica, em termos de cultura, hipertextual, literariamente falando, “filosoficamente falando, ela [a tradução] é platônica” (BERMAN, 2007, p. 26), o que permite assertar que há uma assimetria nas relações tradutológicas com relação à geopolítica literária, não só econômica, mas também cultural do mundo grafocêntrico. Ainda assim, a tradução é, com vista à literaridade, uma circunstância de consagração, especialmente se

a mesma operação [for] considerada a partir de uma “pequena” língua “fonte”, isto é, como exportação de textos para uma língua literária central, é bem mais que uma simples mudança de língua: é, na realidade, a ascensão à literatura, a obtenção do certificado literário (CASANOVA, 2002, p. 171).

Tendo em vista o supracitado, é premente considerar algumas informações presentes no próprio texto fonte. Em seu prólogo consta o fato de que, assim que ganhou prelo, a narrativa, quase que instantaneamente, obteve uma versão radiofônica e versões em francês e em alemão, línguas consideradas do topo da correlação literária ocidental. Fato este, ainda que de forma difusa no tempo, reverbera na presença de exemplares à disposição na Biblioteca Nacional da França (duas unidades em espanhol) e na Biblioteca Nacional da Alemanha (uma unidade em alemão), além, evidentemente, de estar presente no catálogo digital das principais bibliotecas latino americanas (Brasil, Argentina, Peru, Chile e Panamá: sempre em

espanhol). Todas as pesquisas realizaram-se por meio do catálogo online disponibilizado nos respectivos *websites*.

Sendo assim, o processo tradutológico, aqui analisado, apoia-se - como tentativa de não apagamento da cultura e da língua de partida, o espanhol boliviano, a ganhar corpo em português brasileiro – na noção de que há uma pluralidade de vozes inerentes, seja aquela escrita por Fernando Ramírez Velarde, seja a do tradutor, seja também pela multiplicidade de dicionários e materiais de apoio, conformando uma “possibilidade de que sempre outras vozes se inscrevam, de que sempre outros sentidos sejam produzidos” (MITTMANN, 2003, p. 105).

Causalmente, a escolha por uma tradução comentada eleva o sentido de visibilidade aferido ao tradutor, ainda que em busca responsável por uma tradução devida, como forma de manter-se fiel à letra e ao tema transversal presente tanto na superfície quanto nas profundidades do texto de partida. Com isso, faz-se necessária a abordagem mais minuciosa desse processo, do de confecção de notas de tradução.

3.1 Notas de tradução

A partir da noção discutida por Solange Mittman (2003), ancorada na Análise do Discurso, é possível afirmar que o tradutor inscreve no texto a sua posição-sujeito, tanto ao interpretar, quanto ao produzir o sentido interpretado em discurso. Dessarte, a nota de tradução como lugar de análise de criação do tradutor coaduna com uma hipótese e possibilidade de não apagamento das principais marcas e escolhas linguísticas que perpassam o tema transversal e que residem na letra do texto fonte.

Conforme o levantado sobre a perspectiva tradicional de nota de tradução, é possível afirmar que esta corrobora com uma noção de tradução como a de facilitação da leitura por meio de um mero instrumento de transporte, sem espaço para criação do tradutor, e, com isso, partidária de um processo no qual estabelece-se um fértil terreno para uma maior assimilação dos aspectos culturais (MITTMANN, 2003), tem-se, causalmente, um tradutor com a função de “apresentador de informações, a partir do ‘original’, e não produtor de sentidos surgidos na leitura particular” (DUKE, 1993, p. 45 *apud* MITTMANN, 2003, p. 119). Por isto, faz-se necessária uma tradução que busque uma alternativa e que, com isso, mantenha evidente a cultura imbricada no texto em espanhol boliviano.

Para isso, então, ao longo do processo de tradução do referido texto, elencaram-se alguns fatos tradutológicos em matéria de nota de tradução. Conforme o exemplo “a” e “b”, é possível tecer algumas reflexões.

Quadro 1 – Fragmento do texto de partida

–Huísá, ¿te gustaría un contrato?
 –Me gustaría *caballeroy*. ¿Dónde?
 –En “La Llusca”... Pero te pagaré cuarenta bolivianos por quintal de buena ley.
 –No será *caballeroy*. Muy mala es “La Llusca”.

Fonte: Fernando Ramírez Velarde (1997, p. 8).

Quadro 2 – Notas de tradução: exemplos “a” e “b”

- Gostaria, *caballeroy*⁷. Onde?
 - Em La Llusca⁸... Mas te pagarei quarenta bolivianos por quintal⁹ de boa lei.

⁷ Substantivo com terminação típica do espanhol influenciado pela voz quíchua [**caballer(o)*] como *cavalheiro*, em português
 + -(o)y.
⁸ Nome próprio, em espanhol, da mina.

Ao deparar-se com a palavra “caballeroy”, um tradutor apoiado na perspectiva tradutológica tradicional, provavelmente, logo transportaria seu sentido a um vocábulo do português brasileiro apagando o traço particular da desinência “-oy”, uma vez que “caballero” tem como tradução o vocábulo “cavalheiro”. Ou, até mesmo, criaria uma palavra na busca por uma equivalência na qual “cavalheiro” pudesse ser acrescido do mesmo “-oy” (ou “-oi”), ou de outra forma em ditongo com semelhante aspecto e sonoridade.

No entanto, e no decorrer da narrativa em questão, em outras situações emerge o mesmo vocábulo “caballeroy”, assim como palavras de semelhante natureza: “mamay” e “tatay”. Conformadas, todas elas, a partir da combinação forjada no histórico contato entre a cultura espanhola e as culturas andinas da região incaica, são consideradas, na perspectiva aqui adotada, traços da unidade narrativa e da cultura de partida, ou, segundo Berman (1995), a letra a se filiar.

Nesse sentido, opta-se no processo tradutório pela manutenção *ipsis literis* dos signos escolhidos pelo autor, entendendo a necessidade de, mesmo em risco de causar certo estranhamento à leitura, buscar reafirmar as características culturais bolivianas, ou, pelo menos, no que toca àquelas que estão presentes na escrita da

narrativa. Escolhas como esta coadunam com a noção de que qualquer processo tradutório “é produto de uma leitura, e surge das circunstâncias específicas de produção de sua realizadora” (DUKE, 1993, p. 160 *apud* MITTMANN, 2003, p. 120).

No exemplo “b”, por outro lado, a opção por manter a construção hispana, tanto no artigo singular feminino, quanto no substantivo, deriva da mesma postura tradutológica que coloca em evidência as particularidades do texto de partida. “La Llusca”, conforme sugere a narrativa de Velarde, é a localidade na qual acontece o acidente com mineiro Julian. Aparentemente hispana, a palavra “llusca” é, na verdade, de origem quíchua, com acepção de resvaladiço, resvaladouro.

Duplamente, então, a manutenção do exemplo “b” apura uma tendência de, conforme acusada no atual resultado da tradução parcial, o apagamento das vozes do interior do espanhol, escamoteando o sentido das escolhas do autor. Cabe aqui, com relação ao posto, reavaliar os resultados prévios e reeditar a N.T. de acordo com os novos resultados para, com isso, ratificar a postura previamente assumida com relação à perspectiva tradutológica.

4 Conclusão

A experiência com processos tradutológicos, para além de suas demandas específicas, oportunizam a tomada de consciência, aparentemente gradual, do que corresponde, por um lado, à compreensão espaço-temporal do campo literário e da tradução, e, por outro, das dificuldades colocadas ao passo em que se assume uma postura crítica e responsável para com as culturas estrangeiras.

Não obstante, é visto, por meio da reflexão superposta acerca do exemplo “b”, que, ainda quando se parte de um arcabouço metodológico e imanentemente reflexivo, incorre-se em resoluções incompatíveis e irresponsáveis. Este é um exemplo clarividente da necessidade da manutenção progressiva de pesquisa e de imersão no universo de partida esboçado na metodologia utilizada.

Sendo assim, e assumindo a existência de uma multiplicidade de vozes e sentidos no interior do texto de partida, confirma-se o entrecruzamento entre as vozes do autor e do tradutor, no qual está a “segunda imitando a primeira, sem haver uma coincidência total entre ambas” (HERMANS, 1988 *apud* MITTMANN, 2003, p. 32).

Por conseguinte, com o intuito de trazer à luz da língua portuguesa brasileira, o processo tradutológico, ainda que em transcurso, corrobora com uma perspectiva

de aproximação regional no qual o seu tema transversal, a exploração histórica dos recursos naturais de forma colonial, e mais especificamente dos metais considerados preciosos, pode ser considerado como um ponto em comum e passível de interesse por possíveis leitores de ficção literária.

Por fim, ao não desconsiderar a geopolítica da consagração literária, posto que “as línguas ‘cultas’ são as únicas que traduzem, mas também são as que mais resistem à comoção da tradução” (BERMAN, 2007, p. 46), esta proposta de tradução comentada, mesmo assim, coloca-se enquanto alternativa em termos de processo de manutenção do outro e, com isso, de não censura, conforme vê-se na tradição em tradução.

Referências

- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris, Gallimard, 1995.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- CASANOVA, Pascale. *As pequenas literaturas*. A República Mundial das Letras. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 217-251.
- MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise sob o ponto de vista discursivo*. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2003.
- OUSTINOFF, Michael. *Tradução: história, teorias e métodos*. São Paulo: Parábola, p. 30-78, 2011.
- VELARDE, Fernando Ramírez. *Socavones de angustia*. Perú: Gráfica Navarrete, 1997.

INTERPRETAÇÃO CONSECUTIVA: SÓ EM PRIMEIRA PESSOA?

Milton Luiz Torres
Centro Universitário Adventista São Paulo (UNASP – *campus* EC)
milton.torres@unaspedu.br

Ana Maria de Moura Schäffer
Centro Universitário Adventista São Paulo (UNASP – *campus* EC)
natifran2@gmail.com

Resumo

Como professores em um curso de tradução e interpretação, com base na literatura da área e na prática da interpretação consecutiva, costumamos recomendar o emprego da terceira pessoa na hora da interpretação consecutiva, especialmente quando ela ocorre em um contexto legal ou médico. Entretanto, com frequência ouvimos professores-intérpretes em palestras defenderem o emprego única e exclusivamente da primeira pessoa, por ser essa a regra geral. Esse descompasso entre o que dizem os especialistas da área e o que se pratica motivou este texto que busca, através da pesquisa bibliográfica, destacar alguns pontos de vista relativos ao emprego da terceira pessoa nas práticas de interpretação consecutiva, em determinadas áreas, com o objetivo de colocar em diálogo aspectos culturais e situacionais que podem determinar variações entre primeira e terceira pessoa nas práticas atuais, sob a perspectiva de diferentes autores que compõem o referencial teórico. Há os que defendem a interpretação em primeira pessoa e os que justificam a terceira pessoa, principalmente no contexto da interpretação por telefone. Os resultados se pautaram no consenso e na flexibilidade em nome da comunicação; ou seja, é a situação e a área que devem determinar a escolha pela primeira ou terceira pessoa para comunicar melhor.

Palavras-chave

Tradução e interpretação. Interpretação consecutiva. Primeira ou terceira pessoa.

1 Introdução e contexto

Recentemente, os alunos de interpretação consecutiva retornaram de uma palestra proferida por um profissional da área de interpretação e esboçaram sua satisfação de que esse estudioso tivesse categoricamente desconsiderado a interpretação consecutiva em terceira pessoa, contrariando uma de nossas recomendações em sala de aula, ao aconselhar o emprego da terceira pessoa, especialmente quando a interpretação ocorre em um contexto legal ou médico. A não regulamentação da tradução e da interpretação em grande parte do mundo justifica, às vezes, a impossibilidade de posições claras e definidas no âmbito da tradução e interpretação, levando a diferentes visões ou a posicionamentos unilaterais. Conforme indica Pym *et al.* (2012, p. 3), a falta de exigência quanto à qualificação, formação e desenvolvimento profissional continuado também contribui para que profissionais da tradução e interpretação se sintam livres para assumirem posturas que nem sempre se pautam em um código de ética que lhes dê suporte para seus *modi operandi*.

Frankel (1989 *apud* DRUGAN, 2017, p. 127) chama atenção para a existência dos códigos profissionais, mas ressalta que eles muitas vezes servem mais como fontes de consulta que regra a ser seguida. Outros autores confirmam a percepção de Frankel, ao discutirem que:

[Os códigos profissionais] se aplicam apenas àqueles linguistas que optam por fazer parte das associações profissionais que produzem os códigos. Esses normalmente são contraditórios e não dispõem de orientação aos usuários que poderão estar sujeitos simultaneamente a mais de um código sobre como devem reagir em casos de conflito. (DRUGAN, 2011, p. 116; MCDONOUGH DOLMAYA, 2011, p. 49, nossa tradução).¹

Kalina (2015, p. 67) discute que as normas também podem assumir a forma de regras pragmáticas que são aplicadas com flexibilidade e dependentes da situação e dos atores envolvidos na cena da interpretação, podendo até ser deixadas de lado, segundo acordos e/ou interesses entre os envolvidos.

Tais preocupações dão destaque à premissa da necessidade de se dar mais atenção às questões éticas na formação de tradução e interpretação. Embora os aspectos éticos não sejam diretamente o foco desse texto, entendemos que as decisões éticas dependem de determinações sobre que solução seria a “mais adequada” em um contexto específico (HOZA, 2003, p. 10). Hebenstreit (2010 *apud* KALINA, 2015, p. 66), ao discutir o assunto, coloca o peso da responsabilidade pela tomada de decisões que atenda à realidade social em geral, e, conseqüentemente, aos interesses éticos envolvidos no contexto situacional, em quem está realizando a interpretação. No entanto, o autor alerta para o equilíbrio entre a liberdade e a responsabilidade envolvidas nessa escolha.

Nessa mesma direção, Prunč (2012 *apud* KALINA, 2015, p. 66), em sua abordagem sobre os aspectos culturais da tradução, faz referência ao “conjunto de normas, convenções, valores e padrões comportamentais” que, no geral, são compartilhados pelos envolvidos no processo. Quanto à interpretação, ele reconhece a necessidade de códigos de ética que se adaptem a conjuntos específicos, sem se ter a ilusão de que eles darão conta de todos os desafios éticos e morais enfrentados por quem interpreta (PRUNČ, 2007 *apud* KALINA, 2015, p. 66), mas que servirão de paradigmas regulatórios de boas práticas.

¹ [Professional codes] apply only to those linguists who opt to join the professional associations which produce the Codes; and regularly contradict one another yet offer no guidance for users, who might be subject to more than one code simultaneously, on how they should respond in such cases of conflict.

Com destaque à interpretação consecutiva em contexto de tradução comunitária, em evidência devido ao massivo processo de imigração, este texto enfatiza alguns pontos de vista relativos ao emprego da primeira ou terceira pessoa nas práticas interpretatórias em determinadas áreas e que demandam sensibilidade ética, com ênfase nos aspectos culturais e situacionais que determinam variações nas práticas atuais, sob a perspectiva de diferentes autores; ou seja, a busca de equilíbrio pautada em códigos de ética que estão nos bastidores das discussões sobre o assunto.

No âmbito desse texto, tomamos de Mikkelson (1996 *apud* MOORE, 2007, p. 2, n.t.) o termo genérico “interpretação comunitária”, que ele define como: “interpretação linguística em tribunais, consultórios médicos, hospitais, órgãos de assistência social, escolas e outras instâncias onde no passado não se esperava encontrar profissional da interpretação”². Conforme discute Bancroft (2005), nesses ambientes, a interpretação comunitária surge como uma nova profissão ainda em desenvolvimento, sendo a área médica e jurídica as principais arenas desse tipo de interpretação. No entanto, por ser uma área em ascensão, Mikkelson (1997) chama atenção para o fato de a interpretação comunitária ainda não ter normas bem definidas, o que leva a alguns desencontros quanto a se adotar esta ou aquela postura diante das situações em interpretação.

2 Interpretação consecutiva: usar a primeira ou a terceira pessoa?

Kalina (2015, p. 66), ao abordar diretrizes éticas, princípios ou regras estabelecidas em geral por associações profissionais da interpretação, destaca que na área de interpretação médica ou de tribunais, em contextos como Estados Unidos e outros países, os códigos de conduta ou boas práticas são definidos pelos fornecedores, ou seja, autoridades responsáveis pelo funcionamento ou pela certificação dos intérpretes. Ela alerta, no entanto, que mesmo não havendo determinações claras sobre as boas práticas em certos contextos dependentes de interpretação, toda ação profissional, qualquer que seja a área, deve se basear na ética da profissão e na conduta ética como um todo. No entanto, por ser uma área em ascensão, Mikkelson (1997) chama atenção para o fato de a interpretação comunitária

² Language interpreting in courts, doctors offices, hospitals, social service agencies, schools, and other places where perhaps one would not have in the past expected to find an interpreter.

ainda não ter normas bem definidas, o que leva a alguns desencontros quanto a se adotar esta ou aquela postura frente a situações de interpretação.

Na formação de intérpretes comunitários tem-se enfatizado que o processo de interpretação seja feito fundamentalmente em primeira pessoa (ROAT *et al.*, 1999, p. 35), visto ser essa a prática padrão indicada na interpretação, de modo geral. Entretanto, a origem dessa norma não é explicada, embora uma das principais justificativas encontre respaldo na tradição da tradução escrita que é feita em discurso direto; ou seja, nenhuma pessoa traduzindo uma obra começará dizendo: *O autor escreveu: "...*"; outra explicação remete à origem da prática de interpretação simultânea, na qual seria impossível interpretar em terceira pessoa, visto que intérprete e falante principal falam ao mesmo tempo (MOORE, 2007, p. 77).

Em se tratando do uso da primeira pessoa na interpretação consecutiva, uma das justificativas, segundo Roat *et al.* (1999), é evitar confusão entre o intérprete e o interlocutor principal quanto a quem está falando. Já Wadensjö (1997, p. 49) discute o emprego da primeira pessoa porque essa prática contribui para dar a 'ilusão' de que os principais participantes do discurso estão se comunicando diretamente, como se a pessoa interpretante não estivesse lá. "A pesquisa sobre interpretação, por sua vez, tem indicado que, de fato, não passa de ilusão, pois o intérprete não age apenas como 'canal' de informação entre os principais participantes, como se tem afirmado muitas vezes"³ (MOORE, 2007, p. 8, n.t.). No contexto norte-americano, na área de interpretação consecutiva jurídica ou de tribunal, a tradução em primeira pessoa não só é indicada como a melhor prática, mas exigida, conforme Zetterstrand (2004 *apud* MOORE, 2007), pelas mesmas razões apresentadas por Wandensjö (1997).

Desse modo, no que concerne à interpretação consecutiva, as justificativas para o uso da primeira pessoa são variadas, a partir da perspectiva de vários autores. Roat, Putsch e Lucero (1997), por exemplo, sugerem que as vantagens da interpretação em primeira pessoa incluem o encurtamento da comunicação, a dissipação da confusão acerca de quem está, de fato, falando, e o reforço do relacionamento entre o provedor de serviços e o paciente, uma vez que, ao usar a primeira pessoa, o intérprete se posiciona como uma não-pessoa, ou seja, alguém que está ali, mas que deve se anular como pessoa.

³ However, research on interpreting has demonstrated that this illusion truly is just that. The interpreter does not simply act as a 'conduit' for information between the primary participants, as is often asserted.

Goffman (1959, p. 151) define “não-pessoa” como o profissional que está presente durante a interação, mas não assume nem o papel de interlocutor nem de ouvinte. “Ao se situar como uma não-pessoa, o intérprete cria a ilusão de uma comunicação diádica entre paciente e médico” (HSIEH, 2003, p. 308). O autor assim defende que pelo fato de os intérpretes no contexto médico (especialmente os assim-chamados “liaison interpreters”) estarem visivelmente presentes no ato da interpretação, a regra é que façam a interpretação em primeira pessoa.

Na prática, tais considerações são válidas se os participantes no processo dialógico da interpretação estiverem cientes de que a pessoa que está interpretando usará a primeira pessoa (MOORE, 2007, p. 22). Para ilustrar, Moore recorre a Wadensjö (1998, p. 239, n.t.), que traz um exemplo do que pode ocorrer quando quem está sendo interpretado não sabe que o intérprete fará uso da primeira pessoa. “‘We have decided not to give you permission to stay in Sweden’ – diz o oficial”. O intérprete traduz: “‘Nós decidimos não dar permissão para você ficar na Suécia’”. O homem corre na direção do intérprete e grita com raiva e desespero: ‘E eu que sempre pensei que você fosse meu amigo!’”⁴.

O que se percebe é que a pessoa sendo interpretada equivocadamente entende o “nós” na tradução como se referindo ao intérprete e ao oficial, mas o pronome na primeira pessoa do plural faz referência a quem tomou a decisão, isto é, o oficial de justiça em conjunto com outros oficiais. Daí a necessidade, conforme Roat *et al.* (1999, p. 56), de se explicar antes o uso do discurso direto aos interlocutores envolvidos, em especial, em contextos de interpretação comunitária.

Por outro lado, a partir do exemplo em evidência, poderíamos questionar se tem sido uma prática adequada a ação de explicitar de antemão o estilo de discurso (se direto ou indireto) empregado na interpretação, considerando que é provável que nem todos os participantes na comunicação diádica durante o processo entenderiam a terminologia da área, o que é previsível. Não seria o caso de se usar a interpretação na terceira pessoa para evitar tal constrangimento, em situações semelhantes à exemplificada acima?

Bot (2005, p. 239) discute o estilo de discurso na interpretação em sua pesquisa referente a sessões de psicoterapia mediadas por intérpretes e defende a

⁴ “We have decided not to give you permission to stay in Sweden,” says the police officer. I translate: “We have decided not to give you permission to stay in Sweden.” The man rushes up to me and shouts in anger and despair: “And me, I always thought that you were my friend!”

interpretação em primeira pessoa como a melhor no seu caso específico, porque ela não só limita a influência na conversação da pessoa que interpreta, como indica “sinal de profissionalismo”. É verdade que intérpretes amadores na área médica, por exemplo, preferem a terceira pessoa, provavelmente influenciados pelo uso que os médicos fazem dessa mesma pessoa: “pergunte a ele se ele está tossindo” (CAMBRIDGE, 1999). Por outro lado, Roat, Putsch e Lucero (1997) afirmam que, no contexto da interpretação por telefone, mesmo no contexto médico, o intérprete deve empregar a terceira pessoa.

Hsieh (2003, p. 309) também justifica o emprego da terceira pessoa quando se tratar de interpretação por telefone, pois, segundo sua perspectiva, o emprego da primeira pessoa, nessa situação específica, poderia levar a confusões que podem facilmente ocorrer diante da falta de pistas comunicativas resultante da ausência física do intérprete que acaba impossibilitado de observar a expressão facial, os movimentos e os gestos dos interlocutores.

Oviatt e Cohen (1992) também constataram que os intérpretes que atuam ao telefone tendem a se referir aos interlocutores na terceira pessoa e a si mesmos na primeira pessoa. Ko (2008) chega à conclusão de que, na prática interpretatória de modo geral, o mais importante não é escolher uma ou outra pessoa, mas manter-se consistente na escolha.

Segundo Okahara *et al.* (2012, p. 34), em determinadas situações, a interpretação em primeira pessoa pode ser culturalmente inaceitável por causar constrangimentos, devendo, portanto, ser evitada. No entanto, mesmo em situações em que não haja objeções ao uso da primeira pessoa na interpretação consecutiva, a terceira pessoa permanece como opção aceitável, embora não a preferível (OKAHARA *et al.*, p. 37): “Deve-se ter em mente que o propósito do uso da primeira pessoa é facilitar a comunicação. Se isso não estiver ocorrendo, os intérpretes devem ser flexíveis e devem passar a empregar a terceira pessoa (OKAHARA *et al.*, p. 38).

Lotriet (2000 *apud* KALINA, 2007) chama a atenção para situações em que, por razões emocionais, a pessoa que interpretase sente incapaz, a ponto de não conseguir continuar a interpretação. Essa opção contribui para que os intérpretes fiquem mais passíveis de assimilar as emoções da pessoa que está sendo interpretada (WIEGAND, 2000, p. 211). Para ilustrar, Lotriet remete ao contexto das audiências da Comissão da Verdade e Reconciliação da África do Sul, onde os intérpretes tiveram que fazer a interpretação para assassinos brutais de seus parentes

próximos. Para Oelofse (2007, p. 213, n.t.), “Os intérpretes assimilaram todos os aspectos de cada história e as emoções relacionadas não apenas por ouvirem ou lerem sobre as atrocidades, mas também por falarem delas em primeira pessoa”⁵.

Alguns teóricos estudados (SHLESINGER, 1989; DUBSLAFF; MARTINSEN, 2005; MOORE, 2007; ANGERMEYER, 2009) defendem que, no caso de os intérpretes se sentirem desconfortáveis, constrangidos e desejarem se distanciar das partes envolvidas para não se envolverem, a passagem da primeira para a terceira pessoa pode ser uma opção para amenizar conflitos de ordem profissional e ética ou de bem-estar pessoal. Talvez essa pudesse ter sido uma estratégia para amenizar o estresse emocional enfrentado por alguns dos intérpretes na Comissão da Verdade e Reconciliação da África do Sul (MORRIS, 2010).

Veras (2013, p. 261), ao discutir o texto de Morris (2010), relembra que:

O sistema legal geralmente exige do intérprete a neutralidade, a *faceless voice*, mas admite que não é o que ocorre na prática, [...] os próprios intérpretes veem-se como indo além do estritamente linguístico – no caso da África do Sul, trazem consigo a vivência cultural dos que não têm o inglês como primeira língua e que podem ‘ter também suas próprias reflexões sobre o que está se passando no processo de que são indiscutivelmente uma parte’. [...] Os intérpretes não deixam na porta [da sala da corte, delegacias, comissariados, etc.] sua humanidade; prova disso, é que muitos dos que trabalharam na Comissão Sul-africana desistiram e/ou apresentaram sintomas pós-traumáticos.

Outrossim, muitos órgãos reguladores da interpretação jurídica, por exemplo, sugerem que a questão quanto ao uso de primeira ou terceira pessoa deve ser solucionada a partir de um consenso entre o provedor do serviço e o intérprete:

[Na interpretação consecutiva], o intérprete resume unidades mais longas de discurso e isso implica que o intérprete faça anotações. Embora seja menos preciso, este método é mais rápido. Explicações ou informações simples que consumiriam muito tempo e com as quais o intérprete esteja bastante familiarizado podem ser apresentadas ao cliente desse modo. O mesmo pode ser dito a respeito do uso da primeira pessoa em contraste com a terceira pessoa (discurso direto ou indireto) durante a interpretação. O provedor do serviço tem que chegar a um acordo com o intérprete acerca de qual estilo de interpretação este deve adotar. (CROYDON, 2012).

Além disso, a literatura técnica está cheia de observações por parte de intérpretes experientes acerca das dificuldades que encontraram ao interpretar em

⁵ Interpreters absorbed all sides of every story and the related emotions, by not only hearing or reading about the atrocities but also by speaking about them in the first person.

primeira pessoa, causando uma desnecessária e inadequada identificação entre intérprete e paciente/cliente. No caso específico de Gile (1995, p. 31), a recomendação é que o intérprete consecutivo interprete em terceira pessoa.

Na interpretação jurídica, a teoria prevê, devemos admitir, que o intérprete consecutivo interprete em primeira pessoa e se dirija às autoridades em terceira pessoa. Semelhantemente, na interpretação médica consecutiva, o uso da terceira pessoa é o mais recomendado pela literatura técnica. No entanto, na prática isso nem sempre ocorre. Uma pesquisa realizada no Brasil, por Neto (2002 *apud* FRANCO; MATAMALA; ORERO, 2010, p. 42) demonstrou que, na esmagadora maioria dos casos e por motivos óbvios, os intérpretes consecutivos não interpretam a fala dos réus em primeira pessoa, mas em terceira pessoa. Portanto, percebe-se que a interpretação em primeira pessoa não é apropriada em todas as circunstâncias da interpretação consecutiva. Isto é, não há uma regra absoluta para seu emprego. Segundo AbuArab (2012, p. 14), operando nos pressupostos de Émile Benveniste:

O tradutor [intérprete] não pode ser a primeira ou a segunda pessoa, ou mesmo a terceira “pessoa” sem incômodos. Inevitavelmente, a tradução introduz uma instabilidade nas relações pessoais hipotéticas entre os agentes do discurso, quer se esteja escrevendo, ouvindo ou lendo. O tradutor fica internamente dividido e múltiplo, destituído de uma posição estável, sendo, no máximo, um sujeito em trânsito [grifo do autor].

Percebe-se, assim, que o tema é complexo. Apesar disso, é importante que os professores exerçam máxima cautela e passem a orientar os alunos com base na regra geral, ou seja, que façam a interpretação consecutiva, sempre que for possível, em primeira pessoa, mas sem desconsiderar os acertos feitos de antemão com o palestrante quanto a sua preferência.

3 Conclusão

Refletindo uma tradição prescritivista na pesquisa sobre tradução e interpretação que ainda impera, as discussões sobre o assunto, no geral, apontam para um ideal de intérprete “invisível”, um instrumento mecânico, principalmente na área jurídica e de tribunais, cuja expectativa é que os intérpretes ajam como máquinas, produzam traduções literais e sejam imparciais: é a conhecida abordagem do profissional da interpretação como um “canal”, um duto invisível em que as palavras

entram em uma língua e saem sem qualquer modificação em outra (ANGERMEYER, 2009; KALINA, 2015).

No entanto, as pesquisas recentes indicam que os intérpretes já não podem ser vistos como condutos transparentes, considerando que cada vez mais eles atuam como catalisadores e consultores culturais que não só fazem a mediação entre os participantes, como são pessoalmente afetados pelos temas traduzidos. Para as pessoas em contextos de risco ou em situação de acusação e que dependem dos intérpretes, eles são considerados muito mais que canais de comunicação: são salvadores.

Nos ambientes de interpretação médica, a expectativa é que os intérpretes auxiliem na superação de barreiras culturais para que haja comunicação eficaz entre médicos e pacientes, independentemente de serem ou não imparciais; que ultrapassem a mediação linguística, alterando às vezes até o registro do médico para fazer o paciente entender o que ele quer dizer, podendo chegar a transmitir os próprios sentimentos de compaixão ao paciente. Por isso, aos intérpretes dessa área tem-se atribuído mais autonomia semântica (KALINA, 2007).

Outro aspecto discutido em estudos recentes (ANGERMEYER, 2009) é que a presença do intérprete afeta, de modo crucial, a interação e, por isso, argumenta-se cada vez mais em favor do reconhecimento dos intérpretes como participantes com méritos próprios. É nessa direção que convergem as variações quanto ao emprego da primeira ou terceira pessoa na interpretação, pois a opção por uma ou outra influenciará a forma como os discursos interpretados são recebidos pelos interlocutores principais do processo, visto que os intérpretes, como intermediários, de uma forma ou outra, provocam transformações nos discursos de outros participantes para que sejam socialmente aceitos nas respectivas audiências de chegada.

Referências

ABUARAB, Mohammad A. *Simultaneous translation*. Banha: Banha University, 2012.

ANGERMEYER, P. S. Translation style and participant roles in court interpreting. *Journal of Sociolinguistics*, v. 13, n. 1, p. 3-28, 2009.

BANCROFT, M. *The interpreter's world tour: an environmental scan of standards of practice for interpreters*. Woodland Hills: The California Endowment, 2005.

BOT, H. Dialogue interpreting as a specific case of reported speech. *Interpreting*, v. 7, n. 2, p. 237-261, 2005.

CAMBRIDGE, J. Information loss in bilingual medical interviews through an untrained interpreter. *Translator*, v. 5, p. 201-219, 1999.

CROYDON. *Guidelines for users of interpreters*. 2012. Disponível em: <http://www.croydon.gov.uk/contents/departments/community/pdf/intguide.pdf>. Acesso em: 24 out. 2012.

FRANCO, Eliana; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar. *Voice-over translation: an overview*. Berna, Suíça: Peter Lang, 2010.

DRUGAN, J. Translation Ethics Wikified: How far do Professional Codes of Ethics and Practice Apply to Non-Professionally Produced Translation? *Linguistic Antverpiensia 10: Community Translation 2.0*, p. 111-127, 2011.

DRUGAN, J. Ethics and social responsibility in practice: interpreters and translators engaging with and beyond the professions. *The Translator*, v. 23, n. 2, p. 126-142, 2017.

DUBSLAFF, F.; MARTINSEN, B. Exploring untrained interpreters' use of direct versus indirect speech. *Interpreting*, v. 7, n. 2, p. 211-236, 2005.

FRANKEL, M. S. Professional Codes: Why, how, and with what Impact? *Journal of Business Ethics*, v. 8, n. 2 e 3, p. 109-115, 1989.

GILE, D. *Basic concepts and modes for interpreter and translator training*. Amsterdã: John Benjamins, 1995.

GOFFMAN, E. *The presentation of self in every-day life*. Garden City, NY: Doubleday, 1959.

HOZA, Jack. Toward an Interpreter Sensibility: Three Levels of Ethical Analysis and a Comprehensive Model of Ethical Decision-making for Interpreters. *Journal of Interpretation*, p. 1-48, 2003.

HSIEH, Elaine. The importance of liaison interpreting in the theoretical development of translation studies. *Fan I Hsueh Yen Chiu Chi K'an* [Studies of Translation and Interpretation], v. 8, p. 283-322, 2003.

KALINA, S. Ethical challenges in different interpreting settings. *MonTI Special*, n. 2, p. 63-86, 2015.

KO, Leong. Teaching interpreting by distance mode: an empirical study. *Meta*, v. 53, n. 4, p. 814-840, 2008.

MCDONOUGH DOLMAYA, J. Moral Ambiguity: Some Shortcomings of Professional Codes of Ethics for Translators. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, v. 15, p. 28-49, 2011.

MIKKELSON, H. The professionalization of community interpreting. In : JEROME-O'KEEFFE, M. (ed). *Global vision: Proceedings of the 37th annual conference of the American Translators Association*. Alexandria, VA: American Translators Association, 1997, p. 77-89.

MOORE, P. *Direct versus indirect speech in community interpreting: does it really matter?* 2007. 147 f. Master of Arts (Graduate Faculty) – University of Georgia, 2007.

MORRIS, R. Images of the court interpreter: Professional identity, role definition and self-image. *Translation and Interpreting Studies*, March 2010.

OELOFSE, M. M. *Remembering the truth: an oral history perspective on the victim hearings of the truth and reconciliation commission of South Africa, 1996-1998*. 2007. 474 f. Tese (Doutorado) – Curso em História. Faculdade de Humanidades, University of The Free State, Bloemfontein, 2007.

OKAHARA, Linda *et al.* *Connecting worlds: training for health care interpreters*. Oakland, CA: The California Endowment, 2012. Disponível em: http://www.calendow.org/uploadedFiles/connecting_worlds_manual.pdf. Acesso em: 24 out. 2012.

OVIATT, S.; COHEN, P. R. Spoken language in interpreted telephone dialogues. *Computer Speech and Language*, v. 6, p. 277-302, 1992.

PYM, A.; GRIN, F.; SFREDDO, C.; ANDY, L. J. C. *The Status of the Translation Profession in the European Union*. Luxembourg: European Commission. 2012.

ROAT, C.; PUTSCH, R.; LUCERO, C. *Bridging the gap over the phone: A basic training for telephone interpreters serving medical settings*. Seattle, WA: Cross Cultural Health Care Program (CCHCP), 1997.

ROAT, C.; GHEISAR, B.; PUTSCH, R.; SENGUPTA, I. *Bridging the gap: a basic training for medical interpreters*. Interpreter's Handbook. Seattle, WA: Cross Cultural Health Care Program (CCHCP), 1999.

SHLESINGER, Miriam. Extending the Theory of Translation to Interpretation: Norms as a Case in Point. *Target* 1, p. 111-115, 1989.

VERAS, V. Quando traduzir é (re)escrever (um)a história: o papel dos intérpretes na Comissão da Verdade na África do Sul. *TradTerm*, São Paulo, v. 21, p. 257-282, jul. 2013.

WADENSJÖ, Cecilia. Recycled information as a questioning strategy: pitfalls in interpreter-mediated talk. *The critical link: interpreters in the community*. Papers from the First International Conference on Interpreting in Legal, Health, and Social Service Settings (Geneva Park, Canada, jun. 1995). In: CARR, S. E.; ROBERTS, R. P.; DUFOUR, A.; STEIN, D. (ed.). Amsterdã: John Benjamins, 1997, p. 35-52.

WADENSJÖ, Cecilia. *Interpreting as interaction*. Nova Iorque: Addison Wesley Longman, 1998.

WIEGAND, Chriss. Role of the Interpreter in the Healing of a Nation: An Emotional View. In *The Critical Link 2: Interpreters in the Community*. In: ROBERTS, R. P.; CARR, S. E.; ABRAHAM, D.; DUFOUR, A. (ed.). Amsterdã, Filadélfia: John Benjamins, 2000, p. 207-218.

COMO TRATAR O DECALQUE EM *VÉRA*, NARRATIVA DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Laís Marx Umpierre
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
umpierre.lais@gmail.com

Luísa Freire
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
luisagfreire@gmail.com

Gabriela Jardim
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
gabriela.jardim@furg.br

Resumo

Este trabalho tem por objetivo discorrer sobre o decalque, fenômeno linguístico produzido involuntariamente na primeira versão de nossa tradução de *Véra* (1874), narrativa de Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Dificuldade de tradução, o decalque decorre da transposição literal de certas estruturas sintático-semânticas existentes no texto da língua-fonte ao texto oferecido na língua-alvo. Para suplantar esse obstáculo, através de uma metodologia bibliográfica, embasamo-nos em teóricos como Paulo Rónai (1976; 1983a; 1983b) e Evanildo Bechara (2015), uma vez que o processo tradutório está em constante diálogo com outros domínios linguísticos. Realizamos, ainda, apontamentos sobre como tratar o decalque e, conseqüentemente, indicamos meios de como eliminá-lo na versão final da tradução. No que concerne especificamente à tradução de *Véra*, deparamo-nos com este fenômeno tanto no âmbito morfossintático, em específico, na transposição do *plus-que-parfait*; quanto na tradução de um jogo de palavras em que se emprega linguagem poética. Por intermédio do exame das dificuldades concretas observadas, apresentaremos as soluções mais adequadas que encontramos para a sua supressão nesses casos, visto que suas diversas ocorrências podem ocasionar incongruências no que se reporta ao paradigma da recepção.

Palavras-chave

Literatura fantástica francesa. Tradução (dificuldades de). Decalque.

1 Introdução

No presente artigo, temos por objetivo expor as ocorrências de decalque que depreendemos de nossa tradução de *Véra*, narrativa fantástica de Auguste Villiers de l'Isle-Adam publicada em 1874. Como exporemos mais adiante, o decalque é um fenômeno linguístico que pode ocorrer no processo tradutório e consiste na transposição literal de estruturas da língua-fonte para a língua-alvo. Com base em uma metodologia bibliográfica, desenvolvemos este estudo no âmbito do projeto de pesquisa “Literatura Fantástica Francesa e Tradução”, coordenado pela professora Gabriela Jardim na Universidade Federal do Rio Grande.

Apresentaremos, em primeiro lugar, um resumo da história literária examinada e apontaremos, em poucas palavras, as especificidades de uma tradução literária. Posteriormente, explicaremos como pode se manifestar o decalque em uma tradução, para então passarmos aos dois casos que receberão nossa atenção neste trabalho: (a) a transposição do tempo verbal *plus-que-parfait*, em língua francesa, para o pretérito mais-que-perfeito, em língua portuguesa; e (b) a tradução de um jogo de palavras possuindo um caráter proverbial, ou seja, uma construção frasal elaborada por meio de uma figura de linguagem.

Dessa maneira, podemos afirmar que, além de preocuparmo-nos em discutir a transposição da língua-fonte para a língua-alvo, tendo o cuidado de consagrarmos-nos igualmente aos aspectos culturais e às questões linguísticas, pretendemos também destacar a importância da tradução literária. Almejamos, por fim, demonstrar determinadas maneiras de unir a teoria à prática na superação de alguns dos obstáculos tradutórios com os quais nos deparamos.

2 Véra e a tradução literária

“L’Amour est plus fort que la Mort” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 553), assim inicia *Véra*. A narrativa passa a acompanhar o conde Roger d’Athol, protagonista da história, a partir do momento em que sua esposa, Véra, falece. Ao enterrá-la, o conde lança a chave de prata do jazigo em seu interior após trancá-lo, com o intuito de nunca mais retornar ao sepulcro. Contudo, logo ao anoitecer desse fatídico dia, d’Athol parece esquecer-se dos acontecimentos e vive como se sua amada ainda estivesse ao seu lado. A distinção entre o real e o imaginário torna-se difícil para o conde, uma vez que sente o perfume da esposa e escuta sua voz sussurrar doces palavras.

Passado um ano da morte de Véra, o conde d’Athol observa alguns dos pertences da falecida esposa e percebe que as pérolas de seu colar permanecem mornas do calor de sua pele e as gotas de sangue, expelidas no momento da morte, restavam úmidas no lenço de Véra. Misteriosamente, ele ouve a risada de sua amada e encontra-a no quarto do casal. Durante esse encontro fugaz, ao beijá-la apaixonadamente, d’Athol recorda-se de que ela está morta e verbaliza tal pensamento. Nesse momento, Véra desaparece sem deixar traço algum de sua

presença. O conde implora, então, por uma maneira de reencontrá-la e, assim, no chão do quarto, encontra a chave do jazigo cintilando.

Após a exposição desse breve resumo, julgamos essencial explicar a importância de traduzir textos literários. István Szathmári (2010) destaca que, por meio da tradução, a obra deixa de fazer parte unicamente da literatura de língua original e passa a integrar a literatura da língua-alvo. Dessa maneira, no decorrer deste artigo, evidenciamos nossa preocupação em transpor o texto original à língua-alvo, conservando suas características estilísticas e buscando inseri-lo na cultura do receptor sem causar estranhamentos ou dificuldades de compreensão.

Salientamos, ainda, que um dos nossos objetivos é a difusão de narrativas fantásticas francesas para o público brasileiro. Uma vez que o próprio fantástico francês do século XIX, objeto de nossas pesquisas, pode ser desconhecido no Brasil, a tradução de algumas de suas narrativas enriquece tanto os estudos tradutórios quanto os estudos literários brasileiros.

3 O decalque

Antes de partirmos para os exemplos concretos de ocorrências de decalque em nossa tradução, cabe-nos elucidar do que se trata esse fenômeno linguístico. O *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)* define-o como um “procedimento de criação de uma palavra ou de uma construção sintática através do empréstimo [...] da estrutura morfológica de uma outra língua” (tradução nossa). De forma semelhante ao *TLFi*, embora de modo sucinto, o linguista Joaquim Mattoso Câmara Jr. define o decalque como “empréstimo de tipos frasais” (1984, p. 105) de uma língua para outra.

Baseando-nos nas duas definições acima, podemos dizer que o decalque é uma espécie de transposição literal de uma estrutura da língua-fonte, no nível morfológico e/ou sintático, para a língua-alvo. Nesse paradigma, ao transpormos uma palavra ou uma expressão mimetizando exatamente a sua forma na língua-fonte, há o risco de cometermos equívocos e, até mesmo, contradições no escopo da tradução. No que diz respeito a essa questão, Paulo Rónai, em seu texto intitulado *A tradução técnica e seus problemas*, explica que “a ordem das palavras na frase é um expediente que entra a compor sentido. Por isso mesmo, enfileirar simplesmente os equivalentes das palavras do original em qualquer outra língua não será nunca tradução” (1983a, p. 4). Por esse motivo, atentamos para o perigo de uma tradução palavra por palavra.

Um caso comum de decalque sintático, que trazemos com fins ilustrativos, diz respeito à expressão do pronome-sujeito de maneira excessiva em traduções de línguas de padrão não *pro-drop*¹, como o francês e o inglês, para línguas de padrão *pro-drop*, como o português e a quase totalidade das línguas românicas. Nesse caso, ao contrário da língua francesa, a língua portuguesa permite a ocultação do sujeito (anáfora zero), pois este pode ser identificado pela flexão verbal e/ou retomado pelo contexto no qual está inserido. Vejamos, abaixo, um exemplo da expressão abusiva de certo elemento anafórico:

Quadro 1 – Decalque do pronome-sujeito (francês → português)

(a) *Non, j'ai assez d'armes et d'instruments de carnage; je voudrais une figurine, un objet quelconque qui pût me servir de serre-papier, car je ne puis souffrir tous ces bronzes de pacotille que vendent les papetiers, et qu'on retrouve invariablement sur tous les bureaux.* (GAUTIER, 2002, p. 44).



(b) Não, eu tenho armas e instrumentos de carnificina que me bastam; eu queria uma estatueta, um objeto qualquer que pudesse me servir de peso de papel, pois eu não consigo tolerar todas essas quinquilharias de bronze que vendem os papeleiros, e que se encontram invariavelmente sobre todas as escrivaninhas. (GAUTIER, 2002, p. 44, tradução nossa).

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Como podemos observar no quadro acima, o trecho em francês do conto “*Le Piedde momie*” (1840), de Théophile Gautier, exhibe vários verbos (avoir, vouloir e pouvoir) acompanhados do pronome sujeito (je). Na tradução palavra por palavra para o português (b), o pronome “eu” expressa-se três vezes anteposto ao verbo de cada oração, na mesma disposição do exemplo (a), caracterizando a ocorrência do decalque.

No que se reporta especificamente a *Véra*, examinamos detalhadamente as estratégias empregadas por Villiers de l'Isle-Adam em relação à forma e ao conteúdo com o objetivo de refletirmos sobre as possibilidades de tradução mais adequadas, considerando a intenção e os efeitos visados pelo autor, bem como o registro e o tom por ele utilizados. Para tanto, antes de iniciarmos o processo de tradução, realizamos uma análise do conto sob uma perspectiva discursiva, diegética e temática. Tal estudo auxiliou-nos a compreender os pormenores da obra examinada e, conseqüentemente,

¹ Redução do termo linguístico em inglês *pronoun-dropping*, referente, em português, à supressão do pronome sujeito (anáfora zero).

a superar as primeiras dificuldades identificadas, das quais o vocabulário técnico do século XIX, pouco compreensível e/ou obsoleto no Brasil do século XXI (notadamente os tecnoletos da arquitetura da época, do mobiliário, do vestuário, dos tecidos e outros materiais etc.).

Mesmo uma leitura prudente permite, porém, apenas deduzir o valor de uma palavra no texto. Rónai discorre sobre essa problemática em seu *Guia prático da tradução francesa*, no qual esclarece que “compreender aproximadamente um texto não é traduzi-lo. As dificuldades repontam quando começamos a transpô-lo por escrito, tentando interpretar com exatidão cada palavra” (1983b, p. XI). Assim, após finalizarmos a primeira versão de nossa tradução de *Véra*, notamos, durante o processo de revisão, a influência de algumas estruturas da língua francesa (galicismos) no texto traduzido em português do Brasil.

4 A morfossintaxe na tradução de *Véra*: o caso do *plus-que-parfait*

Antes de abordarmos as ocorrências de decalque referentes ao *plus-que-parfait*, é fundamental elucidar a divergência que existe entre este tempo verbal, da língua francesa, e seu equivalente em português, o pretérito mais-que-perfeito. No caso do francês, a estrutura da conjugação é sempre composta (exemplo: *elle avait voyagé*), independentemente do contexto de emprego. Na língua portuguesa, contudo, há duas possibilidades: uma variante simples (exemplo: “ela viajara”) e uma composta (exemplo: “ela havia/tinha viajado”).

Segundo Evanildo Bechara, gramático e filólogo brasileiro, entende-se que, em português do Brasil, a forma simples desse tempo verbal “serve hoje como traço estilístico de linguagem solene” (2015, p. 293). Percebemos, assim como aponta Bechara, que o emprego da forma simples do mais-que-perfeito é relegado cada vez mais a registros literários ou a quaisquer registros que proponham expor uma linguagem rebuscada. A variante composta, por outro lado, é frequentemente empregada nas demais conjunturas, sejam estas informais ou formais.

Na tradução de *Véra* que empreendemos, ao reproduzirmos fielmente a estrutura do *plus-que-parfait* na língua-alvo, obtivemos a estrutura composta do mais-que-perfeito. No entanto, seria essa a variante mais adequada no contexto narrativo que traduzimos? Para respondermos a essa pergunta, é necessária uma breve reflexão sobre o tom do discurso.

4.1 O tom do discurso narrativo

Ao traduzir o *plus-que-parfait* em língua portuguesa, é preciso escolher entre as suas duas variantes, simples ou composta. Para isso, na nossa primeira revisão, analisamos em que circunstâncias os casos de decalque do *plus-que-parfait* realizaram-se e constatamos que, em todas as ocorrências, encontravam-se imersos no discurso do narrador². Este, em *Véra*, apresenta características formais e rebuscadas, por isso, decidimos que a variante simples do mais-que-perfeito seria a mais adequada para nossa tradução.

Ao ponderarmos sobre essa problemática, mostrou-se claro o equívoco que o decalque suscitaria no texto em português do Brasil, pois ocasionaria uma ruptura no tom expressado na língua-fonte, o qual perpassa toda nossa tradução. Segundo Georges Mounin (2016), há muitas formas legítimas de realizar uma tradução, entretanto, para um bom resultado, é essencial manter a unidade. Em *Les Belles Infidèles*, o autor faz menção à tradução da *Ilíada* feita por Leconte de Lisle:

L'homogénéité poétique d'une traduction, faite de main de maître, par un homme qui [...] savait en poète ce qu'est l'unité d'une œuvre et ce que sont les moyens de cette unité. Le vocabulaire [...] est un univers sans fissure, ses adjectifs et ses images, ses noms propres et ses noms techniques, ses noms de lieux n'ont qu'une couleur, et la même couleur ; sa syntaxe, au moyen d'un petit nombre de procédés cohérents, et non pas empruntés à des états historiques différents de la langue française, nous donne la sensation de lire en langue étrangère ; [...] L'*Illiade* de Leconte de Lisle est une unité esthétique. (MOUNIN, 2016, p. 101).³

A tradução acima citada é considerada ideal para Mounin, graças à unidade estética do trabalho de Leconte de Lisle. Esta homogeneidade preconizada pelo autor das *Belles Infidèles* é o que buscamos como resultado de nossa tradução.

² De acordo com Todorov (1966), os modos da narrativa correspondem à maneira com que o narrador apresenta a história aos leitores, como ele transpõe o que vê. Nesta categoria, está incluída a fala das personagens (discurso direto, discurso indireto ou discurso indireto livre) e a fala do narrador.

³ “a homogeneidade poética de uma tradução, feita com mão de mestre, por um homem que [...] sabia, como poeta, o que é a unidade de uma obra e quais são os meios dessa unidade. O vocabulário [...] é um universo sem fissura, seus adjetivos e suas imagens, seus nomes próprios e seus termos técnicos, seus nomes de lugar têm somente uma cor, e a mesma cor; sua sintaxe, por meio de um pequeno número de procedimentos coerentes, e não emprestados de registros históricos diferentes da língua francesa, dão-nos a sensação de ler em uma língua estrangeira; [...] A *Ilíada* de Leconte de Lisle é uma unidade estética.” (Tradução nossa).

4.2 Como tratar o *plus-que-parfait* em sua transposição ao português brasileiro

Após tecermos algumas considerações acerca do tom do discurso narrativo, expomos exemplos concretos de decalque do *plus-que-parfait* extraídos da nossa tradução de Véra:

Quadro 2 – Exemplo de decalque no *plus-que-parfait*

Língua-fonte		Língua-alvo
“La Mort, subite, avait foudroyé. La nuit dernière, sa bien-aimée s’était évanouie en des joies si profondes, s’était perdue en de si exquises étreintes, que son cœur, brisé de délices, avait défailli : ses lèvres s’étaient brusquement mouillées d’une pourpre mortelle.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 553 - 554)	V1	A Morte, súbita, tinha fulminado . Na noite passada, sua bem-amada tinha perdido os sentidos em alegrias tão profundas, tinha se perdido em carícias tão deliciosas, que seu coração, estilhaçado de delícias, desfaleceu: seus lábios molharam-se subitamente de um carmesim mortal.
	V2	A Morte, súbita, fulminara . Na noite passada, sua bem-amada perdera os sentidos em alegrias tão profundas, perdera-se em carícias tão deliciosas, que seu coração, partido de delícias, desfalecera: seus lábios molharam-se subitamente de um carmesim mortal.

Fonte: Elaborado pelas autoras.

O exemplo 1 mostra como o processo de decalque ocorre três vezes em um mesmo trecho na primeira versão da tradução, ou seja, ao se traduzir palavra por palavra o *plus-que-parfait*, a estrutura composta deste foi reproduzida na língua-alvo. Durante o processo de revisão, ao constataremos o decalque do francês e a sua inadequação no texto em português em relação ao registro na língua-fonte, a forma simples do mais-que-perfeito foi adotada. No quadro abaixo, podemos observar um outro caso de decalque semelhante ao exemplo 1:

Quadro 3 – Exemplo de decalque no *plus-que-parfait* (II)

Língua-fonte		Língua-alvo
“<i>Le serviteur pensa d’abord que la douleur trop lourde, trop désespérée, avait égaré l’esprit de son maître.</i>” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 557).	V1	O serviçal pensou primeiramente que a dor tão forte, tão desesperada, havia desvairado o espírito de seu mestre.
	V2	O serviçal pensou, primeiramente, que a dor tão pesada, tão desesperada, desvairara o espírito de seu mestre.

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Neste segundo trecho, percebe-se, na primeira versão da tradução, o mais-que-perfeito em sua variante composta “havia desvairado”, assim como se apresenta o *plus-que-parfait* do texto original, *avait égaré*. Do mesmo modo que no exemplo anterior, por se caracterizar como parte do discurso narrativo e não de um diálogo ou outra situação de caráter essencialmente informal, este foi considerado um decalque e, na segunda versão, optamos pela forma simples “desvairara”.

5 A estilística na tradução literária de Véra

Ao revisarmos a nossa tradução, além de percebermos o decalque em questões estritamente morfosintáticas, como a do *plus-que-parfait*, constatamos que esse mesmo fenômeno também ocorrera no âmbito estilístico. No que tange especialmente ao exemplo que tratamos nesta seção, o decalque produziu-se em razão de um descuido que, por meio de uma transposição literal (*mot à mot*), resultou em uma ruptura do estilo da linguagem que Villiers de l’Isle-Adam emprega. Consideramos necessário, para avançarmos em nossa discussão, compreender não apenas do que se trata a estilística, como também a sua abordagem na tradução de um texto literário, para assim se evidenciar a solução que buscamos.

Segundo Ponchirolli (2006, p. 10), uma abordagem estilística “tem por atitude central o levantamento e a interpretação dos fatos expressivos”. Essa concepção manifesta um diálogo inegável com o trecho que analisamos em virtude de depararmos-nos com uma figura de linguagem que, por sua vez, enriquece o texto literário e, conseqüentemente, deve trazer seus traços na tradução.

Em consonância com essa noção de estilística, ao discutir a importância da tradução literária, Szathmári (2010) aponta que a primeira aspiração do tradutor é suscitar, no que se refere ao conteúdo, à atmosfera e ao estilo, aquilo que é provocado a partir do texto original. Entretanto, isso significa, muitas vezes, ignorar “as possibilidades estilísticas próprias a outra língua” (2010, p. 234, tradução nossa). Reforçamos, então, nosso objetivo de realizar a tradução de *Véra* considerando as especificidades nas mais diversas dimensões do texto original, a língua francesa do século XIX e o seu estilo, como também o leitor brasileiro do século XXI e uma linguagem e um estilo que lhe sejam compreensíveis.

5.1 O jogo de palavras e a musicalidade em *Véra*

Na narrativa de Villiers de l'Isle-Adam, deparamo-nos com uma frase que se apoia sobre uma figura de linguagem sonora para realizar o projeto discursivo empreendido pelo autor. Dessa maneira, demonstramos como traduzimo-la, primando pela manutenção de seu conteúdo, mas sem perder os efeitos suscitados pela sua construção estética. No quadro abaixo, apresentamos o trecho do texto original e duas versões da tradução que realizamos. Na primeira (V1) figura o decalque e, na segunda (V2), a solução que encontramos em uma revisão posterior.

Quadro 4 – Exemplo de decalque no domínio estilístico

Língua-fonte		Língua-alvo
<i>“et, au pied du lit, sur une fourrure noire, les petites mules de velours oriental, sur lesquelles une devise rieuse de Véra brillait, brodée en perles: Qui verra Véra l'aimera.”</i> (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 554).	V1	e, ao pé da cama, sobre uma peliça negra, as pequenas chinelas de veludo oriental, sobre os quais uma divisa sorridente de Vera brilhava, bordada em pérolas: <i>Quem verá Vera a amar.</i>
	V2	e, ao pé da cama, sobre uma peliça negra, as pequenas chinelas de veludo oriental, sobre os quais um lema sorridente de Vera brilhava bordado em pérolas: <i>Quem verá Vera amá-la-á.</i>

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Enfoquemos inicialmente o texto original: *Qui verra Véra l'aimera*. Neste período, encontramos a repetição predominante da letra “r” e, de modo secundário,

das letras “e” e “a”. No entanto, apenas a partir do exame dos fonemas que compõem a sentença, compreendemos o projeto estilístico, sonoro e até mesmo poético integrado ao texto.

Ao analisarmos acusticamente os fones, observamos qual som prepondera sobre toda a frase: /ki vɛ.ɤa ve.ɤa lɛ.mə.ɤa/. Trata-se do fone consonantal [ɤ], uma consoante fricativa uvular sonora, ou seja, podemos imaginá-lo como próximo ao fone [χ], que é uma fricativa uvular surda (por exemplo, [kaχu], transcrição fonética de “carro”). Além da fricativa uvular sonora, encontramos também na frase o fone [a] nas três últimas palavras, mas é foneticamente evidente que este não se sobrepõe ao [ɤ].

Desse modo, identificamos a presença de uma figura de linguagem sonora essencial para a realização do efeito estético no texto: a aliteração. Bechara (2015, p. 663) define esta figura como “o apoio rítmico que consiste em repetir fonemas em palavras simetricamente dispostas”. Com o objetivo de fornecermos um detalhamento a respeito das figuras de linguagem visando a efeitos essencialmente sonoros, cabe-nos diferenciar aliteração e assonância, de acordo com os dicionários gerais de língua portuguesa, uma vez que trabalharemos com ambas. As duas concernem a figuras de linguagem sonoras, isto é, dependem de aspectos fonéticos e/ou fonológicos para se realizarem. Com base no *Dicionário Caldas Aulete* (2020), adotamos as seguintes definições: a aliteração diz respeito à repetição de fonemas consonantais; e a assonância concerne à repetição de sons vocálicos. Compreendemos ambas, nesse sentido, como recursos estilísticos e poéticos que realizam um efeito expressivo quando empregadas.

No lema das chinelas de Vera, *Qui verra Véra l’aimera*, percebemos a aliteração como a figura de linguagem sonora dominante quando se verbaliza o trecho: [ki vɛ.ɤa ve.ɤa lɛ.mə.ɤa]. Nesse contexto, como exposto, o som consonantal repetido é do [ɤ] – correspondente, por exemplo, ao duplo “r” do português, como na palavra “correr”.

Observemos, então, a primeira versão de nossa tradução (V1) em que traduzimos o texto original por: “Quem verá Vera a amará”. Em relação a essa ocorrência, ao transladarmos exatamente a estrutura como aparece no original, e no que concerne especificamente à colocação pronominal, houve um equívoco morfossintático que resultou na perda do efeito sonoro apresentado no texto-fonte.

Para entender o equívoco que cometemos, faz-se essencial lembrar que o pronome átono pode assumir três posições em relação ao verbo ao qual está ligado.

Bechara define a próclise, em referência ao pronome átono, como a anteposição deste ao vocábulo tônico, como “Não *me* deu a notícia”. A mesóclise, por sua vez, concerne à “interposição ao vocábulo tônico: Dar-*me*-ás a notícia” (2015, p. 606, grifos do autor). Há também a ênclise, mas, como veremos, apenas as duas primeiras colocações nos interessam no caso examinado.

Em nossa primeira versão, equivocamo-nos ao antepor o pronome átono “a” ao verbo. Quando este é flexionado no futuro do presente (“amará”), o pronome deve ser posto em posição mesoclítica. A próclise ocorreria apenas se houvesse alguma partícula atrativa demandando que o pronome aparecesse anteposto ao verbo, mas não há nenhum elemento dessa natureza no trecho analisado.

Destaca-se ainda que esse equívoco gerou a perda da sonoridade exposta na estrutura encontrada no texto da língua-fonte. Nesse caso, embora a repetição do som vocálico [a] configure a assonância, a pronúncia do lema tornou-se fragmentada, perdendo a fluidez da pronúncia: [k'ẽĩ ve'ra 'vɛrə a ama'ra]. Poder-se-ia dizer que há uma espécie de colisão entre o pronome e a vogal que inicia “amará”, uma vez que ambos possuem a mesma tonicidade [a].

Em uma versão posterior (V2), repensamos a tradução, buscando recuperar a harmonia e suavidade do texto original. Além disso, corrigimos a colocação pronominal, passando o pronome para a posição mesoclítica o que, por si só, auxiliou a construção frasal a tornar-se mais melódica: “Quem verá Vera amá-la-á”. Sua transcrição fonética – [k'ẽĩ ve'ra 'vɛrə a'malə a] – deixa evidente que os dois fonemas /a/, que poderiam colidir, possuem tonicidades diferentes [a] e [ə]. Assim, reconquistamos a musicalidade e a sonoridade marcadas no texto original e que contribuem sobremaneira com o projeto estético-poético ao qual se propusera Villiers de l'Isle-Adam.

A despeito de mudarmos a figura de linguagem de aliteração [ʁ] para assonância [a], foi possível transpor não somente o conteúdo, como também o estilo do texto original, levando-se devidamente em conta a língua-alvo e suas estruturas. Ao compararmos a primeira e a segunda versões, julgamos que a retomada do estilo do autor realizou-se quando resgatamos a repetição sonora e, por meio da correção morfossintática, a fluidez e musicalidade da sentença.

6 Considerações finais

Por meio da tradução de *Véra*, apreendemos o constante diálogo entre os diversos domínios da linguagem, como a morfossintaxe, a fonologia e a estilística. A busca por uma solução que integrasse todos esses elementos, sem colocar o conteúdo como secundário à linguagem (e vice-versa), salientou como os estudos tradutórios e o próprio percurso da tradução literária está em constante interação com diversos projetos discursivos.

Além disso, a tradução de obras literárias impulsionou-nos a refletir a respeito do processo tradutório de uma forma ampla e a identificar algumas situações passíveis de análise, como aquelas que apresentamos neste trabalho. Frente aos obstáculos, foi-nos necessário unir a teoria à prática e buscar respostas em diferentes fontes, a fim de criarmos estratégias que nos permitissem assegurar a coerência e a homogeneidade da nossa tradução de *Véra* para o português do Brasil.

Os estudos de Paulo Rónai auxiliaram-nos a ponderar sobre os diferentes e abundantes tipos de dificuldades de tradução com as quais possivelmente nos depararíamos. Com esse suporte teórico, compreendemos quais eram as armadilhas mais recorrentes na tradução literária, o que nos proporcionou um olhar atento e cauteloso no decurso das revisões.

Neste trabalho, expomos duas questões ligadas ao decalque na tradução do francês ao português do Brasil: a forma dos tempos verbais equivalentes nas duas línguas (*plus-que-parfait* e *mais-que-perfeito*), no domínio da morfossintaxe; e a transposição do jogo de palavras e da musicalidade, no domínio da estilística. Estas são duas problemáticas importantes quando pensamos em oferecer uma leitura clara e fluida aos leitores brasileiros, público-alvo de nossa tradução.

Refletimos, finalmente, sobre a impossibilidade de uma tradução literal, palavra por palavra, sob o pretexto de que as palavras não são pensadas e redigidas de modo independente, mas dentro de um contexto. Desse modo, finalizamos este artigo com algumas palavras de Rónai: “o bom tradutor, depois de se inteirar do conteúdo de um enunciado, tenta esquecer as palavras em que ele está expresso, para depois procurar, na sua língua, as palavras exatas em que semelhante ideia seria naturalmente vazada” (1976, p. 33). Em suma, uma tradução que não leve em conta as especificidades da língua-alvo torna-se um risco para a compreensão de uma obra literária.

Referências

DICIONÁRIO CALDAS AULETE. Disponível em: www.aulete.com.br/. Acesso em: 23 jul. 2020.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 38. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. Petrópolis: Vozes, 1984.

PONCHIROLLI, Flávio Alexandre. *A estilística da adaptação e inadaptção: uma análise de "A terceira margem do rio", de João Guimarães Rosa*. 2006. 131 f. Tese (Doutorado) - Curso em Filologia e Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-22082007-152656/pt-br.php>. Acesso em: 14 fev. 2020.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

RÓNAI, Paulo. Problemas gerais da tradução. In: _____. *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo: Álamô, 1983a. p. 1-16.

RÓNAI, Paulo. *Guia Prático da Tradução Francesa: relação alfabética dos falsos amigos, homônimos, parônimos, cognatos de gêneros diferentes*. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983b.

SZATHMÁRI, István. De l'importance de la traduction littéraire. *La Revue d'Études Françaises*, Budapest, v. 15, n. 1, p. 233-242, nov. 2010.

TRESOR de la langue française informatisé. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

MOUNIN, Georges. *Les Belles Infidèles*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2016.

TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: *Communications*, v. 8, p. 125-151, 1966.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste; RAITT, Allan; CASTEX, Pierre-Georges et al. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1986.

A DIFERENÇA NA DIFERENÇA: AS RUPTURAS HETERÔNOMAS E HETEROSSEXISTAS DA COMUNIDADE SURDA NO 1º SEMINÁRIO: SOU SURDX, SOU LGBTI+ E AGORA?

José Francisco Duran Vieira
Escola Especial Prof. Alfredo Dub
jf.duran1963@gmail.com

Resumo

Este trabalho é fruto das reflexões oriundas do 1º Seminário: Sou Surdx, Sou LGBTI+ e agora?, realizado nos dias 8 e 9 de junho de 2018. Evento promovido pela Escola Especial Professor Alfredo Dub e pela Associação dos Surdos, na cidade de Pelotas/RS. Tem por objetivos analisar e relatar alguns momentos mais significativos ocorridos no seminário. É importante registrar que foi a primeira vez que uma escola e uma associação de surdos se reuniram para organizar e celebrar um evento LGBTI+ de tamanha relevância e necessidade para a Comunidade Surda. Seminário oriundo da minha trajetória como professor formador em atividades e projetos desenvolvidos em parceria com a Escola Estadual de Educação Assis Brasil – IEEAB e Colégio Municipal Pelotense – CMP, por meio do Ensino Médio para alunos surdos, bem como através da formação de futuros professores do Curso Normal de ambas as escolas. Atividades que visavam trabalhar e discutir a temática da homofobia na semana do Dia Internacional Contra a Homofobia.

Palavras-chave

Educação. Surdos. LGBTfomofobia. LGBTI+. Homossexualidade.

1 Introdução

O presente trabalho é um recorte sobre algumas reflexões e discussões suscitadas pelo 1º Seminário: Sou Surdx, Sou LGBTI+ e agora?, ocorrido nos dias 8 e 9 de junho de 2018, promovido pela Escola Especial Professor Alfredo Dub¹ e pela Associação dos Surdos², na cidade de Pelotas/RS. Sendo assim, as narrativas que serão apresentadas ao longo do texto são oriundas dos participantes, dos palestrantes e dos organizadores do evento.

Para ilustrar a caminhada e motivação que originou o evento analisado, descrevo de forma sucinta como ocorreu essa aproximação com a Comunidade Surda³. Esta trajetória está atrelada ao meu caminho como docente, pois foi a partir

¹ Escola fundada em 27 de setembro de 1949 pela professora Maria de Lourdes Furtado de Magalhães. É uma instituição filantrópica que atua na educação de alunos surdos. Oferece estimulação precoce, Educação Infantil, Ensino Fundamental e Educação de Jovens e Adultos (EJA).

² A Associação dos Surdos de Pelotas foi fundada em 26 de julho de 1999.

³ Utilizo o termo em maiúscula por considerar um grupo social de minorias que mantêm historicamente uma luta constante pelo reconhecimento a sua cultura, identidade e, principalmente, por ter a Língua Brasileira de Sinais – Libras como sua língua mãe.

do ingresso de surdos no Curso Normal do Colégio Municipal Pelotense - CMP⁴ no ano de 2000 e no Ensino Médio na Escola Técnica Estadual João XXIII⁵ em 2003, escolas nas quais lecionava respectivamente, as disciplinas Didática de Matemática e Matemática, que iniciei meu contato com a Comunidade Surda.

Em 2008, ocorreu um fato preconceituoso e homofóbico com uma das alunas do Curso Normal do CMP. O qual despertou em mim a necessidade de trabalhar as questões das dissidências sexuais e de gênero nas duas escolas que então atuava. O episódio não somente alertou para a importância de abordar o tema na sala de aula, mas também possibilitou repensar essa temática por dentro da Educação de Surdos, a qual já se apresentava para nós professores ouvintes como uma proposta desafiadora diante de uma cultura que tinha uma identidade, a Língua Brasileira de Sinais - Libras⁶ e lutavam por direitos políticos e sociais igualitários.

2 O verso e o reverso do colono: amigos e inimigos no mesmo lado das diferenças

Observar esses sujeitos surdos, materializando-se através de corpos munidos por uma língua própria, impregnados de expressão e cultura, desejosos de serem percebidos entre seus pares, familiares, intérpretes e ouvintes não apenas como sujeitos iguais ou diferentes linguisticamente – detentores de possíveis corpos que fogem da norma heteronormativa imposta por uma sociedade ouvinte hegemônica, na qual a Comunidade Surda também a tem como padrão –, possibilitou-me avizinhar a diferença na diferença, isto é, aproximar-me de uma comunidade que, de certa forma, encontrava-se num duplo processo de colonização, pressuposto mecanismo de poder que se exerce na Comunidade Surda, principalmente, na Educação de Surdos, através do “oralismo” ou “ouvintismo” (SKLIAR, 1998, p. 15). E, simultaneamente, num processo de produção de identidades e diferenças entre o “nós” e o “eles”, ainda que no mesmo território de alteridade, demarcando um novo conflito dentro da diferença. Conforme Silva (2014, p. 82), “Os pronomes “nós” e “eles” não são aqui, simples

⁴ Considerada a maior escola municipal da América Latina, ingressaram pela primeira vez, no ano de 2000, alunos e alunas surdos no Curso Normal, tornando-se a primeira escola da região a formar uma turma exclusiva de surdos professores dos anos iniciais do Ensino Fundamental.

⁵ Primeira Escola Técnica Estadual da região de Ensino Médio com turmas exclusivas para alunos e alunas surdos da região.

⁶ Regulamentada pela Lei n.º 10.436, de 24 de abril de 2002.

categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeitos fortemente marcadas por relações de poder”.

Os Surdos LGBTI+, trazem outras identidades que escapam dessas fronteiras demarcadas pela própria Comunidade Surda e impõem outros indicadores de posições de sujeitos. As quais questionam essas marcas incutidas por uma cultura ouvintista heterossexista e desestabilizam essas relações de poder.

Desta forma, os estranhos também se estabelecem, isto é, cristalizam-se corpos inimigos entre as diferenças. Segundo Bauman (1999, p. 62), “os inimigos são amigos falhados; eles são a *selvageria* que viola a *domesticidade* dos amigos”. E esse racha entre eles, tornam “a *vita contemplativa* e a *vita activa* reflexos no espelho uma da outra” (BAUMAN, 1999, p. 63). Os surdos LGBTI+ passam a ser, inimigos dos inimigos. E esses corpos estranhos remetem-se e se reinscrevem na família dos indefiníveis, que segundo Bauman (1999, p. 65), “Os indefiníveis expõem brutalmente o artifício, a fragilidade, a impostura da separação mais vital. Eles colocam o exterior dentro e envenenam o conforto da ordem com a suspeita do caos”.

O seminário teve como uma das metas propor que essas oposições, esses corpos inimigos dos inimigos ficassem lado a lado, frente a frente, e que essa inimizade fosse o elo de oposição entre essas identidades adormecidas pela não definição desses sujeitos que teimam em desestabilizar a própria diferença.

Para chegar ao seminário, vários projetos foram desenvolvidos tanto no Colégio Municipal Pelotense, na Escola Técnica Estadual João XXIII e posteriormente, no Instituto Estadual de Educação Assis Brasil. Geralmente, essas atividades aconteciam na semana do dia 17 de maio, referente ao Dia Internacional Contra a Homofobia⁷. O evento é fruto dessa caminhada, na qual várias pessoas parceiras a ideia e ao trabalho se envolveram.

3 A idealização do seminário

Na concepção da ideia do evento, contatou-se a direção da Escola Especial Alfredo Dub e foi solicitada uma reunião para apresentar a proposta do seminário. Para a reunião, foram convidadas a direção da escola, a mantenedora e a Associação

⁷ Esse dia é considerado um marco na luta contra o preconceito, no qual o homossexualismo, que era compreendido como uma doença, passou a ser desconsiderado e a homossexualidade excluída da Classificação Estatística Internacional de doenças e Problemas Relacionados com a Saúde (CID) da Organização Mundial da Saúde (OMS), em 17 de maio de 1990.

dos Surdos de Pelotas – ASP, com a finalidade de apreciar, colaborar e dar andamento a execução do projeto. Para justificar a necessidade desse seminário, na reunião, além de relatar a trajetória dos projetos já desenvolvidos sobre as dissidências sexuais e de gênero em anos anteriores nas escolas públicas citadas anteriormente, externou-se a minha preocupação como professor de Ensino Médio, sobre a grande demanda de alunos Surdos LGBTI+ que dividiam e dividem comigo, devido a nossa afinidade, como amigo e professor, suas intimidades, angústias e desejos que qualquer adolescente ou adulto tem sobre suas sexualidades. Acrescento ainda, a dificuldade e a falta de oportunidade na família ou na própria Comunidade Surda de dividir seus sentimentos e libido.

E as instituições escolares também não ficam de fora. Muitas vezes, as implementações de políticas públicas acabam silenciando o tema. Percebe-se nitidamente que as ações do Programa Brasil sem Homofobia⁸ do Ministério da Educação – MEC, não tem surtido efeito no cenário educacional brasileiro a título que ocorreu no último Plano Nacional de Educação (2014)⁹, no qual foi suprimida as discussões sobre gênero e sexualidade.

Precisamos urgentemente rever essa forma de lidar com as diferenças e com as dissidências sexuais e de gênero, ainda mais diante das ameaças da implantação da Escola Sem Partido¹⁰, que sustenta em seus argumentos uma lei que estabelece o que é ciência e conhecimentos válidos, e que os professores devem acompanhar a cartilha das conclusões e interpretações da ciência oficial, “para isso, manipula até mesmo o sentido liberal de política, induzindo a ideia de que a escola no Brasil estaria comandada por um partido político e seus profissionais e os alunos seres idiotas manipulados” (GAUDÊNCIO, 2017, p. 29).

⁸ “Publicado em 2004, o Programa Brasil sem Homofobia está pautado em três princípios alicerçados pela busca por um discernimento fundamentado pela não-discriminação, pela promoção dos direitos humanos dos homossexuais e, principalmente, pelo combate ao sentimento homóforo, que deverá conduzir as implementações de políticas públicas em todos os setores do Governo Federal” (VIEIRA, 2017, p. 57-74).

⁹ Plano Nacional de Educação 2014-2024: Lei n.º 13.005, de 25 de junho de 2014. Aprova o Plano Nacional de Educação – PNE e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2014. Disponível em: <http://www.observatoriodopne.org.br/uploads/reference/file/439/documento-referencia.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2018.

¹⁰ Criado em 2004, com o objetivo manifesto de “dar visibilidade à instrumentalização do ensino para fins políticos, ideológicos e partidários”, a organização Escola sem Partido se apresenta como um “movimento” e como “uma iniciativa conjunta de estudantes e pais preocupados com o grau de contaminação político-ideológica das escolas brasileiras, em todos os níveis: do ensino básico ao superior” (ALGEBAILLE, 2017, p. 64).

Conforme salienta Butler (2015, p. 24), numa sociedade democrática “temos que pensar o lugar de corpos atuantes e de corpos movendo-se livremente”. Desta forma, a escola precisa repensar seu papel e seu fazer pedagógico diante da subjetividade de corpos que circulam nela. Nessas tensões do biopoder (FOUCAULT, 2008), esse enfrentamento não deixa de ser um instrumento para exercer o direito de quem deve viver ou não. Conforme Mbembe (2018), se a guerra é utilizada como um artifício para conseguir a soberania e assim obter a prerrogativa de matar, deveríamos nos perguntar: “que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano [...]”? Como eles estão inscritos na ordem do poder? (MBEMBE, 2018, p. 6-7).

Diante dessas ponderações, o seminário teve como proposta discutir e enfrentar essa normatividade heterossexista, bem como dar visibilidade e representatividade a esses corpos e também sugerir que eles dialogassem entre si, com as instituições que por eles perpassam e, principalmente, refletissem de que modo esses corpos estão inscritos na ordem do poder perante a Comunidade Surda.

A comissão organizadora do evento, na qual participaram integrantes da Escola Alfredo Dub, da Associação dos Surdos de Pelotas - ASP e apoiadores, pautou as discussões nos seguintes eixos: Políticas Públicas Lgbti+; Relato de Projetos em escolas públicas; Implementações de políticas Lgbti+ na ASP; Sou Intérprete e Lgbti+: relações entre a profissão e a comunidade surda: A escola e a família nas relações Lgbti+ e Sou Surdx, Sou Lgbti+ e agora?

Os vínculos sociais estabelecidos pelos sujeitos Surdos através de suas relações sociais, culturais, linguísticas e principalmente escolar, os quais alicerçam e fortalecem sua construção identitária, especificamente na fase infantil e na adolescência, contribuiu para que os Surdos que participaram da comissão organizadora, não abrissem mão de que o evento acontecesse em outro local a não ser a Escola Alfredo Dub. O grupo considerou de extrema importância que a escola fosse a anfitriã de um evento de significativa relevância.

4 O evento

O seminário teve amplo apoio da Associação dos Surdos de Pelotas - ASP. As Associações de Surdos constituem-se em locais significativos e importantes entre os Sujeitos Surdos da Comunidade Surda. As trajetórias dessas agremiações no Brasil registram marcas históricas e expressivas desses percursos, nas quais, muitas vezes,

foram registradas não apenas em retratos, mas através de narrativas das vivências desse povo contadas de geração em geração pelos Surdos. Nas palavras de Strobel (2009, p. 43), “importantes movimentos em prol da causa de surdos se originaram e ainda se resultam das reuniões e assembleias nas associações de surdos que ocorrem por todo o Brasil”.

Muitas ações e proposições foram e são pensadas dentro das associações e que fomentam inúmeros movimentos sociais, culturais, políticos e linguísticos que impulsionam e dão visibilidade a Comunidade Surda. Muitas vezes, são propostas que se somam em formato de parcerias de projetos vinculados, principalmente, à educação. Foi em uma dessas parcerias que surgiu a ideia, juntamente com a escola, de realizarmos o primeiro seminário que debateria questões envolvendo a temática LGBT com a participação da Comunidade Surda e a escola de Surdos – evento que se tornaria o primeiro no Brasil a ser realizado envolvendo uma associação e uma escola de Surdos.

Sem hesitar, a ASP, colocou-se à disposição para a realização do seminário. É de suma importância ressaltar, que a gestão atual da ASP, diferencia-se das anteriores, por ter pela primeira vez na sua composição, um rapaz trans exercendo a função de secretário. Vale destacar, que no mês de julho de 2018, ele retificou sua certidão de nascimento no cartório civil, devido a um “provimento da Corregedoria-Geral da justiça do Estado do Rio Grande do Sul que possibilita tais mudanças, mesmo quando não há cirurgia transgenital, sem necessidade de autorização judicial” (SANGUINÉ, 2018).

Os Tradutores/Intérpretes tiveram um espaço significativo no evento. Não somente por se voluntariarem em interpretar o seminário, bem como tiveram a oportunidade de narrarem suas experiências como intérpretes LGBTI+.

Minha aproximação com o profissional Tradutor/Intérprete da Língua Brasileira de Sinais - Libras, sucedeu-se bem antes da profissão ser regulamentada oficialmente através da Lei Federal n.º 12.319 do ano de 2010¹¹. Na cidade de Pelotas, o cargo foi criado em dezembro de 2001 pela Lei Municipal n.º 4.743¹², em decorrência da demanda do município devido ao ingresso de alunos surdos na rede municipal de

¹¹ Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12319.htm. Acesso em: 19 jun. 2020.

¹² Disponível em: http://sapl2.camarapel.rs.gov.br/sapl_documentos/norma_juridica/1507_texto_integral. Acesso em: 19 jun. 2020.

educação, especificamente, no Colégio Municipal Pelotense no ano de 2000 no Curso Normal.

Este contato inicial, estimulou-me a realizar cursos da Língua Brasileira de Sinais - Libras, tornando-me em 2004, o primeiro professor do Curso Normal do Colégio Municipal Pelotense a receber o certificado de intérprete fornecido, naquela época, pela Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos - Feneis, facilitando significativamente minha comunicação com os alunos surdos. Dessa forma, pude ter contato mais direto com vários profissionais da área. Além de presenciar estes profissionais em seus momentos de interpretação, principalmente, quando os surdos se encontravam incluídos em turmas de ouvintes pude perceber que o sujeito que mais fica em evidência era o intérprete. Seu corpo expõe-se profundamente, sua identidade aparentemente fixa, velada e normatizada, escapa, se desnuda intimamente por meio da tradução e interpretação da Libras. O corpo de um intérprete homossexual é audaz e visivelmente político. Mesmo resguardado, seus trejeitos o denunciam ao inimigo que o observa, não apenas a tradução, mas seu corpo explícito. Desta forma, a hegemonia heteroxessista e homofóbica internalizada que circunda também os surdos têm a frente um impasse: o tradutor é inimigo do inimigo. “A homofobia [...] desempenha a função de “policiamento da sexualidade” ao reprimir qualquer comportamento, gesto ou desejo que transborde as fronteiras “impermeáveis” dos sexos” (BORRILLO, 2010, p. 90).

Não foi um único momento em que a homofobia se desvelou através da sinalização de um intérprete na minha sala de aula. Atualmente, reflito que o pior de tudo, foi minha omissão como professor e militante perante o transcorrido. Talvez, essa passividade se justifique, nessa ocasião, ao perceber que, diferentemente de mim, aquele corpo ainda não se sentia pronto para isso, isto é, ainda não tinha “saído do armário”.

5 Conclusão

O momento foi ímpar. Não há dúvidas do impacto que o evento teve na visibilidade e na representatividade Surda LGBTI+ perante a Comunidade Surda. Todos tiveram, de alguma forma, pela primeira vez, a possibilidade de discutir, refletir e, principalmente, estarem juntos, isto é, associação, escolas, professores, familiares,

surdos, amigos e inimigos, cara a cara, dialogando sobre suas diferenças e suas sexualidades.

O seminário oportunizou que Surdos e Surdas LGBT, pudessem estar dividindo sentimentos e angústias que, muitas vezes, não são possíveis realizá-los devido à falta de comunicação, inicialmente, com as famílias, que geralmente, não dominam a Língua de Sinais. Se para um adolescente ouvinte, já é difícil falar sobre sexualidades com seus familiares, a dificuldade aumenta quando a comunicação é quase inviável, acontecendo apenas por gestos ou leitura de lábios.

É imprescindível que ocorram encontros, seminários e eventos, essencialmente no âmbito da educação em todos os níveis, que viabilizem um debate aberto sobre todos os temas, sem mordanças, dentro de uma democracia que pontue a dignidade e direitos a todos à vida, sem homofobia, xenofobia, misoginia, feminicídio, racismo e intolerância com o Outro.

Referências

ALGEBAIL, Eveline. Escola sem Partido: o que é, como age, para que serve. In: FRIGOTTO, Gaudêncio. *Escola “sem” partido: esfinge que ameaça a educação e a sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ, LPP, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BUTLER, Judith. A performatividade de gênero e do político. *Revista Cult*. São Paulo, n. 205, ano 18, set. 2015.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2008.

FRIGOTTO, Gaudêncio. A gênese das teses do Escola sem Partido: esfinge e ovo da serpente que ameaçam a sociedade e a educação. In: FRIGOTTO, Gaudêncio. (org.). *Escola “sem” partido: esfinge que ameaça a educação e a sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ, LPP, 2017.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n. 1 edições, 2018.

SANGUINÉ, Leon. Reconhecimento mais rápido: sem a necessidade de processo judicial, dez pessoas mudaram de nome e gênero em Pelotas nos últimos 60 dias. *Diário Popular*, 28 jul. 2018. Disponível em: www.diariopopular.com.br/geral/reconhecimento-mais-rapido-134292/?. Acesso em: 29 jul. 2022.

SILVA, Tomaz T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz T. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014

SKLIAR, Carlos. (org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 1998.

STROBEL, K. História da Educação de Surdos. *Apostila*. Licenciatura em Letras-Libras na modalidade a distância da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC. Florianópolis, 2009. Disponível em: http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificas/historiaDaEducacaoDeSurdos/assets/258/TextoBase_HistoriaEducacaoSurdos.pdf. Acesso em: 1 ago. 2019.

VIEIRA, José Francisco Duran. *O homoerotismo na literatura infantil: análises e reflexões sobre as histórias não contadas na hora do conto*. 2017. 238f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências e Matemática. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

AS ATITUDES DE RESISTÊNCIA DA PERSONAGEM ÉOWYN, DE *O SENHOR DOS ANÉIS*, NA VISÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA DE MILLET E DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO DE HUTCHEON

Laura Cristina de Souza Zanetti
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
laura_cristina_zanetti@hotmail.com

Vera Helena Gomes Wielewicki
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
vhgwielewicki@gmail.com

Resumo

Algumas sagas de literatura nórdica retratam as mulheres integrantes dessa sociedade como sendo guerreiras, podendo escolher com quem se casar e até assumir o papel do homem quando este não estiver presente. Isto posto, buscou-se analisar se há e como se dá uma possível semelhança entre essas características da mulher nórdica e da personagem Éowyn, do romance *O Senhor dos Anéis* (1954-1955) de J. R. R. Tolkien. Posteriormente, pretendeu-se analisar a maneira como Peter Jackson representou essas e outras características da personagem no filme *O Senhor dos Anéis* (2002-2003), recorrendo para isso à teoria de Hutcheon (2006). Com relação à análise literária, a teoria de Millet (1970) foi escolhida para embasar o estudo. As análises demonstraram que Éowyn desafia os padrões que personagens femininas de sua época, que costumam seguir ao almejar um papel não condizente com o que a sociedade espera que ela exerça, enfrentando o necessário para realizar seu desejo. O destaque de Éowyn dentro da narrativa se dá com tamanha intensidade que a fez ser representada na adaptação cinematográfica sem grandes mudanças. Portanto, esta pesquisa proporciona visibilidade a uma personagem feminina que se diferencia por conta de suas atitudes de resistência e permite que haja reflexão acerca dos temas discutidos.

Palavras-chave

Adaptação cinematográfica. *Sexual Politics*. J. R. R. Tolkien. Literatura.

1 Introdução

No presente trabalho analisaremos se há e como se dá uma possível influência da mulher nórdica na personagem Éowyn, da narrativa de *O Senhor dos Anéis*, originalmente publicado na Inglaterra entre 1954-1955, escrito por J.R.R. Tolkien, além de investigar a trajetória da personagem na adaptação cinematográfica de Peter Jackson, *O Senhor dos Anéis* (2002-2003). A base de sustentação teórica desta pesquisa são os estudos sobre adaptação de Linda Hutcheon (2006) e os estudos sobre a crítica literária feminista de Kate Millet (1970).

Jhon Ronald Reuel Tolkien, conhecido internacionalmente como J. R. R. Tolkien, nasceu em 3 de janeiro de 1892 e morreu em 2 de setembro de 1973. Foi um

escritor, professor universitário e filólogo, além de autor dos livros *O Hobbit* (1937), *O Senhor dos Anéis* (1954-1955) e *O Silmarillion* (1977).

A trilogia de *O Senhor dos Anéis* conta a história de uma sociedade que parte para Mordor com a missão de destruir O Um Anel do Poder, de Sauron, para que este não o recupere e consiga, assim, dominar a Terra-Média e seus seres.

O papel exercido por Éowyn dentro da narrativa foi escolhido como objeto de análise por se diferenciar dos papéis das demais personagens, visto que ela desejava tornar-se guerreira, e após o envenenamento de seu tio, Théoden, rei de Rohan, passou a exercer uma função de cuidadora, assim como as demais personagens representadas na saga. Após a libertação de Théoden por Gandalf, o mago, Éowyn conhece Aragorn, Herdeiro de Isildur, por quem se apaixona. Além de não dar esperanças à Éowyn, por estar comprometido com Arwen, a elfa, Aragorn a proíbe de estar em campo de batalha por acreditar que seu dever fosse governar enquanto o tio não retornasse. A personagem não aceita o que lhe foi imposto e se disfarça de homem para conseguir partir para o campo de batalha, onde acaba lutando e matando o Rei Bruxo de Angmar, Senhor dos Nazgûl, que não poderia ser derrotado por nenhum homem. As características apresentadas pela personagem, se assemelham a aspectos da civilização nórdica e são de extrema importância para a construção de futuras personagens femininas que tenham papel e voz mais ativas nas narrativas.

2 A crítica literária feminista (Millet) e a teoria da adaptação (Hutcheon) como base para a análise da Senhora de Rohan

Partiremos dos estudos de Kate Millet (1970), para utilizar a crítica feminista literária na análise da personagem Éowyn. O capítulo escolhido para este estudo foi aquele em que Millet (1970) aponta que o termo “política” se refere à estrutura de poder que controla um determinado grupo de pessoas. Todavia, a autora acredita que o termo devesse ser relacionado a um grupo de pessoas que se responsabiliza pelo cuidado com a vida em sociedade e que esse seja feito de acordo com princípios racionais, nos quais a noção de poder sobre os outros fosse banida, desenvolvendo, então, uma política de relacionamento mais relevante, com a ajuda da psicologia e da filosofia, ao invés de continuar com a política tradicional, na qual certos grupos não têm representação significativa, tornando sua posição instável e a opressão contínua.

Os grupos citados seriam os de raças, classes e castas, além do sexo, que passou a ser uma categoria de implicação política. Millet (1970) cita o termo criado por Max Webber, *herrschaft*, que significa uma relação de domínio e subordinação, a qual não é examinada, estudada e chega até a ser desconhecida, apesar de institucionalizada pela sociedade, sendo esta a prioridade dos homens dominarem as mulheres desde o berço. Para a estudiosa, esse tipo de sistema tende a ser mais rigoroso do que qualquer outra forma de segregação ou estratificação de classe, mais uniforme e certamente mais duradouro.

A política sexual obtém consentimento devido a uma “socialização” de ambos os sexos para uma sociedade patriarcal com base no temperamento (componente psicológico), no papel (componente sociológico) e no status (componente político) de cada um. O status se caracterizaria como uma maneira persuasiva de preconceito que garante a superioridade masculina sobre a feminina, enquanto o temperamento envolve a formação da personalidade humana por meio de estereótipos da categoria sexual, baseada nas necessidades do grupo dominante e ditadas pelo que os membros apreciam em si mesmos ou acham conveniente nos subordinados. Daí surge, então, a visão de que o homem é agressivo, inteligente, forte e eficaz e a mulher é passiva, ignorante, submissa e ineficaz. Levando, por último, ao papel dos sexos, que determina um elaborado código de conduta, gestos e atitude para cada um dos sexos, sendo o serviço doméstico e o cuidado da família às mulheres e o resto das conquistas, interesses e ambições humanas aos homens (MILLET, 1970).

As distinções de temperamento criadas pelo patriarcado não são originárias da natureza humana, são ainda menos as de status e o papel dos sexos. Um exemplo seria o encorajamento da força masculina através da musculatura, característica comum entre os mamíferos. Apesar de achar que esta não é ainda uma categoria adequada para basear as relações políticas da civilização, Millet (1970) aponta que esta civilização sempre foi capaz de substituir métodos como técnica e conhecimento por força física, mesmo sabendo que isso não era mais necessário.

Parece não haver diferenças significantes, além dos biogenitais, entre homens e mulheres, segundo a autora, que traz, ainda, apontamentos de endocrinologistas que pontuam não haver diferenças mentais e emocionais entre ambos os sexos, além de pesquisas que questionam a validade e permanência da teoria de haver diferenças temperamentais entre os sexos. A autora baseia-se, ainda, em estudos feitos com suporte de Stoller que provam que a identidade de gênero é a primeira e mais

permanente identidade que cada ser humano aprende. Posteriormente, Stoller apontou que a distinção de sexo é biológica, o gênero é psicológico e, portanto, cultural. Dessa maneira, entende-se que a personalidade psicossocial é aprendida apenas após o nascimento, pois não há diferenças entre os sexos até então (MILLET, 1970).

Por conta desse tipo de ensinamento, a mulher e o homem adquiriram para si dois tipos de cultura completamente distintas, assim como as experiências de vida, o que Millet (1970) acredita ser crucial, já que desde a infância existe um padrão de comportamento e pensamento que as crianças devem seguir, de acordo com seu sexo. Na adolescência, esse padrão torna-se mais intenso até se solidificar ao atingir a maturidade. Portanto, a infância é a fase decisiva para o desenvolvimento dessas diferenças de temperamento entre os sexos, uma vez que é formada por um ciclo que perpetua e preenche esse tipo de pensamento.

Millet (1970) crê que o fato de cada grupo possuir uma personalidade circunscrita, mas complementar, junto ao alcance de atividades, fica em segundo plano quando o foco é posto no fato de cada um representar uma divisão de poder. O chefe, na sociedade patriarcal, é o homem, portanto, ele detém a maior, se não toda, parte do poder. Uma vez que o homem fica com o papel de provedor da família, a mulher tende a ser governada pela família, com pouca ou nenhuma relação com o Estado. E caso a mulher domine a casa, esta será vista como provedora de azar ou de pobreza.

Tradicionalmente, o patriarcado garante ao pai praticamente todo o direito sobre a mãe ou mães e as crianças, incluindo desde o poder do abuso físico até o assassinato ou venda. Além disso, a agnação, por tratar-se da consanguinidade por linhagem masculina, exclui os descendentes da mulher dos direitos à propriedade e até do reconhecimento. Contudo, Millet (1970) assevera que o patriarcado contemporâneo foi modificado e garante à mulher a proteção de um divórcio, propriedade e cidadania, apesar de ela acreditar que o dia em que os sexos serão tratados igualmente ainda está longe.

Alinhado à crítica literária feminista de Millet (1970), este artigo fundamentou-se, também, nos estudos da tradução, de Linda Hutcheon (2006), para entender a maneira com que a personagem Éowyn foi representada na adaptação cinematográfica de *O Senhor dos Anéis* (2002-2003), de Peter Jackson. Começando pelo que se entende sobre o que seria uma adaptação, Hutcheon (2006), explica

queesta seria uma maneira de “refazer” e ao mesmo tempo transcodificar uma obra para um meio diferente do qual ela estava inserida inicialmente, sendo, muitas vezes, necessária uma mudança de meio. Quando esta mudança ocorre em uma adaptação, é inevitável a discussão sobre uma formalidade específica da arte e também, dos meios.

Os filmes, normalmente, são classificados como os mais abrangentes de todos os tipos de performance, uma vez que o cinema herdou, de todas as artes, muitas formas de se expressar, como a música, os sons, o movimento das danças, a parte visual e a performance teatral. Entretanto, as adaptações ao mesmo tempo em que abrangem, adicionam e permitem novas possibilidades, também restringem-nas. Restrições que a autora vê como necessárias para a dramatização da arte, pois ela precisa ser reduzida e “traduzida”, o que a torna complexa. Ainda assim, os autores concordam com algumas das mudanças que, normalmente, são feitas em benefício da obra adaptada (HUTCHEON, 2006).

A autora propõe, então, três modos de participação da adaptação. O primeiro seria “Contar-Mostrar” que é o modo de adaptação mais comum, feito de algo impresso para o encenado. E, atualmente, de uma encenação para uma impressão, como aconteceu com os filmes da saga de Star Wars, que ganharam um universo expandido não só com livros, mas também com histórias em quadrinhos, games e até dramas em áudio. Contudo, devido à quantidade de detalhes contidos em um romance, para sua adaptação é necessário considerar algumas informações e ignorar outras sem perder a dramatização, descrições, narrações, pensamentos dos personagens, entre outros. É preciso, também, que os conflitos e ideologias dos personagens sejam visíveis e audíveis. O áudio é tão importante quanto o vídeo, pois ele consegue reforçar as reações dos personagens além de conectar alguns estados interiores e exteriores de uma maneira mais sutil do que as câmeras. Por outro lado, o visual necessita de cuidado nas escolhas, pois não só a voz, mas a aparência das personagens já foi idealizada. As adaptações precisam usar o que Charles Sanders Peirce chama de índice e símbolos emblemáticos, que para o cinema seriam os objetos, pessoas e lugares específicos (HUTCHEON, 2006).

O segundo modo é o “Mostrar-Mostrar”, o qual Hutcheon (2006) explica ser sobre histórias feitas para um meio de comunicação que são adaptadas para outro, como, por exemplo, filmes, muitas vezes já adaptados, que são adaptados para musicais e depois para filmes novamente. Esse método possibilita duas maneiras de

ser produzido: a primeira seria reconhecer o artifício não como um realismo cinematográfico e, sim, como uma autorreflexão; a segunda seria naturalizar esse artifício. A televisão compartilha com o cinema os mesmos tipos de transcodificações quando se trata de adaptação, porém, as séries acabam tendo mais tempo disponível e por este motivo, reduzem menos o texto que será adaptado. Além do cinema, a tv proporcionou adaptações para encenações líricas, e filmes foram adaptados para óperas, uma mistura diferente, onde as convenções naturais do cinema são usadas para traduzir uma forma de arte pouco real. Estes meios mostrados têm em comum o modo de apresentação, mas diferem nas restrições e possibilidade que cada um propõe. Independentemente disso, todas são classificadas como meios de performance.

Por último, Hutcheon (2006) fala sobre “Interagir-Mostrar ou Contar”, onde há interação do público. Essa interação é mais comum em jogos computadorizados, onde alguns lhe permitem causar mudanças de acordo com a maneira como você lê e interpreta o jogo. A maior parte dos jogos tem uma relação próxima com os filmes, não só devido às “franquias”, mas também devido ao uso de uma prosa ficcional. E o que atrai nos jogos é não haver uma segurança do que poderá acontecer com o personagem, diferentemente de um filme. Outros detalhes são as lacunas a serem preenchidas, que os jogos trazem menos do que os filmes, por serem mais lógicos. Hutcheon (2006) explica que todos esses meios de adaptação precisam de algumas regras e definições teóricas. Ela menciona Gérard Genette e a separação que ele em faz entre forma, que seriam a prosa, poesia, imagens, músicas e sons; gênero, romance, peça (tragédia, comédia) e ópera; e modo, narrativo e dramático. Diante disso, ela pontua que os filmes, inicialmente, seguiam os princípios básicos da narrativa em prosa e de peças dramáticas, enquanto desenvolviam suas próprias técnicas e formas, assim como os meios de produção, destruição e consumo.

3 Resultados e discussões

Com o objetivo de analisar se há e como se dá uma possível influência da mulher nórdica na personagem Éowyn, de *O Senhor dos Anéis*, esta pesquisa tomou como base os estudos de Kate Millet em *Sexual Politics* (1970), entre outros. Ao passo que, para uma análise da representação da personagem no filme homônimo, dirigido

por Peter Jackson, o referencial teórico utilizado foi *Teoria da Adaptação* (2006), de Linda Hutcheon.

Observa-se que a primeira aparição da personagem, tanto no livro quanto no filme, se dá em *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*. Na narrativa, assim que é notada pela sociedade do anel, já descrevem-na como sendo possuidora de um belo rosto, longos cabelos cor de rio de ouro, alta, esbelta e “forte como aço, uma filha de reis.” (TOLKIEN; SADT, 2000, p. 115). Éowyn era filha de Théodwyn, irmã de Théoden, e Éomund. Portanto, era sobrinha de Théoden, o rei de Rohan, de quem ela cuidou durante todo o período em que ele esteve enfeitiçado. Por outro lado, em uma cena da adaptação cinematográfica de *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres* (2002), Éowyn é encontrada por Gríma junto ao corpo de Théodred, que a descreve como sendo “tão bela, tão fria, como uma manhã de pálida primavera que ainda se apegas ao frio do inverno” (JACKSON, 0h 54min 28seg, 2002) e quando ela pede para ficar sozinha, Gríma responde:

Mas você está sozinha. Quem sabe o que você disse para as trevas na amarga vigília da noite, quando suavida toda parecia estar se comprimindo. As paredes de seu quarto te sufocando, uma gaiola prendendo uma coisinha selvagem. (JACKSON, 2002, 0h 54min 59seg).

A descrição feita da personagem transmite a ideia de que seu destino já estava pré-determinado por alguém que não ela mesma, uma vez que era de linhagem nobre e seu dever seria com seu povo e reino. Por mais que também fosse descrita como sendo tão forte quanto aço há a ideia de submissão, pois Éowyn não conseguia se desprender das imposições que lhe eram feitas por conta de seu sexo e classe social, e, conseqüentemente, sentia-se presa em uma gaiola.

Éowyn ficou encarregada de cuidar de Rohan após um momento de hesitação de seu tio ao perceber a necessidade de partir, junto aos membros da sociedade do anel que ali estavam, para uma batalha no Abismo de Helm. Contudo, apesar de aceitar cuidar de seu reino, assim como cuidou de seu tio, o coração da personagem pertencia ao campo de batalha, como pode ser notado no trecho a seguir “quando ouviu sobre a batalha no Abismo de Helm, sobre a grande matança dos inimigos, e sobre o ataque de Théoden e todos os seus cavaleiros, os olhos dela brilharam.” (TOLKIEN; SARR, 2000, p. 43). Esse interesse da personagem pelo campo de batalha, assim como o sistema hierárquico no qual Rohan era constituído,

assemelham-se às características da sociedade viking do século X, como as descritas em *The Viking World* (BRINK; PRICE; 2008), portarem reis, chefes, camponeses, entre outros, junto a possibilidade que algumas mulheres tiveram de estar em campo de batalha como escudeiras e guerreiras. Por outro lado, durante esse período e por conta dessa hierarquia social que havia, as mulheres quase não tinham direitos ou posição econômica suficiente para atuar no campo político e, então, eram subordinadas aos homens. É visível que Éowyn acaba exercendo a função de cuidadora que era esperada de alguém como ela em alguns momentos, por mais que seu desejo fosse tornar-se uma guerreira:

Mas finalmente ela disse: Senhores, estão cansados e devem agora ir para suas camas, com todo o conforto que se possa improvisar. Mas amanhã alojamentos melhores serão preparados para vocês. (TOLKIEN; SARR, 2000, p. 43).

Millet (1970) argumenta que esse costume advém de uma política sexual consentida, devido à “socialização” de ambos os sexos para uma sociedade patriarcal baseada no temperamento, status e papel de cada um. O trecho acima refere-se, então, ao papel dos sexos, o qual determina os gestos, atitudes e gostos de cada sexo. O papel que Éowyn deveria exercer era o de cuidar de seu tio e alojar os visitantes, por ser mulher e por conta da posição de sobrinha do rei na qual estava inserida. Na adaptação cinematográfica, Jackson enfatizou a batalha no Abismo de Helm, acrescentando a ida do povo de Rohan até lá. Povo que ficou sob responsabilidade de Éowyn, por ordem de Théoden, após terem sido atacados no meio do caminho. Essa foi a primeira atitude contrária que a personagem teve ao que lhe foi imposto, pois no momento em que Théoden a encarrega de cuidar de seu povo ela diz que preferia ajudar na batalha mas, mesmo assim, a atitude foi repreendida por ele, reforçando, mais uma vez, a ideia de que cada sexo tem seu papel na sociedade, e o de Éowyn era cuidar e não lutar.

Aragorn também reprimia os desejos da personagem, na narrativa de Tolkien, o que, de acordo com a política sexual consentida, explicada por Millet (1970) se encaixa não só no papel dos sexos, como no status também, que diz respeito a maneira persuasiva de preconceito que garante a superioridade masculina sobre a feminina. O status de cada sexo torna-se evidente quando, na narrativa de Tolkien, Éowyn diz a Aragorn que gostaria de lutar ao lado dele e ele responde:

– Seu dever está com o povo – respondeu ele.
 – Já ouvi demais sobre meus deveres – exclamou ela. [...] Já servi a pés vacilantes por muito tempo. Uma vez que eles já não vacilam, ao que parece, não posso eu passar minha vida como desejar?
 – Poucos podem fazer isso com honra – respondeu ele. – Mas quanto a você, senhora: não aceitou o encargo de governar seu povo até que o senhor retorne? Se não tivesse sido escolhida, então algum marechal ou capitão teria sido colocado no mesmo lugar, e não poderia fugir da incumbência, estando cansado ou não.
 – Serei sempre a escolhida? – disse ela num tom amargo. – Serei sempre deixada para trás quando os Cavaleiros partem, para cuidar da casa, enquanto eles ganham fama, e para preparar-lhes comida, esperando seu regresso?
 – Logo pode chegar um tempo – disse ele – em que ninguém retornará. Então haverá necessidade de valor sem fama, pois ninguém se recordará dos feitos realizados na derradeira defesa de suas casas. Apesar disso, os feitos não serão menos corajosos por não serem lembrados.
 Ela respondeu: – Todas as suas palavras querem dizer apenas isto: você é uma mulher e seu papel é na casa. Mas, quando os homens estiverem mortos na batalha e com honra, você tem a permissão para ser queimada na casa, pois os homens não mais precisarão dela. Mas eu sou da Casa de Eorl, e não uma serviçal. Posso cavalgar e brandir uma espada, e não temo o sofrimento ou a morte. (TOLKIEN; SARR, 2000, p. 44-45).

Parece não haver entendimento e aceitação da capacidade de Éowyn por parte do personagem, visto que lhe foram impostas outras tarefas sem antes consultarem sua opinião para isso. Presume-se que se Éowyn fosse apenas uma camponesa, a opressão de seu desejo não acontecesse de maneira tão acentuada, pois seria considerada alguém menos importante. Em contrapartida, Peter Jackson adapta Aragorn como sendo muito mais compreensivo em seu filme do que ele realmente era na narrativa de Tolkien, como observa-se no diálogo abaixo:

– Você é habilidosa com uma espada.
 – As mulheres daqui aprenderam há tempos. A espada mata até quem não tem uma e eu não temo a morte ou o sofrimento.
 – O que você teme, minha senhora?
 – Uma gaiola. Ficar atrás de grades até que o hábito ou a velhice as aceitem, e a oportunidade de grandes feitos esteja além da lembrança e desejo.
 – Você é uma filha de reis, uma guerreira de Rohan. Não creio que este seja seu destino. (JACKSON, 2002, 1h 09min 36seg).

A mudança ocorrida no comportamento do personagem é chamada por Hutcheon (2006), de mudança de contexto, visto que Aragorn passou por um processo de apropriação por parte de Peter Jackson, para que se portasse sob um ponto de vista diferente, que o aproximou do público por torná-lo alguém que merecesse ser admirado. Esse processo de apropriação é considerado comum pela teórica quando se entende que as adaptações têm sua própria aura e são únicas no local em que se

inserem, por serem uma repetição sem replicação, além disso, ela pontua que o áudio se faz tão necessário quando a imagem, pois ele consegue reforçar as reações dos personagens e conectar alguns estados interiores e exteriores de uma maneira mais sutil do que as câmeras. A partir disso, pode-se observar nas falas acima, que apesar de reduzidas em relação às da narrativa, transmitem tanto quanto ela a complexidade e dramatização da história, transparecendo os sentimentos de Éowyn com relação ao seu desejo e a reação dos demais quando ela os expõe.

É necessário pensar, ainda, na época em que a narrativa de Tolkien foi escrita, pois assim fica mais fácil entender o motivo pelo qual os personagens reagem de maneira negativa ao desejo de Éowyn. Por outro lado, a adaptação cinematográfica de Peter Jackson é do ano de 2001, o qual já tinha sido influenciado pelo pensamento feminista, pela luta por direitos iguais entre homens e mulheres há algum tempo. Dessa maneira, adaptar o personagem como Jackson fez, além de o tornar acessível e o aproximar do espectador também facilitou sua comercialização, algo que, ainda de acordo com Hutcheon (2006), são mudanças feitas em benefício da obra, muitas vezes aprovadas por autores de obras que estão sendo adaptadas.

Apesar de ter seu desejo reprimido, Éowyn encontrou uma maneira de resistir ao que lhe era imposto. A personagem se disfarçou de guerreiro, sob o pseudônimo de Dernhelm, e partiu para o campo de batalha. Uma curiosidade do disfarce de Éowyn, é que, na narrativa de Tolkien, o leitor só descobre que ela é o cavaleiro disfarçado quando ela se vê de frente com o Senhor dos Nazgûl, que matou Théoden, e que não poderia ser morto por nenhum homem e, então, luta com ele, matando-o no final, como mostra o excerto abaixo:

Uma espada tiniu ao ser sacada.
– Faça o que quiser; vou impedi-lo, se conseguir.
– Impedir-me? Tu és tolo. Nenhum homem mortal pode me impedir!
[...] Parecia que Dernhelm estava rindo, e sua voz era cristalina como aço. – Mas não sou nenhum homem mortal! Você está olhando para uma mulher. Sou Éowyn, filha de Éomund. Você está se interpondo entre mim e meu senhor, que também é meu parente. Suma daqui, se não for imortal! Pois seja vivo ou morto-vivo obscuro, vou golpeá-lo se tocar nele. (TOLKIEN, 2000, p. 107).

Essa resitência poderia ser uma indicação do motivo pelo qual a personagem teria sido adaptada sem praticamente nenhuma mudança para o cinema. Hatcher (2007), vê na personagem a presença e persistência na luta da mulher de afirmar sua voz, de evitar ser apagada ou esquecida na história, assim como na vida, visto que

quando ela percebeu que tentar conversar e expor suas opiniões não a levariam onde ela desejava enfrentou todas as imposições que lhe foram feitas para estar onde almejava. Por mais que tenha conseguido se impor, Éowyn precisou se disfarçar de cavaleiro para conseguir chegar ao campo de batalha e alcançar seu objetivo, o que na visão de Beauvoir (1949), seria aceitar a mulher como o Outro, como inferior, pois se ela estivesse sem disfarce provavelmente teria sido impedida, enquanto ao se vestir como homem ninguém se importou com sua presença naquele contexto, uma vez que é comum aos homens realizar esse tipo de tarefa. O disfarce não diminui a importância e a coragem da personagem, pelo contrário, ele mostra a importância e a necessidade de se lutar contra o papel, status e temperamento dos sexos para que futuramente não haja necessidade de se portar como o Outro em prol de realizar seus desejos.

Gandalf parece ser o único personagem a reconhecer a capacidade de Éowyn, pois ao ferir-se lutando com o Nazgûl, precisou ir às Casas de Cura para se recuperar, o que fez com que Aragorn sentisse mais pena e reconhecesse ainda menos o valor da personagem. Essa fragilidade que Aragorn estereotipa em Éowyn está relacionada ao temperamento de cada sexo, explicado por Millet (1970) como sendo estereótipos baseados nas necessidades do grupo dominante e ditadas pelo que os membros apreciam em si mesmos ou acham conveniente nos subordinados. Seria a partir disso que a visão de submissa, passiva e ineficaz teria sido associada à mulher, e nesse caso, a Éowyn, enquanto a visão de agressividade, força e inteligência ligada ao homem, ou a Aragorn. Sob outra perspectiva há Faramir, que conhece Éowyn durante a estada dos dois nas Casas de Cura e se apaixona à primeira vista. Percebe-se que Faramir enxergou Éowyn como uma igual desde a primeira vez que se viram, ele conseguiu ver nela a grandeza que ela buscava para si mesma, e a ajudou a enxergar isso, por mais que possam ser observadas características dos estereótipos impostos aos sexos em seu discurso, como quando ele diz que Éowyn desejava o amor de Aragorn apenas por conta de sua posição e renome.

É no momento em que conhece Faramir que Éowyn passa por uma transição e aceita casar-se com ele. Hatcher (2007) vê o casamento dos dois como um ideal moderno de relacionamento, pois para ela os dois exercem o mesmo papel dentro do relacionamento, além de Faramir enxergar Éowyn como ela realmente é, o que a permite ter voz e papel ativo na relação. Por outro lado, Millet acredita que o amor romântico serve para amenizar o patriarcado junto ao casamento, que seria uma

maneira de controlar as ações e os papéis das mulheres, porém, como Éowyn tinha total liberdade para se expressar dentro do relacionamento, e Faramir se apaixonou mesmo sabendo de seus desejos e sabendo quem ela era e queria ser, estima-se que a decisão de Éowyn tenha sido a de se casar por perceber que tinha mais em comum com Faramir do que com Aragorn, além do fato de terem se sentido bem na companhia um do outro enquanto se recuperavam nas Casas de Cura e não por ser um dever da mulher casar-se e estabelecer família. A liberdade na escolha de seu parceiro também se assemelha às mulheres nórdicas, mesmo que para elas o casamento fosse uma maneira de assegurar posição social e no caso de Éowyn, tenha sido por uma questão romântica.

O contato entre Éowyn e Faramir fica implícito na adaptação cinematográfica de Peter Jackson, algo que é visto por Hutcheon (2006) como essencial devido à quantidade de detalhes contidos em romances, porém, ela explica que é necessário que haja dramatização, que o pensamento e as reações dos personagens sejam audíveis e visíveis. Jackson conseguiu transmitir a empatia que Faramir e Éowyn sentiram um pelo outro, assim como conseguiu deixar implícito que se casariam com maestria e utilizando apenas duas cenas.

4 Conclusão

Em suma, com a análise foi possível observar que ao entender a adaptação como uma recodificação de um conjunto de signos para um novo conjunto, nota-se que Jackson recodificou a obra de Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, do meio narrativo para o cinematográfico, utilizando o modo denominado por Hutcheon (2006) de Contar-Mostrar. Esse tipo de adaptação é considerado o tipo mais comum, feito de algo impresso para o encenado, nele se faz necessário retirar algumas informações e acrescentar outras, devido ao tamanho das narrativas, que torna difícil sua adaptação para filmes, teatros, entre outros, pela quantidade de detalhes. Na adaptação de Peter Jackson, percebeu-se uma redução na aparição de Éowyn, mantendo apenas as cenas mais marcantes para a construção da personagem e excluindo, por exemplo, algumas cenas nas quais Éowyn interage com Faramir, porém, como Hutcheon (2006) pontua, os filmes precisam exprimir sua mensagem por meio de imagens e poucas palavras. Pode-se dizer que, mesmo com a redução, Jackson conseguiu fazer com que as cenas entre Éowyn e Faramir transmitissem a mensagem necessária. Houve

ainda uma omissão na repressão de Aragorn com relação à Éowyn, que passa a agir ainda mais como o herói compreensivo, enquanto cenas em que Théoden expõe a Éowyn que ela não deveria ser guerreira e Éomer diz a ela que a guerra era um lugar apenas para os homens são criadas. Omissões e mudanças são normais em adaptações, por estas serem uma espécie de recriação, reinterpretação, possuidoras de uma aura própria e uma existência única, de acordo com Hutcheon (2006). As mudanças feitas em Aragorn para a adaptação cinematográfica foram, as chamadas pela estudiosa, de mudanças de contexto, visto que ele passou por um processo de apropriação por parte de Peter Jackson, para que se aproximasse do público e se tornasse alguém que merecesse ser admirado, aumentando, assim, as chances de sucesso e comercialização da adaptação. Pode ser que por conta da comercialização do filme Éomer e Théoden tenham sofrido a mudança oposta, já que não comprometeriam nesse aspecto, em razão de serem personagens secundários, cuja visibilidade era inferior a de Aragorn. Em contrapartida, especialmente a personagem Éowyn não teve mudanças significativas em sua personalidade, no cinema. Presume-se que isso decorra do fato de ela se destacar por conta das características de resistência e por quebrar algumas barreiras impostas às personagens femininas até então. Embora haja interesse comercial por trás, a importância de mulheres como Éowyn, e até mais desenvolvidas, se faz necessária para que muitos outros estereótipos de representação da mulher sejam quebrados.

As reduções para adaptações cinematográficas são necessárias e muitas vezes aprovadas pelos próprios autores de algumas obras, porém é necessário que os conflitos, pensamentos e ideologias se façam visíveis e audíveis. Dessa maneira, pode-se considerar certa a escolha do elenco feita por Peter Jackson, que representou e encenou com perfeição seus respectivos personagens e apesar de alguns diálogos terem sido reduzidos em relação aos da narrativa, eles transmitiram tanto quanto ela a complexidade e dramatização da história.

Com relação à análise literária, foi possível identificar semelhança entre o sistema hierárquico no qual Rohan era baseado com o das sociedades vikings, pois os dois se constituem de reis, camponeses, chefes, entre outros, além da possibilidade de as mulheres tornarem-se guerreiras, assim como era o desejo de Éowyn, e terem a liberdade na escolha de seus maridos. Por outro lado, esse parece ser um dos motivos que faz com que Éowyn se sinta presa em uma gaiola, visto que ela vem de linhagem nobre. Por ser da nobreza e por ser do sexo feminino, seu desejo

de tornar-se guerreira foi reprimido por seu tio Théoden, por Aragorn, e, na adaptação cinematográfica de Peter Jackson, por seu irmão Éomer, pois não era comum mulheres lutarem em batalhas, uma vez que eram consideradas inferiores e ineficazes em atividades que não fossem relacionadas à casa.

O pensamento de uma sociedade patriarcal resulta em uma diferenciação dos sexos pelo que Millet (1970) vai chamar de status, temperamento e papel que cada sexo deve seguir. Essa diferenciação resulta em inferiorização e controle dos indivíduos considerados mais fracos. Tal fato é percebido por sempre tentarem lembrar Éowyn de que seu lugar não é e nunca será no campo de batalhas por ser sobrinha de um rei e mulher, além de fazerem-na aceitar ordens e tarefas de cuidadora durante quase toda a narrativa. Todavia, Éowyn resiste à repressão de seu desejo da melhor maneira que encontra, já que ela se vê suficientemente capacitada para exercer a função de guerreira mesmo que tenha que aceitar sua condição de Outro, termo usado por Beauvoir (1949), ao vestir-se de homem para que possa lutar.

A atitude de Éowyn ao disfarçar-se de Dernhelm para lutar foi essencial na restauração da paz na Terra-Média, posto que ela matou o Senhor dos Nazgûl justamente por ser mulher, pois ele não poderia ser morto por nenhum homem mortal. Dessa maneira, por mais que tenha saído ferida, a personagem provou ser extremamente necessária, além de provar resistência e força para enfrentar as imposições que lhe eram feitas, mesmo que após recuperar-se do ferimento desta batalha tenha decidido abandonar o sonho de ser uma guerreira para ajudar a Terra-Média sendo cuidadora e espalhando amor àqueles que necessitavam, além de se apaixonar por Faramir durante sua estadia nas Casas de Cura e acabar casando-se com ele.

Essa transição da personagem pode ser interpretada como um momento de libertação, visto que ela provou sua capacidade e a necessidade de sua presença no campo de batalha, alcançando a glória por seus feitos, além de encontrar em sua relação com Faramir algo puro e sincero, uma vez que ele se apaixonou por ela desde a primeira vez que a viu, sempre respeitando-a e não oprimindo-a, diferentemente de quando ela tentou se aproximar de Aragorn, que além de ser comprometido com Arwen, acreditava que o papel a ser exercido por Éowyn era o de senhora de Rohan e nada mais.

Finalmente, Éowyn desafia os padrões que personagens femininas de sua época costumam seguir ao almejar um papel não condizente com o que a sociedade

espera que ela exerça, algo que nota-se tanto na narrativa de Tolkien quanto na adaptação cinematográfica de Peter Jackson, mesmo com as mudanças feitas por ele. Portanto, esta pesquisa proporciona certa visibilidade para uma personagem feminina que se diferencia por conta de suas atitudes de resistência e contribui para a construção de personagens femininas que quebram estereótipos de representação da mulher, além de permitir que haja reflexão acerca dos temas discutidos, podendo ser utilizado, inclusive, ao ensinar-se literatura no ensino básico com a possibilidade de haver, ainda, um pequeno foco em tradução.

Referências

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BRINK, S.; PRICE, N. *The Viking World*. Nova Iorque: Routledge, 2008.

HATCHER, M.M. *Finding Woman's Role in The Lord of the Rings*. Tennessee: Mythlore Society, 2007.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2006.

MILLET, K. *Sexual politics*. Nova Iorque: Doubleday, 1970.

O SENHOR dos anéis: as duas torres. Direção de Peter Jackson. Nova Zelândia: New Line Cinema e Wingnut Films Production, 2002. 1 DVD (179 min);

O SENHOR dos anéis: o retorno do rei. Direção de Peter Jackson. Nova Zelândia: New Line Cinema e Wingnut Films Production, 2003. 1 DVD (201 min);

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: as duas torres*. Tradução Lenita M. R. Esteves, Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000a.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: o retorno do rei*. Tradução Lenita M. R. Esteves, Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.

Apoio:



FURG
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE