

**VIII SEMINÁRIO DE
PESQUISAS EM ANDAMENTO
E IV ENCONTRO DE
EGRESSOS
(PGET/UFSC)**

CADERNO DE RESUMOS E ARTIGOS

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2015**



VIII SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO DA PGET E IV EVENTOS DE EGRESSOS

Caderno de resumos e artigos

Resumos e artigos dos trabalhos apresentados no **VIII Seminário
de Pesquisas em Andamento e IV Evento de Egressos**

Universidade Federal de Santa Catarina
01 a 04 de Dezembro de 2015

COMISSÃO ORGANIZADORA

ANDRÉIA GUERINI

ADRIANA AIKAWA DA SILVEIRA ANDRADE

AÍDA CARLA RANGEL DE SOUSA

ANDRÉIA RICONI

CLARISSA PRADO MARINI

DAVI SILVA GONÇALVES

INGRID BIGNARDI

JULIANA DE ABREU

KALL LYWS BARROSO SALES

MARA GONZALES BEZERRA

NICOLETTA CHEROBIN

PATRÍCIA RODRIGUES COSTA

RODRIGO D'ÁVILA BRAGA SILVA

SAIONARA FIGUEREIDO SANTOS

VANESSA LOPES LOURENÇO HANES

Sumário

RESUMOS 10

Mesa 2 - O PAPEL DO TRADUTOR 10

1. Lilian Agg Garcia (Doutorado – Luana Freitas) - A Visibilidade dos tradutores brasileiros nas traduções do Romance *Frankenstein* de Mary Shelley 10
2. Maria Eduarda dos Santos Alencar (Mestrado – Rosvitha Blume) - Tradutoras brasileiras dos séculos XIX e XX 10
3. Sheila Maria dos Santos (Doutorado – Luciana Rassier) - (Des)Aparecer no texto: O escritor-tradutor na tradução coletiva de *A La Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust..... 10

Mesa 3 – PROPOSTAS DE TRADUÇÕES LITERÁRIAS 11

1. Davi Silva Gonçalves (Doutorado – Luciana Rassier) - Literary Translation and its Impact on National Identities: The Reinvention of What It Means To Be Canadian..... 11
2. Eduardo César Godarth (Doutorado – Werner Heidermann) - Tradução, performatividade e literatura 11
3. Flávia Wanzeller Kunsch (Mestrado – Rosvitha Blume) - Traduzindo as cores de *Indigo* - a tradução dos vários discursos do romance de Marina Warner 12

Mesa 4 – TRADUÇÃO & POESIA 1 12

1. Angelica Micoanski (Mestrado – Dirce Waltrick do Amarante) - Comentários sobre uma tradução para *The Doubtful Guest* e de *The Gashlycrumb Tinies*, de Edward Gorey 12
2. Veronica Rosarito Ramirez Parquet Rolon (Doutorado – Sergio Medeiros) - La Víbora de la mar: uma tradução comentada da poesia tribal "AVA" Guarani 13

Mesa 5 – TRADUÇÃO & QUESTÕES PÓS-COLONIAIS 13

1. Fabrício Henrique Meneghelli Cassilhas (Mestrado – Rosvitha Blume) - Análise de duas traduções em português do romance *Half of a Yellow Sun* de Chimamanda Ngozi Adichie 13
2. Kall Lyws Barroso Sales (Doutorado – Marie-Hélène C. Torres) - Análise da tradução estadunidense de *Le gone du Chaâba* realizada por Alec G Hargreaves e Naïma Wolf..... 14
3. Yeo N’Gana (Doutorado – Marie-Hélène C. Torres) - Tradução comentada de *La carte d’identité (1980)* de Jean Marie Adiaffi..... 14

Mesa 6 – TRADUÇÃO COMENTADA – ITALIANO 15

1. Andréia Riconi (Doutorado – Andréia Guerini) -Retradução comentada e anotada de *Pensieri*, de Giacomo Leopardi 15

2. Flavia Pala Falavina (Mestrado - Karine Simoni) - A literariedade de Ugo Foscolo em <i>Lezioni su la letteratura e la lingua</i>	15
3. Marilene Kall Alves (Mestrado – Karine Simoni) - Tradução comentada das memórias de Giuseppe Raddi: <i>Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane</i>	16
Mesa 8 – ESTUDOS DA TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE LIBRAS	16
1. Caren Simone Paz (Mestrado – Rodrigo Rosso) - Estratégias de interpretação em LIBRAS sinonímia e antonímia em sala de aula.....	16
2. Ester Vitória Basílio (Mestrado – Tarcísio Leite) - As vozes do discurso narrativo em traduções de literaturas infantis para LIBRAS	17
3. Nahla Yatim (Mestrado – Ana Regina Souza e Campello) - Intercorrências da qualificação dos intérpretes	17
4. Silvana Aguiar dos Santos (Prof. Dra. em Estudos da Tradução) - Panorama da produção acadêmica sobre tradução e interpretação de língua de sinais no brasil .	17
Mesa 9 – TRADUÇÃO & ENSINO	18
1. Filipe Mendes Neckel (Doutorado – Maria Lúcia Vasconcellos) - Falando de tradução: a metalinguagem em uma disciplina de introdução aos estudos da tradução	18
2. Noemi Teles de Melo (Doutorado – Maria José Damiani Costa) - Tradução no ensino de LE: promovendo reflexões sobre língua e cultura por meio de sequência didática	19
3. Patrícia Rodrigues Costa (Doutorado – Andréia Guerini) - O lugar da tradução literária nos bacharelados em tradução no Brasil.....	19
4. Rossana da Cunha Silva (Mestrado – Lincoln Fernandes) - Aspectos ergonômicos e de usabilidade na avaliação de um sistema com base em <i>corpus</i> para a pesquisa, ensino e prática da tradução.....	19
Mesa 10 – TRADUÇÃO & IMAGEM	20
1. Érico Gonçalves de Assis (Doutorado – Ronaldo Lima) - O letreiramento de histórias em quadrinhos traduzidas entendido como tradução.....	20
2. Renata Corbetta Tavares (Mestrado – Pedro Tavares) - A tradução intralingual de <i>Lolita</i> : aspectos funcionalistas relativos à transposição do romance em roteiro cinematográfico	20
Mesa 11 – TRADUÇÃO & POESIA 2	21
1. Roberto Mario Schramm Jr. (Doutorado – Rosvitha Blume) - Tal e qual? As fontes de Valéry e o(s) problema(s) da tradução poética.....	21
2. Thiago André dos Santos Veríssimo (Doutorado – Walter Carlos Costa) - Crítica e comentário: duas práxis da tradução poética de Mário Faustino	21
3. Vássia Silveira (Mestrado – Meritxell Marsal) - A poesia é o grito e a pátria. Tradução comentada do Diário de Delfa de Max Aub.....	22

Mesa 12 – ESTUDOS EM HISTÓRIA DA TRADUÇÃO	22
1. Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes (Mestrado – Sergio Romanelli) - As variedades linguísticas no polissistema brasileiro de tradução literária: novas perspectivas	22
2. Rosario Lázaro Igoa (Doutorado – Walter Carlos Costa) - Antologia em tradução: uma antologia de crônicas brasileiras do século XIX	23
3. Suyan Magally Ferreira (Mestrado – Marie-Hélène C. Torres) - Os prefácios de <i>o Último dia de um condenado</i> , de Victor Hugo.....	23
Mesa 13 – TRADUÇÃO & ESCRITURA - ESPANHOL	23
1. Beatrice Távora (Mestrado – Andrea Cesco) - Os prólogos das obras satíricas de Quevedo: uma proposta de tradução comentada.....	23
2. Digmar Jimenez Agreda (Doutorado – Sergio Romanelli) - O diário inédito do autor venezuelano José Balza: um texto em movimento entre a escrita e a tradução	24
3. Mary Anne Warken Soares Sobottka (Mestrado - Meritxell Marsal) - Tradução comentada <i>Del Cristo Del Elqui</i> de Nicanor Parra	24
Mesa 14 – TRADUÇÃO AUDIOVISUAL	24
1. Carolina Helena Pasta (Mestrado – Luciana Rassier) - Tradução audiovisual de séries animadas: parâmetros para legendagem de <i>Moko menino do mundo</i>	24
2. Julia Navegantes de Saboia Stephan (Mestrado – Lincoln Fernandes) - A tradução de palavrões em <i>True Blood</i>	25
3. Tiago Costa Pereira (Doutorado – Pedro de Souza) - O divórcio entre voz e discurso: a dublagem em/de <i>Django Unchained</i>	25
Mesa 15 – TRADUÇÃO & TERMINOLOGIA	26
1. Diego Napoleão Viana Azevedo (Doutorado – Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão) - A terminologia do turismo: uma proposta de dicionário terminológico trilingue (português-inglês-espanhol) com base em corpus para tradutores	26
2. Juliana de Abreu (Doutorado – Meta Elisabeth Zipser) - Glossário online alemão-português para a tradução de livros de culinária	26
3. Klícia de Araújo Campos (Mestrado – Rachel Sutton-Spence) - A gíria e o dialeto nordestino no glossário da literatura de cordel em LIBRAS.....	27
Mesa 16 – TRADUÇÃO & SECRETARIADO EXECUTIVO	27
1. Edelweiss Vitol Gysel (Doutorado – Maria Lúcia Vasconcellos) - A didática de tradução no Secretariado Executivo: uma ilustração de material didático.....	27
2. Jussara Rode (Mestrado – Maria Lúcia Vasconcellos) - Formação e atualização do profissional de secretariado executivo enquanto tradutor	28

3. Laís Gonçalves Natalino (Doutorado – Carmen Rosa Caldas-Coulthard) - Secretárias traduzidas – representações do profissional de secretariado e discussões de gênero	28
Mesa 17 – TRADUÇÃO INSTITUCIONAL.....	28
1. Dienifer Leite Maliska (Mestrado – Carmen Rosa Coulthard) - Vozes da Justiça: o gênero ata de audiência e a tradução intralingual, um estudo de caso	29
2. Jean-François Mathieu Brunelière (Doutorado – Jose Lambert) - Apresentação do Peugeot 2008 nos sites comerciais de Peugeot na França, em Portugal e no Brasil: entre tradução e adaptação.....	29
3. William Franklin Hanes (Doutorado – José Lambert) - Memórias do Instituto Oswaldo Cruz: língua franca e identidade da <i>belle époque</i> à era eletrônica global	29
Mesa 18 – TRADUÇÃO, QUESTÕES TEÓRICAS.....	30
1. Carolina Villada Castro (Mestrado – Martha Pulido) - Tradução e desconstrução: ressonâncias entre tradução e filosofia.....	30
2. Clarissa Prado Marini (Doutorado – Marie-Hélène C. Torres) - Teoria da Tradução Traduzida no Brasil no século XXI: um glossário	30
3. Maria Cecilia Pilati de Carvalho Fritsche (Mestrado – Carlos Maciel) - Análise comparativa da obra <i>Écrits</i> (1966) de Jacques Lacan e suas traduções para a língua portuguesa publicadas no Brasil em 1978 e 1998.....	31
Mesa 19 – TRADUÇÃO & HISTÓRIA.....	31
1. Liliane Vargas Garcia (Doutorado - Andréa Cesco) - Políticas tradutórias através do prototexto literário Calila e Dimna (1251).....	31
2. Pablo Cardellino Soto (Doutorado – Luana Freitas) - <i>Casa Velha</i> , de Machado de Assis: histórias de duas traduções	31
3. Thaís Fernandes (Doutorado – Claudia de Faveri) - Comentários sobre a tradução da obra de Santo Agostinho no Brasil	32
Mesa 20 – TRADUÇÃO DE LÍNGUA FRANCESA	32
1. Aída Carla Rangel de Sousa (Doutorado – Marie-Hélène C. Torres) - <i>La Belle et la Bête</i> (1740), um conto de fadas para maiores	32
2. Jaqueline Sindorski Bigaton (Mestrado - Marie-Hélène C. Torres) - Correspondência criptografada de Maria Antonieta e Axel de Fersen: comentários do processo de tradução	33
3. Luiz Horácio Pinto Rodrigues (Doutorado – Alckmar Santos) - Pensar a tradução: proposta para uma retradução de Gargantua	33
Mesa 21 – SOCIOANÁLISES DE TRADUÇÕES	34
1. Ana Maria Fonseca de Oliveira Batista (Doutorado – Lincoln Fernandes) - Um estudo em sociologia da tradução - comidas & bebidas na tradução brasileira de Harry Potter.....	34

2. Marília Dantas Tenório Leite (Mestrado – Rosvitha Blume) - <i>Orlando</i> : leituras brasileiras da desconstrução de gênero	34
3. Sandra Keli Florentino Veríssimo dos Santos (Doutorado – Ronaldo Lima) - As traduções de <i>Windows on the World</i> : análise do discurso irônico	34
Mesa 22 – TRADUÇÃO & CORPORA	35
1. Fernanda Saraiva Frio (Mestrado – Maria Lúcia Vasconcellos) - A representação da morte/ <i>death</i> no corpus paralelo de tradução “As Intermitências da Morte”/ <i>Death with Interruptions</i>	35
2. Fernando da Silva (Doutorado – Viviane Heberle) - Uma análise baseada em corpus: mapeando a localização de diálogos no jogo <i>Infamous</i>	36
3. Silvio Somer (Mestrado – Marco Rocha) - O uso da linguística de <i>corpus</i> na confecção do dicionário eletrônico Aoristo, latim-português	36
Mesa 23 – TRADUÇÃO, MÚSICA & DANÇA	36
1. Giovana Beatriz Manrique Ursini (Mestrado – Dirce Waltrick do Amarante) - Desvendando Trisha Brown.....	37
2. Mariana Cristine Hilgert (Doutorado – Werner Heidermann) - Sobre estranhezas: traduzindo Manoel de Barros em dança.....	37
3. Natanael Ferreira França Rocha (Doutorado – Viviane Heberle) - Elementos tradutórios, linguísticos e musicais fundamentais na tradução de canções.....	37
4. Vanessa Geronimo (Doutorado – Dirce Waltrick do Amarante) - A tradução da partitura para piano de uma ópera de Gertrude Stein.....	38
Mesa 24 - TRADUÇÃO & TEATRO	38
1. Larissa Ceres Rodrigues Lagos (Mestrado – Dirce Waltrick do Amarante) - <i>O Não Eu</i> de Samuel Beckett: uma proposta de tradução	38
2. Mara Gonzalez Bezerra (Doutorado – Andréa Cesco e Gilles Jean Abes) - Uma tradução comentada de <i>Amor es más laberinto</i> de Sor Juana Inés de la Cruz	39
3. Marina Bento Veshagem (Doutorado – Dirce Waltrick do Amarante) - Tradução e leituras da peça <i>Macbett</i> de Eugène Ionesco	39
ARTIGOS	40
AS VARIÉDADES LINGUÍSTICAS NO POLISSISTEMA BRASILEIRO DE TRADUÇÃO LITERÁRIA: TRANSFORMAÇÕES (CASSIANO TEIXEIRA DE FREITAS FAGUNDES).....	40
LITERARY TRANSLATION AND ITS IMPACT ON NATIONAL IDENTITIES: THE REINVENTION OF WHAT IT MEANS TO BE CANADIAN (DAVI SILVA GONÇALVES).....	53

TRADUÇÃO, PERFORMATIVIDADE E LITERATURA (EDUARDO GODARTH).....	67
“AMOR À PRIMEIRA VISTA” – UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, INTERMODAL E INTERLINGUÍSTICA (ESTER VITÓRIA BASILIO).	76
ANÁLISE DE DUAS TRADUÇÕES EM PORTUGUÊS DO ROMANCE <i>HALF OF A YELLOW SUN</i> DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE (FABRÍCIO HENRIQUE MENEGHELLI CASSILHAS).....	88
FALANDO SOBRE TRADUÇÃO: A METALINGUAGEM EM UM CURSO DE INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO (FILIPE MENDES NECKEL)	92
A PERFORMATIVIDADE DO DISCURSO FEMININO NA VOZ DE SERAFINE, PERSONAGEM DE <i>INDIGO</i> DE MARINA WARNER (FLÁVIA WANZELLER KUNSCH).....	102
A LITERARIEDADE DE UGO FOSCOLO EM <i>LEZIONI SU LA LETTERATURA E LA LINGUA</i> (FLAVIA PALA FALAVINA)	113
DESVENDANDO TRISHA BROWN (GIOVANA BEATRIZ MANRIQUE URSINI).....	120
CORRESPONDÊNCIA CRIPTOGRAFADA DE MARIA ANTONIETA E AXEL DE FERSEN (JAQUELINE SINDERSKI BIGATON)	131
A TRADUÇÃO DE PALAVRÕES NAS LEGENDAS DE <i>TRUE BLOOD</i> (JÚLIA NAVEGANTES DE SABOIA STEPHAN)	140
GLOSSÁRIO ONLINE PORTUGUÊS-ALEMÃO PARA TRADUÇÃO DE LIVROS DE CULINÁRIA: UMA PROPOSTA (JULIANA DE ABREU).....	149
A GÍRIA E O DIALETO NORDESTINO NO GLOSSÁRIO DA LITERATURA DE CORDEL EM LIBRAS (KLÍCIA DE ARAÚJO CAMPOS)	158
SECRETÁRIAS TRADUZIDAS: REPRESENTAÇÕES DO PROFISSIONAL DE SECRETARIADO EM LEGENDAS INGLÊS-PORTUGUÊS (LAÍS GONÇALVES NATALINO)	171
O “NÃO EU” DE SAMUEL BECKETT: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO (LARISSA CERES LAGOS)	177
ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: PERSONAGENS ADAPTADOS EM <i>ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ</i> (LEOMARIS ESPÍNDOLA AIRES)	184

PROJETO DE PESQUISA: TRADUÇÃO COMENTADA DAS MEMÓRIAS DE GIUSEPPE RADDI (MARILENE KALL ALVES)	198
SERMÕES E ANTIPOESIA (MARY ANNE WARKEN SOARES SOBOTTK)..	207
DOUTORADO SANDUÍCHE NA VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA (MONIQUE PFAU).....	217
INTERCORRÊNCIAS DA QUALIFICAÇÃO DOS INTÉRPRETES (NAHLA YATIM).....	223
TAL E QUAL?! TEORIA DA TRADUÇÃO E TEORIA DO ORIGINAL (ROBERTO MÁRIO SCHRAMM JÚNIOR)	231
ASPECTOS ERGONÔMICOS E DE USABILIDADE NA AVALIAÇÃO DE UM SISTEMA COM BASE EM CORPUS PARALELO PARA A PESQUISA, ENSINO E PRÁTICA DA TRADUÇÃO (ROSSANA DA CUNHA SILVA).....	236
(DES)APARECER NO TEXTO: O ESCRITOR-TRADUTOR NA TRADUÇÃO COLETIVA DE <i>A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU</i> DE MARCEL PROUST (SHEILA MARIA DOS SANTOS).....	244
O DIVÓRCIO ENTRE VOZ E DISCURSO: A DUBLAGEM EM/DE <i>DJANGO UNCHAINED</i> (TIAGO COSTA PEREIRA).....	253

RESUMOS

Mesa 2 - O PAPEL DO TRADUTOR

Mediadora: Dra. Nicoletta Cherobin

1. Lilian Agg Garcia (Doutorado – Luana Freitas) - A Visibilidade dos tradutores brasileiros nas traduções do Romance *Frankenstein* de Mary Shelley

Nesse trabalho pretende-se apresentar as pesquisas em andamento da tese de doutorado “Os Paratextos e Análise da Tradução Brasileira de *Frankenstein*, de Mary Shelley”. Abordam-se algumas das pesquisas realizadas até o momento dessa comunicação, a saber: os perfis das principais editoras e tradutores do romance de Shelley no Brasil, nos anos de 1980*, 1998, 2009 e 2013; expõem-se os resultados da análise dos paratextos (capas, quartacapas, folhas de rosto, introduções, prefácios, posfácios e notas do tradutor) das referidas traduções; reflete-se sobre a evolução da visibilidade dos tradutores nos anos supracitados. O recorte dessa pesquisa tem como arcabouço teórico: as perspectivas de Gérard Genette (2009) e Marie-Hélène Catherine Torres (2011) no que tocante aos paratextos; as contribuições de Solange Mittmann (2003) acerca das notas do tradutor e os questionamentos de Lawrence Venuti (1995, 2002) sobre a (in) visibilidade e “fidelidade” do tradutor. Espera-se abordar a importância do paratexto como recurso para se visualizar a presença do tradutor, a partir da verificação dos papéis dos elementos paratextuais no texto de chegada; assim como examinar que os paratextos de Shelley deram suporte ao texto de 1831 e às suas sucessivas traduções e exibir a evolução ocorrida na valorização do papel do tradutor nas edições brasileiras de *Frankenstein*.

Palavras-chave: *Frankenstein*. Paratextos. Visibilidade dos tradutores.

2. Maria Eduarda dos Santos Alencar (Mestrado – Rosvitha Blume) - Tradutoras brasileiras dos séculos XIX e XX

A presente pesquisa tem como principal objetivo resgatar as mulheres tradutoras brasileiras dos séculos XIX e XX e, assim, contribuir para a elaboração de uma historiografia da prática de tradução por mulheres dessa época, a fim de comprovar a sua presença na história da tradução literária no Brasil e diminuir a invisibilidade sofrida por essas, até os dias atuais. Foram acolhidas, para essa finalidade, as discussões das teorias feministas, em que são analisadas de que forma os valores sociais e posições de hierarquia social se relacionam com a tradução. O marco teórico que norteia esta pesquisa desenvolve-se a partir dos estudos de Von Flotow (1997), Simon (1996) e Chamberlain (1998) e, quanto à pesquisa das tradutoras, têm grande importância as obras de Muzart (2013) e Coelho (2002), além da procura, em bibliotecas e diversas fontes, pelas traduções.

Palavras-chave: Tradução. Tradutoras brasileiras. Historiografia.

3. Sheila Maria dos Santos (Doutorado – Luciana Rassier) - (Des)Aparecer no texto: O escritor-tradutor na tradução coletiva de *A La Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust

A presente pesquisa trata da figura do escritor-tradutor no Brasil entre os anos de 1948 e 1956, período em que foi publicada, pela editora Globo de Porto Alegre, a tradução integral da obra *A la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust, realizada por expoentes da literatura brasileira, a saber, Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lourdes Souza de Alencar e Lucia Miguel Pereira. Resultado de um trabalho em conjunto, este novo texto cria, por meio da tradução, um espaço dialógico que abrange muito mais que o texto-fonte, sendo-nos possível perceber a presença poética dos escritores-tradutores através manipulações textuais que envelopam os temas proustianos em formas próprias, como será exposto nesta comunicação através da análise de trechos da tradução do primeiro volume da *Recherche, No Caminho de Swann* (1948), realizada por Mario Quintana. Para tanto, serão utilizadas as contribuições de Bertaso (1993), Verissimo (1996) e Wyler (2003) para a contextualização histórica e apresentação da Editora Globo, além dos aportes dos autores em questão acerca da tarefa do escritor(-tradutor).

Palavras-chave: Escritor-tradutor. Tradução coletiva. Editora Globo. Marcel Proust. Mario Quintana.

Mesa 3 – PROPOSTAS DE TRADUÇÕES LITERÁRIAS

Mediadora: Profa. Dra. Germana Henriques Pereira de Sousa (UnB)

1. Davi Silva Gonçalves (Doutorado – Luciana Rassier) - *Literary Translation and its Impact on National Identities: The Reinvention of What It Means To Be Canadian*

Written by Stephen Leacock in 1912, *Sunshine Sketches of a Little Town* needs to be (re)contextualised in order to promote the understanding I aim at reaching among distinct cultures in my translation proposal. In a nutshell, the novel is developed within the setting of a fictional town in Canada called Mariposa. Characters' behaviours and ambitions therein are in consonance with what permeated Canadian atmosphere by the beginning of the XX century – which concerns mainly the growth of the country's importance, its changing relations to the U.S.A and Europe, and, perhaps especially, its passage from a rural nation into a thoroughly urbanised one. An annotated translation of the book, as part of my PhD. Research (which also consists in the literary analysis of the novel), seems to be the most profitable option for the novel's maintenance – also contributing for making the journey of my readers less troublesome. This is so for they might get in touch with specific reflections put forward by Leacock which could pass unnoticed otherwise. Literature, as my study so far demonstrates, is an opportunity to evade preconceived identities in perhaps every instance that might be pondered upon.

Palavras-chave: Identity. Canada. Literature. Translation.

2. Eduardo César Godarth (Doutorado – Werner Heidermann) - *Tradução, performatividade e literatura*

Em primeiro lugar apresentarei resumidamente minha concepção de tradução desenvolvida durante o Mestrado, a saber, uma baseada na Teoria dos Atos de Fala de J.L. Austin e na Linguística Performativa de Douglas Robinson, que, acredito eu, é

capaz de nortear não somente o método de aproximação da obra escolhida, como também as estratégias de tradução que deverão ser adotadas, via filosofia da linguagem e hermenêutica. Em seguida, tentarei demonstrar quais foram os resultados obtidos até então, pela análise do romance alemão *Deutschstunde* (1968), de Siegfried Lenz, o qual pretendo traduzir. Se for possível, ainda apresentarei os resultados de meu projeto atual de legendagem da adaptação cinematográfica dessa mesma obra, feita em 1971 na Alemanha e qual a relação entre esse projeto e o da tradução literária propriamente dita, bem como com a teoria subjacente.

Palavras-chave: Atos de fala. Hermenêutica. Siegfried Lenz.

3. Flávia Wanzeller Kunsch (Mestrado – Rosvitha Blume) - Traduzindo as cores de Indigo - a tradução dos vários discursos do romance de Marina Warner

Em seu romance *Indigo*, a escritora britânica Marina Warner reescreve *A Tempestade* de William Shakespeare mantendo seu contexto colonial, porém contando sua estória a partir da perspectiva das personagens femininas; essas personagens são marcadas por seus discursos de tradição oral, vozes silenciadas pela colonização. A estória, contada em dois períodos históricos – 1600 e 1948. Em ambos encontramos o nome da Família Everard: no século XVII Christopher Everard é o responsável pela apropriação da ilha caribenha Liamuiga, e seu confronto com as ilhoas Ariel e Sycorax; no século XX acompanhamos a família de Anthony Everard, orgulhoso herdeiro de Christopher, nativo de Liamuiga emigrado para Londres, com quem levou sua criada Serafine, herdeira de Sycorax e principal difusora do discurso de tradição oral de sua ilha, que o transfere com muito zelo para as pequenas Everard Xanthe e Miranda. O romance questiona paradigmas impostos pelo patriarcado que apagam a existência feminina da história e trás à luz essas mulheres pensantes. A tradução de seu texto contribui com a reverberação do questionamento da autora, colocando o novo leitor a par do espaço interlocutório ocupado por essas personagens onde realizam a performance de sua subjetividade. O objetivo desse projeto de pesquisa é apresentar uma proposta de tradução comentada considerando os aspectos do texto que evidenciam os diferentes discursos do romance, destacando as interseccionalidades que garantem suas respectivas performances, e que revelam os abusos sofridos com a discriminação de gênero. A tradução para o português contribui também com uma caracterização melhor da discrepância entre discursos coloquial e culto – oral e registro histórico – permitindo uma compreensão mais apurada das diferentes performances.

Palavras-chave: Marina Warner. Tradução comentada. Performatividade.

Mesa 4 – TRADUÇÃO & POESIA 1

Mediador: Prof. Dr. Marcelo Bueno de Paula (UEMS)

1. Angelica Micoanski (Mestrado – Dirce Waltrick do Amarante) - Comentários sobre uma tradução para *The Doubtful Guest* e de *The Gashlycrumb Tinies*, de Edward Gorey

O projeto em estudo visa primeiramente apresentar características das obras do escritor e ilustrador Edward Gorey (1925-2000), assim como apontar algumas de suas influências, como o *Nonsense* de Edward Lear, ou o balé de George Balanchine. As

obras de Edward Gorey são comumente catalogadas como Literatura Infantil e Juvenil, por isso esta pesquisa visa identificar por que seus livros são classificados desta forma, ao mesmo tempo que discute sobre a tradução de literatura infantil e juvenil. Em seguida, propõe-se sugerir uma tradução para dois livros do autor: *The Doubtful Guest*, escrito em 1957, e *The Gashlycrumb Tinies*, produzido em 1972. Cabe ressaltar que ambos os livros são compostos por poesias, por isso pretende-se efetuar a tradução das poesias relatando e comentando, a partir de teóricos da tradução poética, sobre três principais fases tradutórias que ocorreram no decorrer do processo tradutório.

Palavras-chave: Tradução comentada. Edward Gorey. *Nonsense*.

2. Veronica Rosarito Ramirez Parquet Rolon (Doutorado – Sergio Medeiros) - La Víbora de la mar: uma tradução comentada da poesia tribal "AVA" Guarani

Embasados na teoria funcionalista dos estudos da tradução, levada em competência primeiramente pelos teóricos Reiss & Vermeer (1984/1996), os quais afirmam que, para que cada tradução atinja o seu propósito comunicacional, deve estar dirigida a um leitor-meta. Com base nisso, a tradução é compreendida por nós como um elo de aproximação entre culturas distintas. Os estudos da tradução, por constituírem uma área interdisciplinar, permitem a aproximação com outras áreas do conhecimento, entre elas a literatura. De acordo com o exposto, o presente trabalho de tese pretende fazer a tradução comentada de uma poesia tribal “ava” guarani, além da análise se há e/ou quais são as alusões que aparecem nos poemas. Nosso propósito é interligar os Estudos da Tradução com a Linguística em busca das alusões presentes nos poemas do livro *A la víbora de la mar*, além de comentar as estratégias de tradução que auxiliaram as escolhas lexicais do autor/tradutor, que representam a cultura na qual ele está inserido, dessa forma apresentando uma interface entre os Estudos da Tradução Funcionalista, a Literatura e a Intertextualidade. As análises têm como base o recurso delimitador, a intertextualidade, com foco no fenômeno da alusão na transposição da poesia. Conforme Ramirez Parquet (2014), “a intertextualidade tem relação com a produção de significado que surge a partir das relações que existem entre o texto, outros textos, os leitores e o seu contexto sócio-histórico-cultural”. Nesta pesquisa, nos apoiamos em Reiss & Vermeer (1984/1996) e Nord (1988/1991) quanto à visão funcionalista dos Estudos da Tradução, além dos teóricos Kristeva (1974) e Leppihalme (1997), que direcionaram nossas reflexões sobre as alusões encontradas nos poemas analisados.

Palavras-chave: Alusões. Poesia. Funcionalismo.

Mesa 5 – TRADUÇÃO & QUESTÕES PÓS-COLONIAIS

Mediadora: Profa. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres

1. Fabrício Henrique Meneghelli Cassilhas (Mestrado – Rosvitha Blume) - Análise de duas traduções em português do romance *Half of a Yellow Sun* de Chimamanda Ngozi Adichie

Em minha dissertação de mestrado, faço uma análise comparativa entre duas traduções do romance *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie, para a língua portuguesa. Previamente à comparação entre texto fonte e os textos alvo, fiz uma análise literária da obra focada nos três personagens principais e a forma como eles

percebem e vivem esse hibridismo linguístico. Analisei as estratégias utilizadas pela escritora nigeriana para representar esse universo híbrido pela perspectiva de cada um desses personagens assim como as consequências políticas de suas escolhas. Os textos alvo selecionados são 1) a tradução de Beth Vieira, publicada no Brasil pela Companhia das Letras, e 2) a tradução de Tânia Ganho, publicada em Portugal pela editora Asa. O corpus dessa análise é composto por trechos em que o hibridismo entre a língua inglesa e a língua igbo se fazem presentes de forma mais explícita na escrita da contadora de histórias nigeriana. Essa pesquisa reforça a intersecção entre a teoria da tradução e a teoria pós-colonial, com base em autores como Lawrence Venuti (2002), Kanavillil Rajagopalan (2000) e Marina Tymoczko (1999). Essa comunicação tem como foco apresentar meu trabalho desenvolvido até então e suas primeiras considerações.

Palavras-chave: Tradução criativa. Tradução e Relações de Poder. Literatura Pós-colonial. Língua Igbo.

2. Kall Lyws Barroso Sales (Doutorado – Marie-Hélène C. Torres) - Análise da tradução estadunidense de *Le gone du Chaâba* realizada por Alec G Hargreaves e Naïma Wolf

Em minha pesquisa de doutorado proponho uma tradução da obra *Le gone du Chaâba* (1986) de Azouz Begag ainda não traduzida para o português brasileiro e, para tanto, analiso durante esta pesquisa duas traduções já realizadas da obra: uma para o inglês, proposta pelo professor Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf em 2007 e uma para o espanhol realizada por Elena García-Aranda em 2011. Para a presente comunicação apresento uma análise da edição estadunidense realizada em ambiente acadêmico, diferentemente da edição hispânica, cuja apresentação da obra é de cunho mais comercial. Alec G. Hargreaves, que teve a parceria de Naïma Wolf para a tradução, é professor de francês e diretor do Instituto Winthrop-King de francês moderno e estudos francófonos na Universidade da Flórida. Especialista em estudos da cultura francófona com ênfase em política, em cultura e em aspectos midiáticos das minorias pós-coloniais na França. Para esta comunicação é importante seu pensamento acerca da tradução do livro para o inglês, pois suas escolhas e decisões, apresentadas em sua introdução, trazem questionamentos e evidencia as dificuldades encontradas para a tradução em língua inglesa. Dessa forma, apresento o cotejo entre a tradução estadunidense e o texto francês de Azouz Begag que comporão parte da minha tese de Doutorado, na qual me dedico a análise das traduções já realizadas. Este cotejo tem o objetivo de evidenciar as escolhas de tradução dos estrangeirismos, dos empréstimos, das alternâncias e das interferências presentes na obra e também é usado para justificar as motivações que levaram a tradução destes para o português brasileiro.

Palavras-chave: Tradução. *Le gone du Châaba. Shantytown Kid.*

3. Yeo N’Gana (Doutorado – Marie-Hélène C. Torres) - Tradução comentada de *La carte d’identité* (1980) de Jean Marie Adiaffi

O recente interesse da antropologia, da sociologia, da linguística e da literatura na questão identitária na literatura pós-colonial foi a motivação da nossa pesquisa. Se olharmos para a literatura como um elemento de consolidação e de reforço das identidades é preciso mencionar que a tradução desempenha o papel de agente de preservação, de perpetuação de sentimentos de pertença. Lidando com a literatura pós-colonial marfinense composta principalmente por produções em francês, uma literatura

transnacional com uma escrita híbrida e que está em um cruzamento de civilizações, (europeias e africanas); refletimos sobre uma estratégia de transporte que negocia os traços identitários das culturas envolvidas nesse encontro. No nosso caso, trataremos da literatura de expressão francesa, em especial da Costa do Marfim com *La carte d'Identité* de Jean Marie Adiaffi de 1980. Apresentaremos alguns trechos da obra com a presença de palavras *agni* e uma proposta de tradução.

Palavras-chave: Tradução. Literatura africana. Literatura pós-colonial. Cultura agni. Jean Marie Adiaffi.

Mesa 6 – TRADUÇÃO COMENTADA – ITALIANO

Mediadora: Prof. Dra. Carolina Paganine (UFF)

1. Andréia Riconi (Doutorado –Andréia Guerini) -Retradução comentada e anotada de *Pensieri*, de Giacomo Leopardi

Giacomo Leopardi (1798-1837) é um dos autores mais expressivos do cenário literário italiano e europeu do século XIX. O autor de *Recanate* deixou uma vasta produção em prosa e poesia, dentre as quais se podem destacar o *Zibaldone di Pensieri*, as *Operette Morali* e os *Canti*. Dentre os textos mais expressivos de Leopardi, pode-se citar também os *Pensieri*, coletânea de aforismos e máximas, escritos provavelmente entre os anos de 1830 e 1835, resultantes das reflexões de Leopardi acerca das dinâmicas sociais. A obra, publicada postumamente em 1845, reflete não somente as ideias do autor a respeito do homem e do mundo, mas também é um campo frutífero de estudo do estilo de escrita empregado por Leopardi em seus escritos. Portanto, o objetivo desta pesquisa é apresentar uma proposta de retradução comentada da obra *Pensieri*, de Giacomo Leopardi, que teve sua primeira e única versão para o português brasileiro, feita pela tradutora Vera Horn, publicada no ano de 1996, na coletânea “Giacomo Leopardi – Poesia e Prosa”, organizada por Marco Lucchesi.

Palavras-chave: *Pensieri*. Retradução. Giacomo Leopardi.

2. Flavia Pala Falavina (Mestrado - Karine Simoni) - A literariedade de Ugo Foscolo em *Lezioni su la letteratura e la lingua*

A presente comunicação pretende destacar as características literárias do ensaio do escritor ítalo-grego Ugo Foscolo (1778-1827) intitulado *Lezioni su la letteratura e la lingua* [Aulas sobre a literatura e a língua] e refletir sobre as possibilidades tradutórias das mesmas. Como o próprio nome sugere, o ensaio, que foi produzido com o intuito de ser pronunciado em sala de aula, teoriza sobre a literatura e a língua e, descrevendo o funcionamento de ambas, propõe o modo ideal de reproduzi-las. Entre as características do texto depreende-se tanto a influência iluminista, na recorrente exaltação da pátria e no modo materialista de constatar praticamente as verdades percebidas, quanto o apreço pela linguagem eloquente que prioriza a beleza e a harmonia das letras, influência da sua formação de poeta. A existência da temática e da estética neoclassicista e romântica confere originalidade e literariedade ao texto em questão. Tendo isso em vista, o projeto de tradução comentada para a língua portuguesa se atentará a questões em torno da pontuação, da oralidade, da sintaxe, do léxico e do contexto histórico e literário para a elaboração dos comentários.

Palavras-chave: Ugo Foscolo. Ensaio. Literariedade.

3. Marilene Kall Alves (Mestrado – Karine Simoni) - Tradução comentada das memórias de Giuseppe Raddi: *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*

Em 2011 iniciei meu projeto de tradução dos relatos de viagem, artigos, memórias, diários, escritos pelo botânico italiano Giuseppe Raddi, com o propósito de divulgar em língua portuguesa seus escritos. O botânico italiano esteve no Brasil em 1818, por um ano, e nesse período coletou, descreveu e nomeou exemplares da flora e da fauna brasileira. Giuseppe Raddi é considerado o maior botânico naturalista italiano a coletar e classificar plantas, sementes de espécimes nativas, pássaros e répteis nas proximidades do Rio de Janeiro no século XIX, além de ter nomeado cerca de 500 espécimes de plantas brasileiras. De 1819 até 1828 Raddi publicou numerosos trabalhos, até hoje fundamentais para o conhecimento da flora tropical, sobre as diversas espécies recolhidas e observadas no Brasil, contudo seus escritos permaneceram até 2011 sem tradução. Com o intuito de divulgar em língua portuguesa mais uma de suas descrições, bem como de refletir sobre as especificidades da tradução de relatos de viagem e textos botânicos, proponho para minha pesquisa de mestrado a tradução comentada do artigo *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*. A fim de analisar o processo tradutório de um texto especializado entendo aplicar a proposta didática para traduções especializadas sugerida por Hurtado (2001), e desenvolver as competências e habilidades tradutórias propostas pela mesma autora, além de outros autores que também serão estudados.

Palavras-chave: Giuseppe Raddi. Tradução especializada. *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*. Século XIX.

Mesa 8 – ESTUDOS DA TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE LIBRAS

Mediadora: Profa. Dra. Silvana Aguiar dos Santos

1. Caren Simone Paz (Mestrado – Rodrigo Rosso) - Estratégias de interpretação em LIBRAS sinonímia e antonímia em sala de aula

A presente pesquisa tem como objetivo analisar as estratégias de interpretação em Libras sinonímia e antonímia em sala de aula, do português para Libras (Língua Brasileira de Sinais). A metodologia de investigação é de abordagem qualitativa e quantitativa. Será realizada a captura de vídeo, através de filmagens em sala de aula, bem como do áudio, através da gravação da fala do professor. As observações serão computadas em sistema numérico a quantidade de sinais que se relacionam com a sinonímia ou antonímia identificadas na análise dos vídeos. Trata-se de uma pesquisa exploratória, através do método estudo de caso. O tempo de filmagem será de vinte minutos. Após, através do Programa ELAN (Eudico Language Annotator), para o recolhimento do corpus em Libras, ocorrerá a transcrição do áudio e análise dos vídeos. Para a análise dos resultados, o procedimento é categorizar primeiramente os dados obtidos que são as estratégias semânticas sinonímia e antonímia, e relacioná-las com os sinais realizados para os termos em Libras. Após, as estratégias semânticas receberão a codificação que são as siglas já convencionalizadas por Chesterman (1997) que são: S1

– sinonímia e para S2– antonímia, em seguida, irá se realizar a tabulação, para a análise dos resultados obtidos.

Palavras-chave: Interpretação. Libras. Sala de aula.

2. Ester Vitória Basílio (Mestrado – Tarcísio Leite) - As vozes do discurso narrativo em traduções de literaturas infantis para LIBRAS

O objetivo deste trabalho será apresentar um estudo sobre a tradução do Livro “Virallata” de Stephen King para Libras. A proposta deste estudo será verificar quais elementos linguísticos e não linguísticos apresentados no livro motivaram os tradutores a construir suas enunciações. Pesquisa de natureza analítico-descritiva, que terá como corpus materiais do próprio pesquisador e coletados de mais dois sujeitos. Cinco categorias de análise percebidas a partir da primeira experiência de tradução do livro serão exploradas nos dados: Incorporação de personagens, mescla nas vozes assumidas pelo tradutor/ Partilhamento do corpo, troca nas vozes adotadas pelo tradutor, influência das imagens nas traduções para LS e inconsciência nas vozes assumidas. Os corpos dos interlocutores, o espaço de enunciação e a ação dos corpos não são elementos incidentais no processo narrativo: a organização da narrativa depende da organização do espaço de enunciação e a construção da narrativa envolve a atuação de corpos nesse espaço conceitualmente organizado. A falta de consciência nas escolhas do primeiro trabalho influenciaram diretamente os sentidos dos discursos produzidos e com isso, podemos polemizar em como o tradutor precisa compreender conscientemente as vozes presentes em narrativas para que se faça uma tradução apropriada ao gênero discursivo do texto trabalhado, podendo aproximar-se do objetivo fidedigno de uma tradução.

Palavras-chave: Vozes do discurso. Literatura infantil. Libras.

3. Nahla Yatim (Mestrado – Ana Regina Souza e Campello) - Intercorrências da qualificação dos intérpretes

A razão da existência desta pesquisa está na questão do mediador da comunicação entre o surdo e o ouvinte: o intérprete de língua de sinais e sua qualificação em cheque, as intercorrências de sua atuação. Nesse sentido, o problema de pesquisa da presente dissertação é analisar a qualificação dos intérpretes de língua de sinais, atuantes nas comunidades surdas, buscando compreender em que medida essa qualificação (ou a falta dela) contribuem ou prejudicam os sujeitos surdos. Tal escolha deve-se pelo fato de que, atualmente, comunidade surda interage com a comunidade ouvinte através dos intérpretes, de forma, que estes se constituem enquanto mediadores da comunicação. A pesquisa se constitui de suma importância, visto que nos leva a refletir sobre a figura do mediador da comunicação. E também a atual política de inclusão dos surdos seja nas escolas, seja na sociedade em geral. Além disso, permite traçar, ainda que em termos genéricos, um panorama acerca do que um intérprete pode contribuir para uma reflexão, que possa culminar no repensar da qualificação dos intérpretes, impactando assim nas mediações seja na escola, sejam no trabalho, sejam na vida.

Palavras-chave: Qualificação dos intérpretes. Surdos. Ouvintes.

4. Silvana Aguiar dos Santos (Prof. Dra. em Estudos da Tradução) - Panorama da produção acadêmica sobre tradução e interpretação de língua de sinais no Brasil

Na Universidade Federal de Santa Catarina, uma quantidade significativa de teses e dissertações tem sido desenvolvida, e outras estão em andamento, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET). Considerando esse fato, apresentar-se-á um panorama da produção acadêmica sobre tradução e interpretação de língua de sinais na PGET e no Brasil, aliando reflexões sobre os desdobramentos dessas pesquisas na prática de tradutores e intérpretes de Libras-Português. Santos (2013), Pereira (2010), Vasconcellos (2010), Rodrigues e Beer (2015) são alguns dos autores que contribuem nessa discussão e evidenciam os caminhos que a pesquisa sobre tradução e interpretação de língua de sinais tem sido conduzida nos últimos anos. Dessa forma, respaldada em uma metodologia qualitativa de cunho documental, analisou-se teses e dissertações defendidas em diferentes programas de pós-graduação de nosso país durante o período de 1990 a 2010. Constataram-se dois pontos principais: (i) pesquisas sobre as trajetórias, percursos e aspectos que envolvem o profissional da tradução ou da interpretação de Libras-Português e (ii) pesquisas sobre a interpretação educacional no par Libras-Português, incluindo perspectivas que ora analisam os desafios enfrentados pelos professores, ora pelos intérpretes. Por fim, sugere-se a articulação de temáticas que estão presentes no mercado de trabalho para tradutores-intérpretes de Libras-Português, mas que não foram registradas no panorama que explorou a produção acadêmica sobre tradução e interpretação de Libras-Português.

Palavras-chave: Produção acadêmica. Tradução. Interpretação. Libras.

Mesa 9 – TRADUÇÃO & ENSINO

Mediadora: Profa. Dra. Germana Henriques Pereira de Sousa (UnB)

1. Filipe Mendes Neckel (Doutorado – Maria Lúcia Vasconcellos) - Falando de tradução: a metalinguagem em uma disciplina de introdução aos estudos da tradução

O estudo aqui apresentado está localizado no ramo aplicado dos estudos da tradução, justamente por se tratar de uma pesquisa sobre o ensino de tradução. Mais precisamente, o projeto se fundamenta em uma didática de tradução de base cognitivo-construtivista, que está centrada no aluno e em seu processo de aprendizagem. Minha proposta tem por objetivo não apenas discutir a relevância daquilo que se entende por ensino do conhecimento declarativo, mais precisamente o desenvolvimento da compreensão da metalinguagem da tradução para iniciantes em um curso de introdução à tradução, esse objetivo de aprendizagem já foi estabelecido por Jean Delisle em 1980/1993. Além disso, proponho o desenvolvimento de material didático que auxilie o aprendiz de tradução na aquisição do conhecimento metalinguístico. Este projeto parte de um quadro tríplice para a realização da proposta: as bases teóricas se fundamentam no conceito de tradução estabelecido por Hurtado Albir em 1999, sendo essa uma atividade cognitiva, textual e comunicativa; as bases pedagógicas estão ancoradas na Formação Por Competência (FPC) e nos objetivos de aprendizagem; e, por fim, as bases metodológicas encontram suporte na elaboração de Unidades Didáticas e no enfoque por tarefas de tradução apresentado e desenvolvido por Hurtado Albir e por pesquisas do grupo espanhol PACTE.

Palavras-chave: Didática de tradução. Perspectiva cognitivo-construtivista. Abordagem por tarefas de tradução. Metalinguagem de tradução. Desenho de material didático.

2. Noemi Teles de Melo (Doutorado – Maria José Damiani Costa) - Tradução no ensino de LE: promovendo reflexões sobre língua e cultura por meio de sequência didática

Esta pesquisa tem como objetivo propor o uso da tradução no ensino de LE através de sequência didática (SD). O marco teórico está ancorado no funcionalismo que concebe a tradução como uma atividade intercultural (Nord, 1991) e no conceito de SD, que segundo Dolz, Noverraz et al (2004) é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero oral ou escrito. Sendo assim, esta pesquisa apresenta uma SD que propõe a produção escrita de receita culinária e texto informativo em língua espanhola. A coleta de dados ocorreu no 1º semestre de 2014 com 9 alunos do Curso de Letras Espanhol/UFSC. Análises prévias demonstraram que a SD proporcionou aos alunos compreender que a tradução não é simplesmente um ato mecânico de transpor códigos de uma língua para outra, já que se trata de uma atividade complexa que deve ser planejada e direcionada a um público-alvo. Dessa forma, esta pesquisa pretende contribuir para a interface tradução e ensino de línguas e reforçar a importância do uso da tradução no processo de aprendizagem de LE que promova a ampliação dos conceitos de língua e cultura dos alunos.

Palavras-chave: Tradução. Ensino de LE. Sequência didática

3. Patrícia Rodrigues Costa (Doutorado – Andréia Guerini) - O lugar da tradução literária nos bacharelados em tradução no Brasil

Após aproximadamente 40 anos da sistematização dos Estudos da Tradução e da criação do primeiro curso de Tradução no Brasil, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1968 (PUC-Rio), pouco ainda é discutido acerca de seu ensino. Apesar dos vários estudos no Brasil sobre a tradução literária, poucas são as reflexões sobre a formação de tradutores literários, sendo a metodologia utilizada nos cursos de graduação em Tradução, muitas vezes, uma adaptação do que foi publicado a respeito do ensino de Tradução em geral. Tendo por base esse contexto, o aumento da oferta de cursos de Tradução em instituições públicas e privadas nos últimos anos e a diversidade dos planos curriculares destes cursos, pode-se dizer que há, no mínimo, uma lacuna nas pesquisas sobre o processo de ensino-aprendizagem de tradução literária, o que justifica esta pesquisa e demonstra sua pertinência. O objetivo geral dessa pesquisa é realizar o levantamento de dados relativos ao processo de ensino-aprendizagem de Tradução em nível graduação em contexto brasileiro, com foco nas metodologias de ensino de Tradução de textos literários.

Palavras-chave: Tradução literária. Didática da tradução. Formação de tradutores literários no Brasil.

4. Rossana da Cunha Silva (Mestrado – Lincoln Fernandes) - Aspectos ergonômicos e de usabilidade na avaliação de um sistema com base em *corpus* para a pesquisa, ensino e prática da tradução

A tradução é uma profissão altamente vinculada à tecnologia, e por esse motivo, a maioria dos tradutores da atualidade está diariamente em contato com uma variedade de ferramentas, serviços e programas, como editores de textos, e-mails, sites de pesquisa, dentre outros (KENNY, 2011, p. 463). Em meio à forte conexão entre tradução e tecnologia, faz-se necessário explorar um assunto pouco discutido dentro da área de

Estudos da Tradução com base em corpus, que é objetivo geral desta pesquisa, o de analisar e avaliar um sistema de informação com base em corpus, chamado COPATRAD (FERNANDES et al., 2014), com fundamento nas boas práticas da engenharia de software, e considerando aspectos da ergonomia e usabilidade de software, com o intuito de que os envolvidos no processo possam ter acesso a um sistema de fácil utilização para pesquisa, ensino e prática de tradução. Devido ao caráter recente do tópico abordado, pretende-se fornecer aos envolvidos na área de estudos da tradução, e mais especificamente, à área de estudos da tradução com base em corpus, características/particularidades que possam levar a estudos ainda mais detalhados sobre o assunto, visando possíveis melhorias no desenvolvimento e/ou aprimoramento de ferramentas ligadas à tradução.

Palavras-chave: Estudos da tradução com base em corpus. Corpora paralelos. Avaliação de software com base em corpus. COPA-TRAD. Usabilidade e ergonomia.

Mesa 10 – TRADUÇÃO & IMAGEM

Mediadora: Dra. Luz Adriana Sánchez Segura

1. Érico Gonçalves de Assis (Doutorado – Ronaldo Lima) - O letreiramento de histórias em quadrinhos traduzidas entendido como tradução

No entendimento primário de tradução das histórias em quadrinhos, tem-se que o tradutor é responsável por diferenciar “textos” e “imagens” da página para preocupar-se apenas com os “textos”. Entendendo-se, porém, as particularidades desta mídia – a partir de autores como Groensteen (1999, 2011) e Miodrag (2013) – tem-se que o texto nos quadrinhos é a concatenação de signos imagéticos e signos linguísticos, de forma que a narração ocorre nesta concatenação (a imagem é texto) e inclusive na grafia particular dos signos linguísticos (o texto é imagem). Embora autores tenham debruçado-se sobre a tradução de quadrinhos – Kaindl (1999), Zanettin (2008), Rota (2008), Yuste Frias (2001, 2010, 2011) –, o aspecto do letreiramento na tradução ainda pode ser aprofundado. Propõe-se que o letreiramento pode ser tratado como uma categoria de tradução que vai além da dos pares linguísticos envolvidos, centrada nas decisões/adaptações/conversões que se efetuam na transposição de uma determinada estética tipográfica para publicação de um quadrinho em outro idioma.

Palavras-chave: Tradução. Histórias em quadrinhos. Letreiramento.

2. Renata Corbetta Tavares (Mestrado – Pedro Tavares) - A tradução intralingual de *Lolita*: aspectos funcionalistas relativos à transposição do romance em roteiro cinematográfico

Esta dissertação de mestrado em Estudos da Tradução tem como objetivo investigar de que modo o processo de retextualização intralingual do romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov para o formato de roteiro cinematográfico aborda o tema central da trama: o envolvimento sexual e amoroso entre um homem adulto e sua enteada pré-adolescente. Tal investigação se desenrola baseada sobre os preceitos teóricos funcionalistas, enquanto o trabalho se sustenta em torno de uma hipótese fundamental e duas acessórias na construção de raciocínios que, em confronto com dados históricos, teóricos, etc. permitem uma análise das obras. A hipótese principal através da qual se articula a

dissertação é a de que a tradução de *Lolita* para roteiro cinematográfico não pode ser considerada uma tradução funcional. Complementarmente ao longo da dissertação, são vislumbradas as hipóteses secundárias de que no processo tradutório, o tema central sofreu algumas adaptações para ter sua divulgação a um público mais amplo e que, de alguma maneira, a personagem do pedófilo Humbert deverá tornar-se mais identificável ao público cinematográfico. Assim, na tradução para roteiro fílmico, Nabokov deverá buscar uma fórmula para “humanizá-lo”, em medida semelhante ao que ocorre no romance através do recurso da *voz do narrador*.

Palavras-chave: Tradução intralingual. Funcionalismo. Lolita.

Mesa 11 – TRADUÇÃO & POESIA 2

Mediadora: Profa. Dra. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

1. Roberto Mario Schramm Jr. (Doutorado – Rosvitha Blume) - Tal e qual? As fontes de Valéry e o(s) problema(s) da tradução poética

Em 1971 Jacques Derrida pronunciou uma conferência, publicada no ano seguinte como *Qual quelle: As fontes de Valéry*. O ensaio consiste em uma bem sucedida tentativa de desestabilizar o conceito de 'fonte literária', demonstrando que é impossível reduzi-lo a uma singularidade unívoca. Nesse sentido, a 'fonte' é sempre plural e, em última análise, nunca passível de uma 'última análise', porque sempre manifesta em uma complexidade final e indevassável. Essa característica se expressa pelo conceito de *Implexo*, que Derrida emprega a partir de Paul Valéry, mas que em sentido mais restrito, no campo da genealogia, é também empregado enquanto *teoria do implexo dos ascendentes*, onde se estabelece que um indivíduo descende de um mesmo antepassado por diversas linhas diferentes. Queremos transpor para o campo da teoria da tradução essa crítica da 'Fonte' que Derrida opera a partir dos fragmentos dos *Cahiers*, e de certos empregos que Valéry dera, nesse contexto, à palavra *source*. Nossa argumentação estará determinada pelo ensaio de Derrida, no sentido de uma simétrica desestabilização do conceito 'texto-fonte', tal como ele costuma ser expresso por teóricos da tradução, em sua relação dicotômica com o 'texto-meta'.

Palavras-chave: Paul Valéry. Tradução poética. Teoria da tradução.

2. Thiago André dos Santos Veríssimo (Doutorado – Walter Carlos Costa) - Crítica e comentário: duas práxis da tradução poética de Mário Faustino

Em 1956, surge o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, capitaneado pelo poeta Reynaldo Jardim, tido como precursor na inovação dos cadernos culturais de jornais brasileiros, o que fez do jornal um ambiente moderno e criativo em prol da literatura. Nesse ambiente, Mário Faustino (1930-1962) esteve à frente do projeto “pedagógico” chamado Poesia-Experiência, um semanário dedicado à poesia. Nele, o tradutor apresentou aos leitores e aos jovens poetas de sua geração um rol de poetas da literatura ocidental por meio da tradução via comentário e crítica, sobretudo. A tradução de poesia foi palco constante dessa página de poesia. Os poemas eram elencados em seções distintas, com traduções quase sempre ladeando o texto de partida, com traduções versificadas ou em prosa, ou não versificadas, e traduções de textos críticos sobre poesia. Diante do número significativo de poetas traduzidos, este trabalho tem por

objetivo verificar, a partir da seção “Fontes e correntes da poesia contemporânea” (1957-1958), qual a implicação das escolhas tradutórias de Faustino que dizem respeito à tradução de poesia, como a seleção, a crítica e o comentário, observando ainda como o comentário e a crítica, via tradução, revelam uma atitude relacionada aos problemas da tradução de poesia.

Palavras-chave: Mário Faustino. Tradução de poesia. Comentário e crítica.

3. Vássia Silveira (Mestrado – Meritxell Marsal) - A poesia é o grito e a pátria. Tradução comentada do Diário de Delfa de Max Aub

A pesquisa tem como proposta a tradução comentada ao português do *Diário de Djelfa* (1944), livro de poemas escritos por Max Aub no período em que o autor esteve preso no campo de concentração de Djelfa (1941-1942), na Argélia, durante a 2ª Guerra Mundial. A edição que serve de referência para a investigação reúne, além dos 27 poemas da publicação de 1944, outros vinte publicados originalmente na revista *Sala de espera* e que foram somados na segunda edição, em 1970, com a aprovação de Aub. Um conjunto que além de abrir espaço para a reflexão de importantes eventos do século XX cujos temas considero como pertinentes e atuais – a questão da violência praticada por regimes totalitários, o exílio e a literatura de testemunho como instrumento para a reconstrução da memória histórica –, representa grande desafio para o tradutor devido não somente à variedade de métrica e de gêneros, que vão do épico ao lírico, mas sobretudo por sua carga de denúncia e dor.

Palavras-chave: Max Aub. *Diário de Delfa*. Tradução.

Mesa 12 – ESTUDOS EM HISTÓRIA DA TRADUÇÃO

Mediadora: Profa. Dra. Martha Pulido

1. Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes (Mestrado – Sergio Romanelli) - As variedades linguísticas no polissistema brasileiro de tradução literária: novas perspectivas

Em 1994, John Milton investigou a tradução de novelas da língua inglesa consideradas clássicas no Brasil, pesquisa que foi incluída em sua obra *O Clube do Livro e a Tradução* (2002). O autor concluiu que no país, a representação literária de variedades linguísticas estrangeiras tende a não ser traduzida. Minha pesquisa examina as novas traduções do *corpus* da investigação de Milton, publicadas entre 2002 e a presente data, e de outros textos de autores da língua inglesa, em busca de pistas que apontem para uma possível mudança de paradigma. Fazendo referência à classificação proposta por Rosa (2012), identifiquei as estratégias adotadas pelos tradutores nas obras que consideram a variedade linguística. O estudo destaca uma das possíveis causas da predominância do não uso de elementos que remetam à oralidade estigmatizada na tradução literária no Brasil: o papel do preconceito em relação ao nivelamento linguístico em curso no país há ao menos 50 anos, apontado por Bagno (2007). Com base nas ideias de Pascale Casanova (2002, 2011), busco a validação da hipótese de que a representação textual de marcas da oralidade pode entrar no polissistema literário brasileiro como capital linguístico, também, e, sobretudo, através da tradução.

Palavras-chave: Tradução Literária. Variedade Linguística. Oralidade. Teoria dos Polissistemas. Preconceito Linguístico.

2. Rosario Lázaro Igoa (Doutorado – Walter Carlos Costa) - Antologia em tradução: uma antologia de crônicas brasileiras do século XIX

A presente comunicação apresenta alguns resultados obtidos na minha pesquisa de doutorado, com tese intitulada “Crônica brasileira em traducción: una antología”. Em primeiro lugar, discute a pertinência da antologia em tradução como gênero e como mecanismo crítico para introduzir crônicas brasileiras do século XIX no Rio da Prata. A seguir, comenta os principais problemas encontrados na edição e na tradução do gênero crônica, que passa do periódico ou revista em que é originalmente publicado, ao livro em edições vernáculas, e à antologia em tradução como proposta desta tese.

Palavras-chave: Antologia em tradução. Crônica. Tradução.

3. Suyan Magally Ferreira (Mestrado – Marie-Hélène C. Torres) - Os prefácios de *o Último dia de um condenado*, de Victor Hugo

A comunicação abordará os prefácios da novela *O último dia de um condenado*, de Victor Hugo e as suas presenças nas edições brasileiras da obra e dividir-se-á em quatro partes: a primeira procura situar a obra no contexto histórico-literário da época em que foi originalmente publicada, pois a gênese desses prefácios está estreitamente ligada a essa questão. Já a segunda parte situará as quatro edições no Brasil. A terceira versará sobre a importância dos prefácios nessa obra de Hugo e os seus consequentes desdobramentos políticos-literários e, por fim, a última delas procurará analisar a presença desses prefácios nas edições brasileiras.

Palavras-chave: O último dia de um condenado. Paratextos editoriais. Victor Hugo.

Mesa 13 – TRADUÇÃO & ESCRITURA - ESPANHOL

Mediadora: Profa. Dra. Martha Pulido

1. Beatrice Távora (Mestrado – Andrea Cesco) - Os prólogos das obras satíricas de Quevedo: uma proposta de tradução comentada

Ao longo dos séculos XVI e XVII o prólogo se consolidou como gênero, funcionando como elemento mediador que precede o texto principal e favorece o contato com o público. Com o advento do humanismo e o emergente mercado editorial é acentuado o protagonismo desta zona paratextual, utilizada por alguns autores para refletir sobre a produção do texto. O escritor espanhol Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) utiliza este espaço em suas obras satíricas como elemento de questionamento, ao mesmo tempo em que revela os mecanismos de controle e as estratégias de não submissão à monarquia absolutista e à inquisição vigorantes naquele período. Neste contexto, o objetivo deste trabalho é apresentar os estudos iniciais com vistas à tradução dos prólogos da obra satírica *Los Sueños*, composta pelos textos “Sueño del Juicio Final”, “El Alguacil Endemoniado”, “Sueño del Infierno”, “El Mundo por de Dentro” e “Sueño de la Muerte”, escritos entre 1606 e 1622 e também de *Discurso de Todos los Diablos*

(1627) como forma de aproximação aos mecanismos da política editorial do período áureo espanhol, a partir dos postulados de Lefevere (2007) e Genette (2009).

Palavras-chave: Tradução. Prólogos. Quevedo

2. Digmar Jimenez Agreda (Doutorado – Sergio Romanelli) - O diário inédito do autor venezuelano José Balza: um texto em movimento entre a escrita e a tradução

Esta comunicação apresenta uma fase da pesquisa em andamento sobre o diário (inédito) do autor José Balza e o processo de criação de seus “Exercícios Narrativos”. A partir de uma perspectiva interdisciplinar que integra a crítica genética e a tradução, procura demonstrar, através da relação de alguns fragmentos do diário com os períodos correspondentes à gênese e escrita de alguns de seus romances e relatos, a existência de um diálogo permanente entre a gênese de ficção e as anotações do autor, que revelam o gosto secreto do narrador pela tradução, principalmente, mediante o vínculo que se estabelece com a música e as artes plásticas na criação de suas ficções, nas quais Balza recria e reescreve os códigos de determinadas referências musicais e artísticas que possibilitam a presença de uma tradução intersemiótica na poética de sua escrita.

Palavras chaves: Balza. Processo de Criação. Tradução Intersemiotica.

3. Mary Anne Warken Soares Sobottka (Mestrado - Meritxell Marsal) - Tradução comentada Del Cristo Del Elqui de Nicanor Parra

A pesquisa em andamento se propõe a realizar uma tradução comentada do livro *Sermones y Predicas del Cristo del Elqui* (1977), texto antipoético de Nicanor Parra. Cristo del Elqui antes de ser um personagem na literatura, é um personagem histórico importante na cultura chilena, na figura do predicador Domingo Zárate Vega (1898-1971). Esta pesquisa, analisará os aspectos histórico-culturais do texto. O texto fonte vem de uma variação do espanhol específica, o espanhol chileno. A tradução dos *sermones* levará em consideração o ritmo de sua construção poética, as características antipoéticas, o gênero sermão e o momento histórico da publicação do livro no Chile. O embasamento teórico está norteado principalmente pelas reflexões de Antoine Berman e Henri Meschonnic. Faremos nossa reflexão apoiada também na crítica da tradução brasileira no que tange a tradução poética.

Palavras-chave: Nicanor Parra. Cristo del Elqui. Antipoesia. Sermões.

Mesa 14 – TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

Mediadora: Dra. Vanessa Lopes Loureiro Hanes

1. Carolina Helena Pasta (Mestrado – Luciana Rassier) - Tradução audiovisual de séries animadas: parâmetros para legendagem de Moko menino do mundo

Essa pesquisa faz parte da dissertação de mestrado cujo objeto de estudo é a série animada Moko Menino do mundo. A série é uma produção franco-canadense de 2008 e constitui-se de 52 episódios de cinco minutos. Apresentamos nessa fase os parâmetros utilizados na tradução para legendagem interlingual, utilizando como referencial os trabalhos de Diaz-Cintas (2004), Carvalho (2005), Ivarsson e Carrol (1998). Esses

parâmetros estão divididos em duas facetas que se complementam para formar o produto final, a legenda. A primeira seria a parte técnica da tradução para legendagem, que leva em consideração, por exemplo, o número de caracteres por linha, a permanência da legenda na tela, o tamanho máximo da linha. A segunda faceta diz respeito à tradução interlingual, que corresponde às escolhas tradutórias, assim como linguísticas, referentes, por exemplo, a segmentação das frases. Nesse processo tradutório leva-se em conta os fatores culturais presentes na série *Moko Menino do Mundo*, assim como um vocabulário coerente com a faixa etária dos espectadores. A legendagem proposta nessa pesquisa busca aproximar o espectador dos elementos culturais presentes na narrativa, criando uma legenda que seja acessível a crianças de oito a doze anos.

Palavras-chave: Tradução audiovisual. Legendagem. Francofonia.

2. Julia Navegantes de Saboia Stephan (Mestrado – Lincoln Fernandes) - A tradução de palavrões em True Blood

Esta comunicação tem como objetivo expor o andamento de minha pesquisa sobre a tradução de palavrões na dublagem e legendas em português brasileiro da primeira temporada da série de televisão estadunidense *True Blood* (1998). Palavrões fazem parte de uma linguagem extremamente informal e considerada ofensiva por parte da sociedade, logo a tradução de tais palavras pode se tornar um desafio para os tradutores. Karamitroglou (1998) defende que palavrões podem e devem ser traduzidos, a não ser em casos em que sua demasiada repetição cause problemas de espaço e tempo nas legendas. Entretanto, Koglin (2009) observa que a tradução de palavrões em legendas tende a ser amenizada ou omitida devido à censura imposta pelas distribuidoras dos filmes e/ou seriados. Nos casos em que não houve nenhum tipo de equivalência quanto à tradução dos palavrões do áudio original (Língua Inglesa) para as legendas e/ou dublagem, foram utilizadas, para análise, as estratégias tradutórias sugeridas por Mona Baker (1992). Após esta análise foi observada a tendência de atenuar os palavrões ou, ainda, omiti-los.

Palavras-chave: Legenda. Dublagem. Palavrões.

3. Tiago Costa Pereira (Doutorado – Pedro de Souza) - O divórcio entre voz e discurso: a dublagem em/de *Django Unchained*

Em 2012 foi lançado *Django Unchained*. Henry Louis Gates Jr. classificou o filme como "a postmodern slave narrative western". Tarantino, como ele mesmo afirma, resolveu tratar de um assunto que fazia parte do período histórico das narrativas de todos os westerns, mas que os diretores nunca tiveram interesse ou coragem de abordar: a escravidão. Logo nas cenas iniciais, Tarantino traz à cena western a presença atípica da escravidão: as costas marcadas por enormes cicatrizes de chicotadas ganham destaque em uma paisagem costumeiramente ocupada por montanhas e heróis com seus chapéus de abas largas e montados em seus cavalos. A intenção é propor uma reflexão sobre como é também pela direção/modulação da banda sonora que Tarantino constitui a narrativa de seu filme, e de seu herói negro. E é nesse gesto autoral que a dublagem opera. A versão dublada para o português do filme, *Django Livre*, acaba por se constituir em uma narrativa em que a sonoridade negra (as modulações e ritmos característicos do black english) é silenciada. A intenção de nossa pesquisa, enquanto

gesto de escuta, é fazer ouvir a sonoridade negra norte-americana que vem em/por Django Unchained e que, em alguns momentos, parece não resistir à dublagem.

Palavras-chave: Tradução audiovisual; Dublagem; *Django Unchained*.

Mesa 15 – TRADUÇÃO & TERMINOLOGIA

Mediadora: Profa. Dra. Rachel Sutton-Spence

1. Diego Napoleão Viana Azevedo (Doutorado – Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão) - A terminologia do turismo: uma proposta de dicionário terminológico trilingue (português-inglês-espanhol) com base em corpus para tradutores

A presente comunicação objetiva apresentar uma breve síntese de meu projeto de pesquisa de doutorado. Nesta pesquisa, pretende-se estudar sistematicamente a terminologia que vem sendo utilizada em larga escala no âmbito do Turismo no contexto de três línguas (português, inglês e espanhol). O objetivo prático deste estudo vem a ser elaborar um dicionário terminológico deste campo de especialidade, de forma a atender as necessidades de tradutores especializados, razão pela qual propor-se-á além da compilação dos termos o trabalho definitório dos termos constituintes da referida terminologia. Almeja-se embasar o estudo em quatro grandes áreas, a saber: nos Estudos da Tradução, na confluência estabelecida entre Lexicografia/Terminologia/Terminografia, Linguística de Córpus e no Turismo. Esta pesquisa justifica-se pela constatação da carência de obras multilíngues nesta temática elaboradas de forma sistemática, com base científica e destinadas ao uso de tradutores. Quanto aos procedimentos metodológicos, pretende-se elaborar uma pesquisa de cunho exploratório, bibliográfico e documental, usando, de forma acessória, os recursos da Linguística de Córpus.

Palavras-chave: Turismo. Terminologia. Linguística de córpus. Tradução Especializada.

2. Juliana de Abreu (Doutorado – Meta Elisabeth Zipser) - Glossário online alemão-português para a tradução de livros de culinária

Com a popularização da internet e a facilidade de acesso aos canais televisivos internacionais, a culinária mundial ganha destaque mundial. Traduções na área gastronômica são cada vez mais requeridas, e adequar termos culinários da língua fonte para a língua de chegada é um desafio para tradutores da área, ainda mais quando diversas variedades linguísticas estão presentes. Elaborar um glossário online ilustrado e padronizar termos gastronômicos entre os pares de línguas alemão-português, dentro de algumas suas variedades (germânica/austriaca e lusitana/brasileira) a fim de auxiliar tradutores de receitas culinárias, estudantes de gastronomia e profissionais da área gastronômica é o objetivo central desse trabalho. Ao se pensar tradução de base teórica funcionalista (REISS, 1983; 1991; 1996; VERMEER, 1986; 1991; 1996; NORD, 1993; 2009) o elemento central é o público receptor. Aspectos teóricos sobre terminologia, cultura e identidade, língua, culinária e sociologia são abordados por teóricos renomados nas áreas. O corpus de pesquisa parte de duas vertentes, uma representada por Elisa Teixeira (2004, 2008) em suas pesquisas acadêmicas e outra por Rodolfo Farinha (2013) em seu Dicionário Gastronômico Multilíngue. Espera-se que o glossário

online esteja também disponível em forma de aplicativo e futuramente para outras línguas além das citadas.

Palavras-chave: Funcionalismo. Culinária. Glossário.

3. Klícia de Araújo Campos (Mestrado – Rachel Sutton-Spence) - A gíria e o dialeto nordestino no glossário da literatura de cordel em LIBRAS

O objetivo deste trabalho é apresentar a ideia sobre uma pesquisa da tradução da literatura de Cordel trazendo o folheto de “Antônio Silvino: o Rei dos Cangaceiros” do autor Leandro Gomes de Barros do português para Libras com o glossário de gírias e dialetos nordestinos. A proposta é coletar, escolher palavras para fazer tradução criando sinais diferentes, pois já tem pesquisa sobre gíria na área de Libras, mas não é sobre as gírias usadas pelos cordelista na literatura de cordel, possibilitando aos alunos surdos conhecer os glossários que ajudam a compreensão dos significados das palavras e a relação com a história, pesquisar as variações linguísticas, gírias e dialetos na relação entre sociedade e cultura do sujeito surdo. A linguagem nordestina que os surdos ainda não conhecem nem sabem o significado, como as gírias e dialetos usados pelos cordelistas poderiam ser conhecidas e compreendidas a partir de pesquisas em dicionários nordestinos e estudos científicos linguísticos. Foi feita a coleta de dados com vários folhetos e escolhido um para pesquisar e analisar os significados. A conclusão produzirá conhecimentos e conceitos desta literatura, possibilitando compreensão dos significados das palavras da língua nordestina mostrando importância e riqueza cultural do cordel para os sujeitos surdos.

Palavras-chave: Literatura de Cordel. Gírias. Dialetos. Libras. Cultura nordestina.

Mesa 16 – TRADUÇÃO & SECRETARIADO EXECUTIVO

Mediadora: Profa. Dra. Karine Simoni

1. Edelweiss Vitol Gysel (Doutorado – Maria Lúcia Vasconcellos) - A didática de tradução no Secretariado Executivo: uma ilustração de material didático

Em consonância com o crescente interesse por uma perspectiva cognitivo-constructivista no âmbito da formação de tradutores, o presente trabalho tem como objetivo trazer uma Unidade Didática como ilustração do material didático para uma disciplina do curso de Secretariado Executivo Bilíngue (UFSC), calcada na noção de Competência Tradutória (Hurtado Albir, 2005) e sua aquisição (Kelly, 2005; Hurado Albir, 2007, PACTE, 2005). Com enfoque no desenvolvimento da subcompetência bilíngue a partir de um modelo de análise textual baseada em contexto (Matthiessen et al. 2007), a proposta parte de uma abordagem baseada em “tarefas de tradução” (Hurtado Albir, 1999; Gonzáles Davis, 2004; Willis, 1996), para oferecer um material didático fundamentado em objetivos de que integrem conteúdos, metodologia e avaliação e que levem os alunos a um aprendizado mais autônomo, considerando tanto o processo quanto o produto e promovendo práticas reflexivas com vistas à formação de profissionais preparados para o mercado laboral.

Palavras-chave: Didática de tradução. Competência tradutória. Análise textual baseada em contexto. Abordagem por tarefas de tradução.

2. Jussara Rode (Mestrado – Maria Lúcia Vasconcellos) - Formação e atualização do profissional de secretariado executivo enquanto tradutor

A profissão de secretário executivo está intimamente relacionada com a profissão de tradutor, uma vez que pela regulamentação da profissão de Secretário (Lei 7.377/85, complementada pela Lei 9.261/96), que dispõe sobre o exercício da profissão, é atribuição do secretário executivo atuar como tradutor e interprete. Entretanto, sabe-se que é bastante amplo o leque de conhecimentos e habilidades que um tradutor precisa desenvolver para ter segurança ao atuar. Tanto que, é comum que tradutores se especializem em determinadas áreas do conhecimento, como por exemplo, existem tradutores especializados na área jurídica, outros na área da saúde, da arquitetura e assim por diante. Neste sentido, podemos pensar sobre as problemáticas que envolvem a formação do profissional de secretariado para atender a regulamentação da profissão e para que os mesmos sejam de fato capacitados para exercerem o papel de tradutor em seus ambientes de trabalho. Este projeto procura identificar pontos que emergem da relação 'secretário e tradutor', analisando materiais recorrentes nos campos de atuação de secretários, apontando tendências e necessidades comuns a eles, procurando também investigar metodologias para aprimoramento dos profissionais face às inovações tecnológicas e exigências de mercado no que tange às habilidades e competências tradutórias.

Palavras-chave: Formação de Tradutor. Secretariado Executivo. Currículo.

3. Laís Gonçalves Natalino (Doutorado – Carmen Rosa Caldas-Coulthard) - Secretárias traduzidas – representações do profissional de secretariado e discussões de gênero

A profissão de secretariado tem sua historicidade marcada no Egito Antigo, por meio da figura dos escribas, homens que dominavam a escrita e que, junto ao governante, tinham grande prestígio social. Durante as Guerras Mundiais surge a demanda pela mão de obra feminina, neste momento as mulheres passam a atuar nas funções secretariais e, então, passam a surgir ideias inadequadas e estereotipadas sobre a profissão (SCHUMACHER; PORTELA; BORTH, 2013). Os veículos de comunicação de massa, sempre regulamentados por interesses econômicos e políticos e na tentativa de transmitir pontos de vista sobre a forma como o mundo funciona, como as pessoas se comportam ou como deveriam se comportar, acabam classificando pessoas e fazendo generalizações (MACHIN; VAN LEEUWEN, 2007). A indústria cultural, com produtos padronizados, acaba promovendo a reprodução de padrões das culturas hegemônicas, colocando sob questionamento o importante papel da tradução na manutenção de valores culturais. O presente trabalho tem por objetivo observar a reprodução de estereótipos relacionados a profissionais da área secretarial em veículos de comunicação de massa, evidenciando assimetrias sociais e a construção de imagens negativas relacionadas à imagem da mulher secretária.

Palavras-chave: Tradução. Estereótipos. Mulher. Secretariado.

Mesa 17 – TRADUÇÃO INSTITUCIONAL

Mediadora: Prof. Dr. Carlos Maciel

1. Dienifer Leite Maliska (Mestrado – Carmen Rosa Coulthard) - Vozes da Justiça: o gênero ata de audiência e a tradução intralingual, um estudo de caso

Audiência trabalhista de instrução e julgamento é um gênero discursivo institucional híbrido, onde um/a juiz/a ouve testemunhas e advogados/as. Esta interação tem características próprias marcadas pela assimetria no poder da fala. A coleta de dados da presente pesquisa é feita através da filmagem, legendagem, transcrição e recolhimento de registros escritos oficiais das referidas audiências. Material este em que se aplicam teorias linguísticas e etnográficas da comunicação, com o intuito de avaliar omissões e adições no registro oficial, ou seja, na “Ata de Audiência”. Além do texto escrito e oral, investiga também como o contexto situacional e semiótico (a disposição do espaço) contribuem para o significado geral da interação. A tradução intralingual ocorre em todos os processos legais, principalmente em testemunhos prestados em delegacias de polícia e audiências. Percebe-se ainda, a inexistência de um padrão eficaz no registro de dados, e como consequência desta ausência, os textos produzidos são mal estruturados com divergências significativas entre o discurso oral e escrito. Tais divergências podem, eventualmente, vir a conceder ou cercear direitos de forma inesperada; o que também justifica a presente pesquisa.

Palavras-chave: Linguística Forense. Tradução intralingual. Análise do discurso.

2. Jean-François Mathieu Brunelière (Doutorado – Jose Lambert) - Apresentação do Peugeot 2008 nos sites comerciais de Peugeot na França, em Portugal e no Brasil: entre tradução e adaptação

Por serem, por definição, organizações cujos produtos e métodos e identidade perpassam as fronteiras entre mercados, as empresas multinacionais representam um objeto de estudo instigante para os Estudos da Tradução. Há motivos para suspeitar que, ao lançar um produto em um novo mercado, parte da campanha de comunicação preparada seja “inspirada” pela comunicação existente em outros. No âmbito da comunicação na Internet, isso pode resultar em sites traduzidos (ou localizados). Esse trabalho objetiva analisar a comunicação externa de Peugeot, um fabricante automotivo de origem francesa, procurando em que medida textos já existentes na Europa são reaproveitados na ocasião do lançamento do modelo Peugeot 2008 no Brasil. Para tanto, utilizamos uma metodologia oriunda dos Estudos Descritivos da Tradução, no intuito de relacionar as apresentações do produto nos sites comerciais da empresa em três mercados: França, Portugal e Brasil. Embora haja uma relação de tradução evidente entre os sites francês e português (tradução literal), o site brasileiro, por sua vez, sofre maiores adaptações (tradução livre). Já que tal diferença não se justifica por fatores linguísticos apenas, procuramos identificar outros parâmetros que possam esclarecer a dinâmica de elaboração do texto brasileiro.

Palavras-chave: Estudos Descritivos da Tradução. Empresas multinacionais. Websites. Tradução literal/livre.

3. William Franklin Hanes (Doutorado – José Lambert) - Memórias do Instituto Oswaldo Cruz: língua franca e identidade da *belle époque* à era eletrônica global

Em 1909, o Instituto Oswaldo Cruz, fundado no ano de 1900 para lidar com questões de saúde pública no Brasil, lançou a revista intitulada *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*, a qual atualmente publica somente artigos em inglês. Porém, inicialmente esta

revista era multilíngue, e continuou a sê-lo por muito tempo em sua história, apesar de a trajetória das línguas de publicação haver diferido grandemente. Estas mudanças na política linguística refletem um reposicionamento com relação a parcerias, ao colonialismo/política, e à natureza da comunidade científica e do desenvolvimento organizacional do instituto. Para compreender melhor estas mudanças, minha pesquisa propõe uma abordagem diacrônica e polissistêmica, usando como base o corpus completo deste periódico (1909-2012). Detalhes sobre a frequência das línguas estrangeiras e sobre a origem dos artigos já foram obtidos, bem como informações paratextuais relativas à sua política editorial. Apesar de a intenção original da revista ter sido a promoção da pesquisa do próprio Instituto, um diálogo complexo com parceiros internacionais foi revelado pelos dados. Tal diálogo parece desafiar os modelos coloniais e a chamada *republique mondiale de la science*.

Palavras-chave: *Lingua franca*. Ciência. *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*. Política linguística. Estudos descritivos da tradução.

Mesa 18 – TRADUÇÃO, QUESTÕES TEÓRICAS

Mediadora: Profa. Dra. Andréa Cesco

1. Carolina Villada Castro (Mestrado – Martha Pulido) - Tradução e desconstrução: ressonâncias entre tradução e filosofia

Título: Tradução e desconstrução: Ressonâncias entre tradução e filosofia

Esta apresentação indaga pelo processo de tradução através da filosofia da desconstrução de Jacques Derrida. Para isto, vamos esboçar primeiramente o conceito de *différance* indicando os textos como tecidos de traços sempre em diferir. O que vai nos permitir, num segundo momento, estabelecer o movimento *desconstrutor* e *disseminador* cruzando os processos de tradução. Percurso necessário para esboçar, finalmente, as derivas éticas desta perspectiva desconstrutora, estabelecendo a tradução como ato de hospitalidade com a alteridade.

Palavras-chave: Tradução. *Différance*. Desconstrução. Disseminação. Hospitalidade.

2. Clarissa Prado Marini (Doutorado – Marie-Hélène C. Torres) - Teoria da Tradução Traduzida no Brasil no século XXI: um glossário

Os Estudos da Tradução vêm ganhando força no Brasil e o crescente número de estudantes, professores e pesquisadores da área se beneficiam de obras traduzidas para o português. O presente trabalho tem como objetivo principal a elaboração de um glossário de termos da Teoria da Tradução no século XXI. Como ponto de partida para a pesquisa nos propomos a fazer o levantamento dos livros de Teoria da Tradução traduzidos e publicados no Brasil no século XXI e escritos originalmente em francês, inglês e espanhol. Com os dados recolhidos será possível fazer uma análise dos padrões de fluxos de obras de Teoria da Tradução no atual contexto e identificar os autores e livros privilegiados e aqueles que ainda não foram traduzidos no Brasil. A próxima etapa da pesquisa consiste em destacar os termos presentes nos livros traduzidos e em seguida na identificação dos termos como constam no original para que se possa fazer um cotejo e posterior crítica da tradução dos termos, material fundamental para a elaboração do glossário.

Palavras-chave: Teoria da Tradução. Terminologia. História da Tradução.

3. Maria Cecilia Pilati de Carvalho Fritsche (Mestrado – Carlos Maciel) - Análise comparativa da obra *Écrits* (1966) de Jacques Lacan e suas traduções para a língua portuguesa publicadas no Brasil em 1978 e 1998

O objetivo desta pesquisa é fazer uma análise crítica da obra em francês *Écrits* (1966), de Jacques Lacan (1901-1981), e compará-la com as duas edições para o português publicadas no Brasil, a primeira traduzida por Inês Oseki-Dépré (Editora Perspectiva, 1978) e a segunda por Vera Ribeiro (Zahar, 1998). A proposta é pesquisar vida e obra do psicanalista Jacques Lacan e das tradutoras Inês Oseki-Dépré e Vera Ribeiro; delimitar o campo de investigação da psicanálise e da linguística, uma vez que ambas têm a língua como objeto de estudo; pesquisar e aplicar os conceitos da ciência do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia e neologismo – para o qual contarei com o trabalho de Maria Tereza Camargo Biderman *As Ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia* (2007) e com os preceitos de Lidia Almeida Barros *Curso básico de terminologia* (2004) e Ieda Maria Alves em *Neologismo: criação lexical* (1990); analisar a interculturalidade (França-Brasil) das obras e sua interferência na terminologia e nos neologismos das línguas francesa e portuguesa. O programa estatístico Hiperbase será utilizado como metodologia para organizar as obras num glossário e possibilitar a análise comparativa. Como alvo desta análise, foram selecionados os onze capítulos da primeira tradução (1978).

Palavras-chave: Tradução. Lexicografia. Terminologia. Neologismo. Hiperbase.

Mesa 19 – TRADUÇÃO & HISTÓRIA

Mediadora: Profª. Dra. Maria Lúcia Vasconcellos

1. Liliane Vargas Garcia (Doutorado - Andréa Cesco) - Políticas tradutórias através do prototexto literário *Calila e Dimna* (1251)

Este artigo busca uma abordagem historiográfica e linguística para refletir sobre o papel da tradução a partir do *Livro de Calila e Dimna* (1251), considerada como uma escritura fundacional que opera na conformação da língua castelhana como veículo do saber cultural. Enfoca-se com especial destaque a característica textual que marca a difusão, o conhecimento e a preservação desta obra *através e somente* pela tradução. Referenciando o contexto histórico onde se gesta a tradução do texto “objeto”, aborda-se o texto “fenômeno” para analisar a tradução como uma operação de linguagem que coloca em circulação e redefine pressupostos resultantes do contato com o outro para engendrar disposições linguísticas, históricas e culturais como elementos decisivos do poder criador, fundador e difusor da tradução.

Palavras-chave: Tradução. Linguagem. História medieval. Literatura traduzida. Cultura.

2. Pablo Cardellino Soto (Doutorado – Luana Freitas) - *Casa Velha*, de Machado de Assis: histórias de duas traduções

Machado de Assis foi, no passado, injustamente acusado de não tratar das questões do seu tempo e da sua sociedade. Nas últimas décadas, a crítica machadiana vem, pelo contrário, encontrando e descrevendo chaves interpretativas que reservam um lugar de relevo em sua obra a tais preocupações, como é o caso da leitura que John Gledson faz de *Casa Velha*, romance que foi traduzido pelo menos duas vezes: uma para o espanhol e outra para o inglês. Neste trabalho analiso sucintamente essas duas traduções e como os tradutores trataram questões históricas e sociais levantadas por Gledson. Ambas as edições compartilham o grande esforço por situar Machado no cânone literário brasileiro e até mesmo ocidental, mas se diferenciam em vários aspectos do projeto editorial, desde os meios econômicos que as tornaram possíveis até o tipo e volume do discurso de acompanhamento que contêm. Essas características se refletem no texto das traduções e ajudam a entender suas próprias condições históricas de produção.

Palavras-chave: Machado de Assis. Crítica da Tradução. Tradução e História. História da Tradução.

3. Thaís Fernandes (Doutorado – Claudia de Faveri) - Comentários sobre a tradução da obra de Santo Agostinho no Brasil

Esta comunicação tem como objetivo principal apresentar parte dos resultados de nossa pesquisa de doutorado, em andamento na PGET, acerca da história da tradução de literatura clássica latina no Brasil. Com base nos Estudos Descritivos da Tradução e, em especial, nas reflexões de Itamar Even-Zohar (1990), Gideon Toury (2012) e José Lambert (2011), pretendemos entender o papel da tradução de literatura clássica latina no sistema literário brasileiro. Para tal, realizamos um levantamento das traduções publicadas no Brasil desde o século XVIII até o ano de 2014 em bancos de dados, bibliotecas e catálogos de editoras online. Entre outros resultados, obtivemos uma lista dos autores latinos mais e menos traduzidos, sendo Santo Agostinho aquele que possui mais traduções para o português, com 49 obras traduzidas. Pesquisamos acerca das editoras que divulgam as obras de Santo Agostinho, em quais décadas ele foi mais traduzido e quem são seus tradutores. Também verificamos quais obras foram mais traduzidas e quais ainda não possuem tradução. Realizamos uma análise sobre o contexto das publicações desse autor, buscando compreender por quais razões sua obra está mais presente no sistema literário brasileiro do que a de outros autores latinos importantes.

Palavras-chave: História da tradução. Literatura clássica latina. Santo Agostinho.

Mesa 20 – TRADUÇÃO DE LÍNGUA FRANCESA

Mediador: Prof. Dr. Gilles Jean Abes

1. Aída Carla Rangel de Sousa (Doutorado – Marie-Hélène C. Torres) - *La Belle et la Bête* (1740), um conto de fadas para maiores

Mme de Villeneuve é uma escritora francesa que aparece de maneira marginal na história literária do século XVIII, predominantemente dominada por escritos filosóficos iluministas e figuras masculinas. No entanto, ela é a autora da primeira versão do conto de fadas *La Belle et la Bête*, um dos mais conhecidos de todos os tempos, publicado em 1740. Escrito para o público adulto e aristocrático da época, o amor parece ser seu tema

central, não sem um tom moralizante e o apelo à razão, valor máximo do Século das Luzes. Assim, é impossível não traçar um paralelo da narrativa com o contexto social da época, quando às mulheres era negado o direito à instrução formal e à liberdade de decidir sobre seus destinos. À luz deste contexto, ênfase nesta comunicação as características do conto de fadas *La Belle et la Bête* e algumas escolhas tradutórias ao longo do processo de tradução comentada, tema de minha tese de doutorado.

Palavras-chave: Tradução literária. Conto de fadas. Mme de Villeneuve.

2. Jaqueline Sindorski Bigaton (Mestrado - Marie-Hélène C. Torres) - Correspondência criptografada de Maria Antonieta e Axel de Fersen: comentários do processo de tradução

A presente pesquisa visa explorar a correspondência secreta e criptografada entre a rainha Maria Antonieta e o conde Axel de Fersen, datada do século XVIII (mais precisamente, os anos 1791 e 1792, correspondentes a uma parcela do período da Revolução Francesa). Serão analisados aspectos inerentes à criptografia e à criptoanálise, sobretudo ao método utilizado: o sistema polialfabético com auxílio de palavra-chave. Ao mesmo tempo, além das teorias de criptografia, aplicaremos aspectos teóricos relacionados aos Estudos da Tradução. O trabalho consiste em três etapas: analisar e decifrar (atividade de criptoanálise) a correspondência criptografada selecionada, o que resultará em textos em língua francesa; traduzir os textos obtidos para a língua portuguesa; e criptografar os textos em português. A partir de tais etapas, pretende-se fornecer estudos sobre uma parcela da correspondência da última rainha da França, jamais traduzida para o português do Brasil, assim como construir um diálogo entre as teorias de tradução e as de criptografia e criptoanálise, uma vez que estas podem ser, também, consideradas como atividades de tradução.

Palavras-chave: Marie-Antoinette. Correspondência. Tradução Comentada. Criptografia.

3. Luiz Horácio Pinto Rodrigues (Doutorado - Alckmar Santos) - Pensar a tradução: proposta para uma retradução de Gargantua

A comunicação pretende apresentar as linhas que orientam o trabalho em andamento referente a tradução da obra *Gargantua*, de François Rabelais, publicado em 1534. A tradução objetiva contribuir para os Estudos Literários e de Tradução, através de uma reflexão sobre a prática tradutória e o papel do tradutor. Seguirá alguns preceitos propostos por Antoine Berman. Sua execução observa, principalmente, três aspectos: a obra/autor, o tradutor e o leitor. No que concerne à tradução, pretende respeitar o original, manter suas características, uma tradução norteada pelo princípio de não aviltar o texto de origem. Por entender que a tradução “não pode ser livre”; o tradutor não deve inventar um sentido; passar por cima do que o autor quis dizer. Ao mesmo tempo, a tradução “precisa ser livre”, percebe-se então o tradutor como "autor" de um novo texto, e essa criação trará a marca original, o estilo único do autor/ tradutor. Abordaremos a marca do tradutor. Até que ponto sua identificação implica defeito a interferir na fidelidade. Logo, serão trabalhadas duas ideias contraditórias, que coexistirão portanto numa retradução da obra de François Rabelais.

Palavras-chave: Retradução. Autor. Marca do tradutor. Rabelais.

Mesa 21 – SOCIOANÁLISES DE TRADUÇÕES

Mediadora: Prof. Dra. Maria Rita Drumond Viana

1. Ana Maria Fonseca de Oliveira Batista (Doutorado – Lincoln Fernandes) - Um estudo em sociologia da tradução - comidas & bebidas na tradução brasileira de Harry Potter

Este trabalho trata da tradução brasileira de Comidas & Bebidas (*Food & Beverage*) na série Harry Potter (Rocco), no que concerne aos itens de especificidade cultural e de como passamos dessa denominação (Aixela, 1996), para a de termos culturalmente marcados e enfim, simplesmente para itens culturais específicos, utilizando-se as reformulações de Bentes e Aubert e passando-se a discutir as estratégias e parâmetros encontrados. O objetivo geral desta pesquisa é mostrar as estratégias de tradução referentes a comidas e bebidas (incluindo poções) adotadas por Lia Wyler, a partir de um menor para um maior grau de manipulação intercultural, analisando estas escolhas tradutórias à luz dos conceitos-chave de Bourdieu – *campo* (com sua lógica específica), *capital e habitus* – base de sua sociologia da cultura, aplicados aos agentes envolvidos em todo o processo da tradução, chamando-se atenção para o fato de que eles são socialmente construídos e construtores. Utilizamos as considerações de Chesterman (2000) sobre comportamento “estratégico” e “não estratégico” no processo tradutório. A partir dos resultados que obtivemos ao “reconstruir” o processo tradutório, chamamos atenção para a tendência lobatiana da tradutora, que priorizou em suas escolhas o entendimento por parte do público infante juvenil do Oiapoque ao Chuí e que foi corroborada por esta pesquisa.

Palavras-chave: Sociologia da Tradução. Estratégias de Tradução. Lia Wyler. Harry Potter.

2. Marília Dantas Tenório Leite (Mestrado – Rosvitha Blume) - Orlando: leituras brasileiras da desconstrução de gênero

O trabalho em questão visa o estudo comparativo entre a obra *Orlando* – a biography (1928), de Virginia Woolf, e suas traduções brasileiras por Cecília Meireles (1948), Laura Alves (1994), Doris Goettems (2013) e Jório Dauster (2014). Tendo em vista os questionamentos suscitados pela obra em língua inglesa sobre as questões de gênero enquanto construção social e, mais ainda, sobre o papel da língua enquanto elemento fundamental nessa construção (BUTLER, 1990), busca-se analisar como as traduções mencionadas receberam esses questionamentos, partindo do pressuposto de que são leituras (MANGUEL, 2004; ARROJO, 2003) e, sendo assim, estão atreladas ao momento histórico e às relações de poder em jogo no momento de sua produção (VENUTI, 1998). Desse modo, tomando as discussões sobre gênero e tradução (FLOTOW, 1997; SIMON, 1996), os quatro projetos de tradução (BERMAN, 1995) serão cotejados a fim de observar, do ponto de vista diacrônico, em que medida as reflexões desconstrucionistas estiveram presentes nas decisões e escolhas tradutórias dos quatro textos.

Palavras-chave: Orlando. Desconstrução de gênero. Tradução e leitura.

3. Sandra Keli Florentino Veríssimo dos Santos (Doutorado – Ronaldo Lima) - As traduções de *Windows on the World*: análise do discurso irônico

Pode-se afirmar que, neste século, experimenta-se a era do pós-ataque às Torres do World Trade Center, posicionando-o como o evento de maior impacto internacional, em termos de política hegemônica, nos primeiros anos do século XXI. O romance *Windows on the World*, do escritor francês, Frédéric Beigbeder, publicado na França, em 2003, parece visar relacionar, de forma explicitamente ficcional, parte do horror tragicamente experimentado pelas personagens de seu romance, com aquele vivido pelas vítimas daquela catástrofe. Beigbeder o faz de forma descritiva e particular, permeando o texto com doses expressivas de ironia e sarcasmo. As traduções, publicadas nos Estados Unidos, em 2003, e no Brasil, em 2005, possuem diferenças significativas em relação ao texto-fonte, as quais incluem, também, supressões de termos e/ou passagens inteiras. A pesquisa visa examinar a retextualização realizada pelos tradutores de excertos com traços irônicos e de conotação sócio-políticas, norteadas, principalmente, pelos estudos sobre ironia desenvolvidos por Douglas Muecke (1970) e Wayne Booth (1974) e pelos conceitos sobre tradução teorizados pelo professor e tradutor, José Yuste Frías (2010). Segundo esse estudioso, o trabalho de reescritura se realiza considerando-se o processo exegético do leitor, em conjunto com elementos que se situam na periferia do texto, os quais, entre outros fatores, interferem diretamente nas escolhas tradutológicas.

Palavras-chave: *Windows on the World*. Ironia. Tradução. Yuste Frías.

Mesa 22 – TRADUÇÃO & CORPORA

Mediador: Prof. Dr. Lincoln Fernandes

1. Fernanda Saraiva Frio (Mestrado – Maria Lúcia Vasconcellos) - A representação da morte/*death* no corpus paralelo de tradução “As Intermittências da Morte”/*Death with Interruptions*

Este trabalho teve por objetivo analisar a representação da personagem morte/*death* no corpus paralelo “As Intermittências da Morte”/*Death with Interruptions*. O texto em português é de autoria do escritor português José Saramago e sua tradução para a língua inglesa foi realizada pela tradutora Margaret Jull Costa. A análise toma como base teórica a linguística sistêmico-funcional de M. A. K. Halliday (2014), e centra-se sobre o sistema de transitividade, mais especificamente, sobre os processos associados à personagem/participante morte/*death*. O corpus foi anotado através do MS Word, e em seguida foi processado no programa *WordSmith Tools 3.0* para a contabilização das etiquetas. Os textos anotados foram alinhados posteriormente em um *template* do MS Excel (Fleuri, 2013), permitindo a observação direta do corpus na etapa de análise. Os resultados mostraram que a personagem morte é descrita em relação ao mundo à sua volta e ao mundo interno de sua mente, mais do que em termos de suas características e relação com outras entidades. A personagem *death*, por sua vez, possui uma relação mais estreita como o mundo exterior, e sua descrição é feita em termos de sua situação no tempo/espaço e de suas características e de como se relaciona com outros seres.

Palavras-chave: Estudos da Tradução baseados em corpus. Linguística Sistêmico-funcional. Transitividade.

2. Fernando da Silva (Doutorado – Viviane Heberle) - Uma análise baseada em corpus: mapeando a localização de diálogos no jogo *Infamous*

Esta pesquisa tem por objetivo fazer uma breve introdução acerca do mapeamento de conteúdos localizados em vídeo games dentro do par linguístico En-PT(Br) a partir da investigação das transcrições de falas de diálogos dos personagens no game *Infamous 2* (2011), exclusivo da plataforma *PlayStation 3* (SONY). A investigação se dará a partir do uso do software anotação de corpora multimodais ELAN (2010) a fins de analisar os principais aspectos de ordem semântica, de consistência lexical e adaptação que emergem como parte de um perfil tradutório do conteúdo localizado. O mapeamento dos aspectos de investigação será encaminhado por conjunto de etiquetas de marcação de ordens categorial e descritiva em XML (*eXtensible Markup Language*). Este modelo de anotação tem por objetivo possibilitar a expansão dos resultados obtidos a partir de instrumentos de análise quantitativos que gerem resultados mais apurados. Este estudo também visa auxiliar no desenvolvimento de um aparato metodológico para estudos baseados em corpora multimodais e a reflexão acerca dos aspectos operacionais que se relacionam à análise de conteúdos localizados em games. Por fim, pretendo abordar a relevância epistêmica no campo teórico e prático da tradução na localização de vídeo games.

Palavras-chave: Vídeo games. Análise em corpora. Localização.

3. Silvio Somer (Mestrado – Marco Rocha) - O uso da linguística de *corpus* na confecção do dicionário eletrônico Aoristo, latim-português

Atualmente há vários dicionários impressos de língua latina em domínio público, da mesma forma que há vários dicionários eletrônicos, porém tanto no formato impresso quanto no formato digital as práticas seguidas são as mesmas, isto é, as versões eletrônicas são tratadas como uma extensão do material impresso. Nossa proposta é a utilização da linguística de *corpus* para a construção de um dicionário eletrônico bilíngue no par latim-português, tendo como público alvo os estudantes de latim em suas fases iniciais, o que faz dele um dicionário pedagógico (também chamado “de estudante” ou “para aprendiz”). Um dos diferenciais propostos por nós é o pouco uso da metalinguagem própria aos dicionários, desta forma não é necessário que o consulente precise memorizar muitas informações adicionais que não sejam intrínsecas à pesquisa, tornando o processo mais intuitivo. Além disso, percebemos a necessidade de refletir sobre o ensino de latim, o que inclui seus diferentes materiais, como dicionários, gramáticas, manuais de ensino, além de livros e artigos na área de linguística, incluindo corpora latinos, desta forma acreditamos que podemos estabelecer uma relação com o dicionário que propomos, tornando-o um material complementar no aprendizado do latim.

Palavras-chave: Ensino de latim. Lexicografia. Linguística de *corpus*. Estudos da tradução.

Mesa 23 – TRADUÇÃO, MÚSICA & DANÇA

Mediadora: Prof. Dr. Werner Heidermann

1. Giovana Beatriz Manrique Ursini (Mestrado – Dirce Waltrick do Amarante) - Desvendando Trisha Brown

Essa apresentação pretende mostrar os elementos da pesquisa que tem como foco principal a obra da coreógrafa norte-americana Trisha Brown. A dissertação foi dividida em quatro partes. Na primeira, será delineada uma breve história da dança ocidental: alguns elementos do balé clássico, alguns coreógrafos da dança moderna e contemporânea serão apresentados. Na segunda parte, se iniciará a discussão sobre as primeiras experimentações de Brown e suas influências. Serão apresentados desde os seus primeiros estudos na arte da dança até a sua primeira peça em edifício teatral que foi denominada *Glacial Decoy*. Na terceira parte, temos a tentativa de analisar alguns pontos da obra dessa artista da dança através da perspectiva do *nonsense*. Assim, serão apresentadas algumas teorias sobre o *nonsense* que mesmo sendo desenvolvido na literatura, também pode ser aplicado em outras formas artísticas, com a dança. Na última parte, se desenvolverá a discussão da tradução de dois ensaios presentes no livro *Trisha Brown: So the Audience does Not Know I whether I have Stopped Dancing*. Mais precisamente serão traduzidos os ensaios: *The drawings of Trisha Brown* escrito por Peter Eleey. O outro ensaio foi intitulado *From falling and its opposite, and all in-betweens* desenvolvido por Philip Bither.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Tradução Técnica. Trisha Brown.

2. Mariana Cristine Hilgert (Doutorado – Werner Heidermann) - Sobre estranhezas: traduzindo Manoel de Barros em dança

Título da Comunicação: Sobre estranhezas: traduzindo Manoel de Barros em dança

Como traduzir a estranheza da poesia de Manoel de Barros em dança? Assumindo esta pergunta como ponto de partida, apresento a seguir alguns aspectos de minha pesquisa. Partindo da noção de tradução intersemiótica (Jakobson 1959; Plaza 1987) e de contribuições da hermenêutica e de teorias da dança, falo da tradução de poesia para dança enquanto processo de “tradução criativa” (Campos 1992, 1997) *par excellence*, que supera as relações entre texto-fonte e texto-alvo e é “capaz de revelar as virtualidades do todo numa exponenciação da parte” (Campos 1997: 56). A partir disso, apresento uma proposta de tradução da estranheza da poesia de Manoel de Barros, leitmotiv do projeto poético do autor, resgatando o sentido da noção de “estranheza” em diferentes âmbitos (Waldenfels 1997; Melo 2011). Ao final, trago alguns registros da *Oficina de Transver*, projeto coletivo de tradução em dança de textos selecionados da obra do poeta. O intuito da oficina relaciona-se ao objetivo último da pesquisa: investigar a tradução enquanto processo criativo, inserido num espaço de reflexão e experiência tradutória, e, com base nisso, levantar questionamentos não apenas sobre a tradução da estranheza da poesia, mas também sobre a estranheza da própria pesquisa.

Palavras-chave: Tradução e Interdisciplinaridade. Dança. Manoel de Barros.

3. Natanael Ferreira França Rocha (Doutorado – Viviane Heberle) - Elementos tradutórios, linguísticos e musicais fundamentais na tradução de canções

Este trabalho elenca elementos e procedimentos tradutórios, linguísticos e musicais envolvidos na tradução de canções, estabelecendo como ponto de partida a busca por correspondência semântica entre o texto fonte e o texto traduzido. A proposta inclui a

criação de um quadro esquemático ilustrando competências fundamentais ao tradutor de canção, bem como aspectos específicos desse tipo de tradução, tais como: ritmo, cantabilidade, esquema rítmico, similaridade fonética, sincronia labial, entre outros, além dos aspectos linguísticos de semântica e sintaxe. Além do trabalho do tradutor da letra, serão levados em conta os trabalhos do arranjador musical e do intérprete vocal, considerados, nesta pesquisa, como participantes ativos do processo tradutório da canção. A apresentação incluirá exemplos de trechos de canções com alguns efeitos linguísticos, musicais e fonéticos utilizados pelos tradutores, arranjadores e cantores.

Palavras-chave: Tradução de Canção. Letra. Música.

4. Vanessa Geronimo (Doutorado – Dirce Waltrick do Amarante) - A tradução da partitura para piano de uma ópera de Gertrude Stein

Esta comunicação tem como objetivo apresentar a tradução de fragmentos da peça de teatro *Four Saints in Three Acts*, da autora norte-americana Gertrude Stein, escrita em 1927 e publicada em sua obra *Last Operas and Plays* (1949), a fim de buscar as melhores soluções para o processo de tradução e recriação de uma peça que rompe com as tradições do teatro dramático e de repensar a tradução levando em consideração a partitura para piano da peça, pois *Four Saints* é também uma ópera, escrita por Gertrude Stein e elaborada musicalmente por Virgil Thomson (1896 – 1989) – crítico e compositor americano. Nela a sonoridade, o corpo e as palavras são aspectos extremamente relevantes para a encenação. As sensações que Stein desejava causar no público através do teatro assemelham-se às sensações que alguém teria ao observar um quadro, uma pintura ou mesmo uma paisagem, onde não existe uma hierarquia: a árvore é tão importante quanto a montanha, quanto ao rio etc. Não se trata de uma história com começo, meio e fim. Serão apresentados dois fragmentos do início da peça, e uma análise de possíveis traduções que considerem a partitura para piano.

Palavras-chave: Gertrude Stein. Partitura. Peça-ópera. Tradução.

Mesa 24 - TRADUÇÃO & TEATRO

Mediadora: Profa. Dra. Alinne Fernandes

1. Larissa Ceres Rodrigues Lagos (Mestrado – Dirce Waltrick do Amarante) - O Não Eu de Samuel Beckett: uma proposta de tradução

O objetivo dessa pesquisa é estudar os elementos da peça “Não Eu” (escrita em 1972 originalmente em inglês *Not I*, encenada e traduzida para o francês como *Pas Moi* em 1973) de Samuel Beckett (1906-1989) e apresentar uma tradução, levando em conta principalmente os modelos de percepção corporal e da linguagem de Maurice Blanchot, Gilles Deleuze até Merleau-Ponty e Didi-Huberman. Trazendo uma tradução que ofereça suporte para a encenação ao pensar no projeto literário em que Beckett problematiza a linguagem, desmembrando não apenas o físico dos seus personagens, fragmentando a unidade pensante interna, como também a ordem cronológica do enredo através do estilo conciso e do vocabulário econômico. A pesquisa parte desde o contexto histórico do teatro de vanguarda, seguida por um estudo da obra e da perspectiva da linguagem e dos personagens de sua obra, para em seguida analisar as escolhas para a tradução do texto a partir da análise da peça publicada em língua

inglesa, refletindo não apenas na peça enquanto texto escrito, mas que também na qualidade de dramaturgic, tornando-se necessário certo cuidado acerca do ritmo e interpretação das palavras ditas em cena.

Palavras-chave: Tradução Literária. Samuel Beckett. *Não Eu*.

2. Mara Gonzalez Bezerra (Doutorado – Andréa Cesco e Gilles Jean Abes) - Uma tradução comentada de *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz

Nesta apresentação será compartilhada o andamento da pesquisa para doutorado sobre a tradução comentada de *Amor es más laberinto*, peça teatral de autoria da escritora e freira mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651 - 1695). O estudo se insere na linha teoria, crítica e história dos Estudos de Tradução e propõe realizar comentários, ancorado a partir das teorias de Berman, sobre a peça *Amor es más labirinto* (1683) pertencente ao período barroco hispano-americano. A proposta de tradução comenta as características peculiares de um texto do Século de Ouro espanhol e ainda destaca entre os recursos estilísticos utilizados por Sor Juana as antíteses, figuras encontradas nas falas dos personagens e largamente utilizada pelos escritores do período Barroco a quem o texto pertence. A discussão se centra sobre as possibilidades de tradução destas figuras ao português na variante do Brasil.

Palavras-chave: Sor Juana. Tradução comentada. Antítese.

3. Marina Bento Veshagem (Doutorado – Dirce Waltrick do Amarante) - Tradução e leituras da peça *Macbett* de Eugène Ionesco

Eugène Ionesco, um dos grandes autores do Teatro do Absurdo, escreveu a peça teatral *Macbett* em 1972. A primeira ideia que se tem do texto é a de que ele faz uma sátira, ou uma paródia, de *Macbeth*, de William Shakespeare, escrita no início do século XVII. No entanto, é possível realizar inúmeras outras leituras e aproximações anacrônicas do texto do dramaturgo franco-romano. Uma dessas possíveis leituras da peça é a de que Ionesco usa o drama elisabetano para dar visão às catástrofes do século XX, como a Guerra Fria. Outras leituras advêm do fato que o dramaturgo afirma que seu *Macbett* não tem apenas Shakespeare como única inspiração, mas que a peça seria uma mistura de Shakespeare e Jarry. Ionesco se refere a Alfred Jarry, autor da peça *Ubu Rei*, de 1896, e criador da 'Patafísica, a "ciência das soluções imaginárias". Ionesco foi até mesmo integrante do Colégio de 'Patafísica, fundado em 1948. Tais leituras, e muitas outras que ainda surgirão, serão essenciais para que se possa desenvolver uma poética de Ionesco que se relacione com a tradução de *Macbett* ao português brasileiro e culmine na encenação da peça para o palco, etapa que também faz parte deste projeto.

Palavras-chave: Teatro. Tradução. Absurdo. Dramaturgia.

ARTIGOS

AS VARIEDADES LINGUÍSTICAS NO POLISSISTEMA BRASILEIRO DE TRADUÇÃO LITERÁRIA: TRANSFORMAÇÕES (CASSIANO TEIXEIRA DE FREITAS FAGUNDES).

Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes¹
Mestrando (PGET/UFSC)

Resumo: Em 1994 e 2002, John Milton investigou a tradução de novelas da língua inglesa consideradas clássicas no Brasil. O autor concluiu que no país, a representação literária de variedades linguísticas estrangeiras tende a não ser traduzida. Esta pesquisa examina retraduições publicadas entre 2002 e 2014 de uma das obras do *corpus* das pesquisas de Milton: *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë. A investigação encontrou pistas que apontam para uma possível transformação do polissistema brasileiro de literatura traduzida em relação às representações de variedades linguísticas. Fazendo referência à classificação proposta por Rosa (2012), identifiquei as estratégias e procedimentos adotados pelos tradutores nas obras que consideram a variedade linguística. Por fim, correlaciono tais estratégias e procedimentos a traços linguísticos do vernáculo geral brasileiro, descritos por Bagno (2011).

Palavras-chave: Tradução Literária. Variação Linguística. Oralidade. Emily Brontë. Retraduições.

LINGUISTIC VARIETIES IN THE BRAZILIAN POLYSYSTEM OF TRANSLATED LITERATURE: CHANGES.

Abstract: In 1994 and 2002, John Milton examined the translation of English language novels considered classics in Brazil. The author concluded that the literary representation of linguistic varieties tends not to be translated in the country. This research examines retranlations published between 2002 and 2014 of one of the books in Milton's research *corpus*: *Wuthering Heights* (1847), by Emily Brontë. This investigation found clues suggesting a possible transformation of the Brazilian polysystem of translated literature in relation to representations of linguistic varieties. Referring to the classification proposed by Rosa (2012), I identify the strategies and procedures adopted by the translators in the works that consider the linguistic variety. Finally, I make a correlation between such strategies and procedures and linguistic traits of the General Brazilian Vernacular, described by Bagno (2011).

Keywords: Literary Translation. Variation Linguistics. Orality. Emily Brönte. Retranlations.

1. Introdução

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – PGET. Membro do NUPROC – Núcleo de Estudos do Processo Criativo. Universidade Federal de Santa Catarina

Andrew Chesterman (2004, p. 40) listou a “normalização dialetal” dentro da categoria que chamou de “Universais-S potenciais”, ou características referentes à maneira em que os tradutores processam o texto-fonte. No Brasil, este “universal da normalização” foi detectado por John Milton em 1994, e, posteriormente, em 2002. Este autor britânico radicado no Brasil notou que em traduções de clássicos da literatura da língua inglesa feitas no país entre 1930 e 1970, o inglês sulista de Faulkner, o *cockney* londrino de Dickens, o dialeto de Yorkshire de Brontë, e outros, não foram considerados e se transformaram em “português padrão” (MILTON, 2002, p. 52).

O que não foi considerado nestas traduções foram as representações textuais de variedades linguísticas da língua inglesa, que nestas obras, têm funções específicas na caracterização de personagens e na narrativa. É interessante notar que, segundo Bakhtin (2002, p. 74), a estratificação das línguas nacionais está refletida no romance moderno. Mas, em grande medida, ela não se reflete da mesma maneira nas traduções.

As razões para uma aparente prevalência de tal universal podem ser as mais diversas. De fato, no que tange à tradução de representações de variedades linguísticas da literatura, o enfoque sistêmico revela uma vasta e complexa rede de influências que molda e informa como se procederá ao se deparar com elas nos textos-fonte. Notou-se, por exemplo, que em um contexto em que a língua escrita de chegada é altamente padronizada, tradutores acreditam ter menos prestígio como produtores de texto do que escritores de textos “originais”. Sem autonomia em relação às escolhas linguísticas além das normas da língua da cultura de chegada onde atuam, acabam não considerando a eventual heterogeneia dos textos-fonte. (DIMITROVA, 1997, p. 62).

Adicionalmente, o uso de uma representação de dialeto específico e identificável da língua de chegada seria uma naturalização da narrativa, que a removeria do texto-fonte e a moveria para a cultura de chegada. Isso não estaria em conformidade com as normas de tradução que informam a literatura de prestígio em diferentes sociedades, descritas por Toury (1995).

Contudo, o presente artigo mostra que entre 2002, ano da publicação de *O Clube do Livro e a Tradução*, de John Milton, e 2014, há uma transformação em curso em relação à tradução de representações de variedades linguísticas no polissistema brasileiro de literatura traduzida. Para que se note isso, algumas retraduições de uma das obras do *corpus* utilizado pelo pesquisador serão analisadas.

Devido às limitações impostas pelo espaço de um artigo, focalizarei apenas traduções de *Wuthering Heights*, publicado originalmente em 1847, de Emily Brontë. Elas foram escolhidas pelas seguintes razões: 1 – o texto-fonte é considerado clássico canônico da língua inglesa. 2 – A autora fez grande uso de representações de variedades linguísticas diatópicas, diastráticas e diafásicas da língua inglesa, sendo este um elemento característico de sua narrativa. 3 – A obra já está em domínio público, com grande número de traduções, adaptações e edições.

Não obstante, é importante ressaltar que este estudo não incluiu todas as traduções publicadas entre 2002 e 2014, mas as disponíveis nas bibliotecas e livrarias consultadas. O mesmo pode ser dito sobre as traduções anteriores ao período que examino.

2. Terminologia empregada e conceitos

Nesta pesquisa, trabalho com o conceito de variedade linguística como variedade de uma língua, falada por grupos ou indivíduos definidos regionalmente, socialmente, culturalmente ou diacronicamente.

Contudo, é importante lembrar que o objeto de estudo aqui não é a variação linguística vernácula propriamente dita, mas suas representações textuais na literatura e eventuais traduções. Há um termo específico para tais representações:

O conceito de socioleto literário é interpretado aqui como a representação textual de tipos de fala não-padrão que manifestam tanto as forças socioculturais que moldaram a competência linguística do falante quanto os vários grupos socioculturais aos quais o falante pertence ou pertenceu.² (LANE-MERCIER, 1997, p. 45)

Rosa (2012, p. 82) usa o termo “Variedades Literárias”, e as contrapõe à língua autêntica. “[...] uma distinção deve ser feita entre o discurso autêntico e sua recriação na ficção. Muitos filtros estão envolvidos entre a variação linguística autêntica e variedades literárias, ou pseudo-dialetos e sotaques recriados na literatura e no cinema”³.

O presente artigo usa o termo mais genérico “variedades linguísticas”, ou a mais distinta “representação textual de variedades linguísticas”, que deixa clara a natureza do objeto aqui investigado. Também usa o termo “variedade literária”.

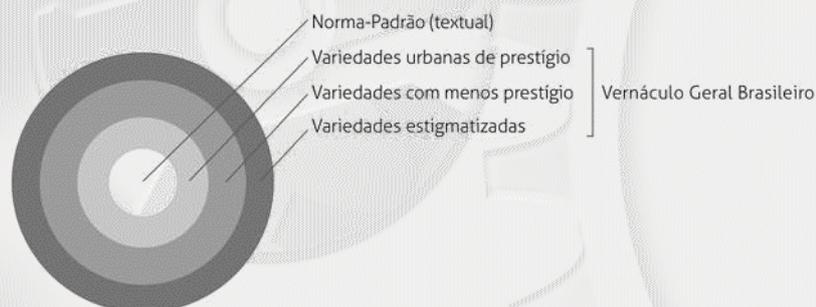
Outros termos e conceitos aqui utilizados podem ser descritos dentro da figura circular proposta por Rosa (p. 81), organizada de acordo com seus valores sócio-semióticos e prestígio, expressos pela atitude de usuários. Ela foi adaptada para realidade do português brasileiro, segundo a proposta terminológica exposta por Bagno (2011).

Figura 1

² Todas as citações traduzidas deste artigo são de minha autoria.

“The concept of literary sociolect is construed here as the textual representation of ‘non- standard’ speech patterns that manifest both the socio-cultural forces which have shaped the speaker’s linguistic competence and the various socio-cultural groups to which the speaker belongs or has belonged.”

³ *“a line must be drawn between authentic discourse and its recreation in fiction. Many filters apply between authentic linguistic variation and literary varieties, or pseudo dialects and accents recreated in literature and film.”*



Fonte: figura criada por Luciane Stocco.

Podemos compreender a figura da seguinte forma: em seu centro estaria a escrita literária, variedade textual padrão ou norma-padrão, ocupando espaço de prestígio, poder e dominância. Em seguida, a sua volta se sucedem círculos concêntricos ocupados por variedades em grande parte vernáculas, a começar pelas variedades urbanas de prestígio. Depois, viriam variedades sub-padrões regionais e sotaques. Quanto mais estigmatizados forem os sotaques e variedades, mais longe estarão do centro do círculo. Um termo importante nesta proposta é “Vernáculo Geral Brasileiro”. Ele seria constituído pelos traços graduais, ou usos que ocorrem em todas as variedades brasileiras, independente da origem social e regional de seus falantes (BAGNO, 2011, p. 105). Todos os outros termos citados acima também foram tratados por este autor, na mesma obra.

A imagem é uma simplificação da complexa realidade da heterogeneidade do português brasileiro, mas ainda assim tem nesta pesquisa grande utilidade, porque auxiliará no entendimento da proposta de classificação de Rosa e a adaptação da mesma aqui proposta para a realidade do polissistema brasileiro de tradução literária.

Na classificação de procedimentos e estratégias de tradução de representações de variedades linguísticas, dois termos terão importância, como veremos mais adiante: a heteroglossia e a monoglossia. Esta pesquisa se baseia no conceito de Bakhtin, que ao citar o romance humorístico inglês e alguns de seus expoentes, como Fielding, Dickens e Thackeray destacou:

[...] encontramos uma evocação humorístico-paródica de quase todas as camadas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo. Quase todos os romances dos autores clássicos citados, pertencentes a essa variante de gênero, constituem uma enciclopédia de todas as camadas e formas de linguagem literária. Conforme o objeto de representação, a narração reproduz parodicamente tanto as formas de eloquência parlamentar ou jurídica, como as formas específicas do protocolo dessas duas instâncias, as formas das

reportagens jornalísticas, a árida linguagem mercantil da City, as bisbilhotices dos mexeriqueiros, a linguagem científica pedante, o estilo épico elevado ou o estilo bíblico, o estilo dos sermões moralizantes, enfim, a maneira de falar de algum personagem concreto e socialmente definido, do qual trata a narração. (BAKHTIN, 2002, p. 107)

Tal representação paródica a que o autor russo se refere seria uma característica do romance moderno, com sua

[...] diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de vozes e de línguas individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos) (p. 74).

A estratificação interna de uma língua nacional é justamente o que Bakhtin chamou de *raznorecie*, termo em russo comumente traduzido para o inglês como heteroglossia. A equipe de tradutores desta edição brasileira preferiu, no entanto, adotar a escolha da tradução francesa: “plurilinguismo”. Prefiro “heteroglossia” por ser termo usado por pesquisadores dentro do âmbito da tradução, e, especialmente, por autores que trabalham com a questão da tradução de variedades literárias/linguísticas como Alexandra Assis Rosa e Gillian Lane-Mercier.

Como já vimos anteriormente, tal estratificação da língua nacional está refletida no romance moderno. Ela se constitui como um conjunto heterogêneo de vozes, diferenciadas entre si segundo eixos socioculturais, diatópicos, diafásicos e outros.

É importante notar que essa heterogeneidade linguística, refletida na literatura, transformou-se não apenas em uma forma estilística, mas também em um veículo de exposição de tensões ideológicas, sociais e políticas.

Para Bakhtin, a heteroglossia pode ser detectada na interposição do uso do discurso direto, do discurso indireto e do discurso indireto impessoal. Um exemplo de heteroglossia é quando o narrador se exprime através de uma linguagem próxima da norma-padrão e o autor a contrasta com discurso direto com elementos que representam variedades linguísticas mais distantes da norma-padrão. É algo que acontece em quase todas as páginas de *Of Mice and Men* (1994):

Lennie sat down on the ground and hung his head dejectedly. “I don’t know where there is no other mouse. I remember a lady used to give ‘em to me—ever’ one she got. But that lady ain’t here.” (STEINBECK, 1994, p. 6).

Segundo Bakhtin (2002), a heteroglossia introduziria “linguagens e perspectivas ideológico-verbais multiformes – de gêneros, profissões, grupos sociais” (p. 116).

Outro conceito do autor, relacionado à heteroglossia, é o de polifonia. No final da década de 1920, ao estudar a obra de Dostoiévski, Bakhtin se depara com um recurso estético e formal que se caracteriza pela igualdade e valor das diferentes vozes em uma obra.

A polifonia é, portanto, um princípio artístico que constrói um todo estético radicalmente democrático em que todas as vozes têm igual poder e valor e interagem em contraponto dialógico. Uma espécie de ágora perfeita. (FARACO, 2011, p. 25)

Em contraposição a estes dois conceitos, na monoglossia, o autor assume uma voz única, que não dá margens ao dialogismo. A “palavra autoritária” (BAKHTIN, 2002, p. 141) já exclui a heterogeneidade linguística, nega-a e a normaliza. Como já vimos, é muito comum que a heteroglossia de textos-fonte seja normalizada em traduções, resultando em textos de chegada com monoglossia, um universal da tradução, listado por Chesterman (2004).

3. A classificação de Rosa

Essa tendência à normalização parece acontecer, entre outros fatores, pela complexidade que a variação linguística apresenta para a tradução, em seu entendimento como correlação de sotaques e dialetos, e elementos contextuais como “tempo, espaço, grupos socioculturais, situação e usuário individual”⁴ (ROSA, 2012, p. 77).

Alguns usos de uma língua têm mais prestígio em um dado polissistema linguístico, enquanto outros não o tem, ou são estigmatizados. Os usuários proficientes e inseridos nesse polissistema localizarão outros usuários em uma escala de prestígio sociocultural, e também em uma “rede de relações de poder”⁵ (p. 80).

A construção e o uso de representações literárias de variedades linguísticas seguem a mesma lógica. Estereótipos sociolinguísticos são organizados em categorias de valor sócio-semiótico e sentido, correlacionados a cada extrato sociolinguístico. Rosa observou que tais elementos são geralmente constituídos de um repertório de marcadores ficcionais previamente usados e reconhecidos. Contudo, tal recriação é limitada pela “necessidade de legibilidade, o grau de consciência de variação linguística em uma determinada comunidade linguística, o meio, a complexidade do enredo e outros” (ROSA, 2012, p. 82)⁶.

A classificação de procedimentos e estratégias de tradução de representações de variedades linguísticas é baseada no uso de “marcadores linguísticos formais assinalando sentido contextual associado a discurso com menos prestígio”⁷ (p. 85). Ela foi concebida para ser aplicável a traduções para o português europeu, mas acredito que também possa ser usada para o português brasileiro.

Na grande maioria dos casos, há alterações e substituições de marcadores linguísticos que caracterizam variedades linguísticas, que “não são determinadas por diferenças sistêmicas e formais. A maioria das alterações não são obrigatórias, e governadas por normas, contextualmente motivadas por razões culturais, ideológicas e políticas”⁸ (p. 86). As alterações, microestruturais, são fatos da cultura de chegada, que, agrupadas de forma consistente, constituem estratégias de tradução, em um nível macroestrutural.

A Figura 2, também baseada na classificação de Rosa, sumariza as estratégias citadas:

⁴ “time, space, socio-cultural group, situation, and individual user.”

⁵ “power relations”.

⁶ “the need for readability, the degree of consciousness of linguistic variation in a given linguistic community, the medium, the complexity of plot, among others.”

⁷ “Formal linguistic markers used to recreate less prestigious and substandard discourse.”

⁸ “The majority of shifts, then, are not determined by systemic, formal differences. The majority of shifts are non-obligatory, norm-governed, contextually motivated by cultural, ideological and political reasons.”

Figura 2



Fonte: figura criada por Luciane Stocco.

Baseei-me nessa classificação para buscar no polissistema brasileiro as estratégias e procedimentos mais comuns, tanto nas traduções que consideram as representações de variedades, quanto entre as que as desconsideram.

O quadro de Rosa (2012, p. 92) relaciona procedimentos e estratégias de tradução de variedades literárias, além de apontar seus resultados observados:

Figura 3:

Procedimentos	Estratégias	Resultado
(1) Omissão: marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso sub-padrão com menos prestígio no texto-fonte não são recriados no texto de chegada.	Normalização	Monoglossia
(2) Adição: marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso sub-padrão com menos prestígio no texto-fonte são adicionados no texto de chegada (o texto-fonte não tinha nenhum).	Descentralização	Heteroglossia
(3) Manutenção: marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso sub-padrão com menos	-	Heteroglossia

prestígio no texto-fonte são recriados no texto de chegada; dimensões comunicativas e sócio-semióticas de contexto são mantidas.		
(4) a) Mudança de uma variedade sub-padrão mais periférica para uma variedade menos periférica: marcadores linguísticos de uma variedade literária mais periférica ou estigmatizada presentes no texto-fonte são recriados por aqueles de uma variedade literária menos periférica no texto de chegada.	Centralização	Heteroglossia
(4) b) Mudança de uma variedade sub-padrão menos periférica para uma variedade mais periférica: marcadores linguísticos de uma variedade literária menos periférica ou estigmatizada presentes no texto-fonte são recriados por aqueles de uma variedade literária mais periférica ou estigmatizada no texto de chegada.	Descentralização	Heteroglossia

Fonte: ROSA, Alexandra Assis. *Translating place: linguistic variation in translation. Word and text - a journal of literary studies and linguistics*. Bucareste. Vol. II, Issue 2, 2012, p. 75-97. Minha tradução.

4. As traduções de *Wuthering Heights*.

Milton (1994, 2002) observou que as traduções disponíveis de seu *corpus* não consideraram as representações de variedades linguísticas e não continham “linguagem popular”. O mesmo não pode ser dito das retraduições de algumas dessas obras, publicadas entre 2002 e 2014. Usando a classificação de Rosa (2012) na análise de trechos específicos dos textos-fonte podemos vislumbrar as estratégias e procedimentos usados pelos tradutores. Vejamos como as diferentes traduções da obra escolhida diferem entre si com relação ao objeto de estudo desta pesquisa.

Em *Wuthering Heights*, vemos como “*relações sociais* entre as personagens podem ser estabelecidas por meio do uso do dialeto” (CARVALHO, 2006, p. 75, grifos da autora). Também, “em um romance que se concentra tão estreitamente na propriedade e mobilidade social, esse uso consciente da linguagem é central para a autenticidade da obra.” (WILTSHIRE, 2005, p. 23).

A exemplo, Catherine Linton, personagem de classe social mais alta, não entende bem Hareton Earnshaw, que não teve educação formal, é analfabeto e usa o dialeto de Yorkshire. Mas a personagem caracterizada com mais consistência pela mesma variedade do inglês britânico é o servo da propriedade, Joseph.

O presente trabalho não se atém aos aspectos da representação de Emily Brönte do dialeto de Yorkshire. Ao invés disso, concentro-me nas estratégias e procedimentos adotados pelos tradutores da obra. Para isso, uso como trecho representativo uma fala de Joseph.

Um trecho do segundo capítulo foi escolhido por conter um grande número de marcadores sugerindo desvio da norma-padrão. Veremos, em algumas traduções feitas no Brasil antes de 2002, como os tradutores lidaram com a representação do dialeto de Yorkshire. Estas foram analisadas por Milton em 1994.

⁹ “*In a novel that focuses so closely on property and social mobility this self-conscious use of language is central to the authenticity of the work.*”

Figura 4: quadro descritivo de traduções publicadas entre 1971 e 1995 de trecho de *Wuthering Heights* (1966), de Emily Brontë.

Tradução de Rachel de Queiroz, 1995.	Tradução de Vera Pedroso, 1985.	Tradução de Oscar Mendes, 1971	Wuthering Heights, Emily Brontë, 1966
- Admiro-me como é que fica preguiçando à beira do fogo quando os outros estão lá fora...Mas você não serve mesmo pra nada e não adianta estar falando... não tem consêrto... há de ir para o inferno como sua mãe já foi! (p.32)	- Não entendo como é que se pode ficar aí sem fazer nada! Mas não adianta falar, quem é mau já nasce torto e acaba no inferno, igualzinho à mãe! (p. 36)	- Pergunto a mim mesmo como pode ficar aí à toa, esquentando-se, quando todos estão lá por fora! Mas você não serve mesmo para nada e não paga a pena gastar cuspe com você...você não consertará nunca seus maus costumes e irá parar nos infernos, como sua mãe foi! (p. 18)	“Aw woonder hagh yah can faishion tuh stand thear i’ idleness un war, when all on ’em’s goan aght! Bud yah’re a nowt, and it’s noa use talking – yah’ll niver mend uh yer ill ways; bud, goa raight tub t’ divil, like yer mother afore ye!” (p. 16)

A fala de Joseph é dirigida à jovem viúva Cathy, nora de seu patrão, Heathcliff. Petyt (1975) salientou em seu trabalho a importância do uso dos pronomes como “*thou*” e “*you*” no entendimento das relações pessoais e sociais entre as personagens de *Wuthering Heights*. No dialeto retratado, “*thou*” nunca poderia ser usado ao se dirigir a uma mulher, ou a uma pessoa de classe social elevada em relação ao locutor, a não ser em situação desrespeitosa. Vemos no trecho selecionado que, mesmo repreendendo Cathy, Joseph respeita tal código do dialeto de Yorkshire.

Contudo, chama atenção a pronúncia fonética do “*you*” e “*your*”: “*yah*” e “*yer*”. O mesmo acontece com “*Aw*” para “*I*”, “*hagh*” para “*how*” e assim por diante. Há também o uso de léxico da variedade, como “*faishion*” para “*make/dare*”. O trecho é repleto de “marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso sub-padrão com menos prestígio” (ROSA, 2012, p. 92).

Na tradução do trecho feita por Rachel de Queiroz em 1947 e republicada em 1995, vemos o uso da norma-padrão do português. Não há elementos que indiquem que Joseph fala uma variedade diferente de Cathy, que, por exemplo, reage ao comentário de Joseph da seguinte maneira:

“You scandalous old hypocrite!” she replied. “Are you not afraid of being carried away bodily, whenever you mention the devil’s name? I warn you to refrain from provoking me, or I’ll ask your abduction as a special favour! Stop! look here, Joseph,” she continued, taking a long, dark book from a shelf; “I’ll show you how far I’ve progressed in the Black Art: I shall soon be competent to make a clear house of it. The red cow didn’t die by chance; and your rheumatism can hardly be reckoned among providential visitations!” (BRÖNTE, 1966, p. 16)

Cathy se expressa usando a norma-padrão do inglês. Não há aqui um elemento sequer que sinalize discurso sub-padrão ou variedades linguísticas. Essa diferença, definida como heteroglossia, é apagada na tradução de Rachel de Queiroz. O mesmo

aconteceu na de Oscar Mendes e na de Vera Pedroso. Pode-se dizer que as três usaram o procedimento tradutório da Omissão. A estratégia tradutória foi a da Normalização.

Vejamos agora três traduções do trecho, feitas mais recentemente.

Figura 5: quadro descritivo de traduções publicadas entre 2011 e 2014 de trecho de *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brönte.

Tradução de Solange Peixe de Pinheiro Carvalho, 2014	Tradução de Guilherme da Silva Braga, 2011	Tradução de Doris Goettems, 2011.	<i>Wuthering Heights</i> , Emily Brönte, 1966
– Eu só fico pensano como é que vosmecê pode ficá aí preguiçano ou fazeno coisa pió, quano todo mundo saiu trabaiá. Mas vosmecê num serve de nada, e vô perdê meu tempo se ficá falano – vosmecê nunca vai se indireitá, e vai pro inferno, iguar sua mãe antes de vosmecê. (p. 44)	- Nem imagino como alguém pode ficá aí de pé sem fazê nada enquanto todo mundo se ocupa co'alguma cousa! Mas, se qué sê inútil, não adianta nada falá...não tem remédio; então vá pro diabo fazê companhia à sua mãe! (p. 28)	– Não sei como você consegue ficar aí parada sem fazer nada, quando todos os outros estão lá fora! Mas você é uma inútil, e não adianta falar... Nunca vai se corrigir desses maus modos, mas vai direto para o inferno, como a sua mãe foi antes de você! (p. 21)	‘Aw woonder hagh yah can faishion tuh stand thear i’ idleness un war, when all on ’em’s goan aght! Bud yah’re a nowt, and it’s noa use talking – yah’ll niver mend uh yer ill ways; bud, goa raight tub t’ divil, like yer mother afore ye!’ (p. 16)

A tradução de Doris Goettems se assemelha às dos tradutores anteriormente citados. Não há marcadores linguísticos ou indicações que sinalizem desvio da norma-padrão, um procedimento claro de Omissão, com uma estratégia global de Normalização. Como nos textos de chegada de Queiroz, Mendes e Pedroso, o resultado é a Monoglossia. O que se poderia dizer desta e das anteriores é que elas diferem entre si meramente por refletirem mudanças sutis do uso da norma-padrão dos períodos em que cada uma foi feita.

Já a tradução de Guilherme da Silva Braga tem 9 marcadores linguísticos que sugerem discurso sub-padrão de um total de 39 palavras, proporção muito inferior à do texto-fonte (38 para 46), mas que ainda assim, mostram que o discurso de Joseph é distinto ao de Cathy, que, na mesma tradução lhe responde:

- Seu velho hipócrita sem-vergonha! – exclamou. – Não teme que o carreguem de verdade quando invoca o nome do diabo? Aviso que é melhor parar com as provocações, senão pedirei que façam o favor de levá-lo daqui. Espere! Olhe aqui, Joseph – continuou ela, pegando uma longa e escura vassoura da prateleira. – Vou mostrar para você o progresso que eu fiz nas Artes Negras...logo terei competência suficiente para manter a casa limpa. A vaca vermelha não morreu por acaso; e o seu reumatismo não pode ser considerado uma dádiva da providência! (p. 29)

Guilherme também usou o verbo “ter” (“não tem remédio”) no lugar de “haver”, um traço gradual do Vernáculo Geral Brasileiro, assim como apócopas (“falá”, “fazê”, “qué”) (BAGNO, 2011, p. 148).

Para representar a variedade linguística usada por Joseph, Braga utilizou uma estratégia de Centralização: mantém a heteroglossia do texto de partida se utilizando de

traços graduais do Vernáculo Geral Brasileiro, isto é, elementos com uso disperso no vernáculo de falantes do português brasileiro de diferentes origens socioculturais e classes econômicas em situações não monitoradas. São traços menos estigmatizados na cultura de chegada do que os representados por Brontë eram na cultura de partida. A proporção menor do uso de elementos em relação ao texto da autora britânica também atesta a estratégia de Centralização.

Na tradução de Solange Peixe Pinheiro de Carvalho, a proporção do uso de elementos que sugerem variedade linguística sub-padrão é de 19 para 50, maior do que a verificada na tradução de Guilherme da Silva Braga. Carvalho também usa muitos traços graduais do Vernáculo Geral Brasileiro, como algumas apócofes específicas (“vô”, “perdê”, “ficá”), mas sua representação inclui elementos que sugerem traços descontínuos, provenientes de variedades rurais estigmatizadas, como “vosmecê” (que também é um arcaísmo), “trabaiá”, “iguar”, “preguiçano”, “falano”, “fazeno”. Assim sendo, pode-se dizer que mesmo usando uma proporção menor de elementos indicando discurso sub-padrão do que a encontrada no texto-fonte, seu procedimento foi o de Manutenção, dado que combinou traços graduais do Vernáculo Geral Brasileiro e traços descontínuos de variedades rurais estigmatizadas de forma a manter dimensões comunicativas e sócio-semióticas. O resultado desta tradução é a heteroglossia, como se pode atestar através do contraste com a fala de Cathy e com a de outras personagens do romance.

5. Conclusão

As traduções analisadas que consideraram as representações de variedades linguísticas mostram duas maneiras complementares entre si de se manter a heteroglossia do contraste entre norma-padrão e variedades sub-padrão na tradução. Ambas têm como fonte primordial os falares brasileiros. Como estratégia mais comedida, a Centralização se utiliza de elementos do Vernáculo Geral Brasileiro, e se pode imaginar que deva ser a mais comum entre os que escolhem considerar as variedades estigmatizadas dos textos-fonte. O procedimento da Manutenção também parece ser usado, ainda que traços descontínuos apareçam lado a lado com traços graduais, talvez uma forma de manter a legibilidade do texto.

Segundo Gambier (1994), a retradução tende a unir dimensões socioculturais do discurso a sua dimensão histórica. Assim, ela pode não apenas refletir dimensões sócio-semióticas e comunicativas do texto-fonte, mas principalmente normas, tendências e transformações da cultura de chegada.

As novas traduções analisadas de *Wuthering Heights*, publicadas nos últimos anos por grandes editoras (L&PM, Martim Claret), com presença marcante no mercado editorial brasileiro, atestam uma transformação no polissistema de literatura traduzida em relação à tradução de representações textuais de variedades linguísticas. Só uma pesquisa quantitativa e ampla poderia atestar se esta transformação é uma tendência. Contudo, se retraduições refletem normas, valores, mudanças e forças do polissistema, permito-me conjecturar que tal tendência estaria em consonância com o nivelamento sociolinguístico detectado no Brasil desde os anos 50 (BAGNO, 2011, p. 252). Este talvez não venha apenas transformando a maneira de o brasileiro falar, mas também, de ler, e, conseqüentemente, de traduzir.

Referências Bibliográficas

- BAGNO, Marcos. **Gramática Pedagógica do Português Brasileiro**. São Paulo: Parábola, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/Anna Blume, 2002, p. 71-210.
- BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2011.
- _____. _____. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- _____. _____. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- _____. _____. Tradução de Rachel de Queiroz. São Paulo: Abril Cultural, 1995.
- _____. _____. Tradução de Solange Peixe Pinheiro Carvalho. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- _____. _____. Tradução de Vera Pedroso. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- _____. **Wuthering Heights**. New York: Washington Square Press, 1966.
- CARVALHO, Solange. **A tradução do socioleto literário: um estudo de Wuthering Heights**. 2006b, 218 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Estilísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- CHESTERMAN, Andrew. Beyond the particular. Translation Universals: do they exist? Edited by Anna Mauranen and Pekka Kujamäki. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2004, p. 33-49.
- DIMITROVA, Brigitta. Translation of Dialect in Fictional Prose - Vilhelm Moberg in Russian and English as a Case in Point. **Norm, Variation and Change in Language**. Proceedings of the Centenary Meeting of the Nyfilologiska Sällskapet Nedre Manilla 22- 23 March 1996. Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 1997, p. 49-65.
- FALEIROS, Álvaro. A crítica da retradução poética. **Itinerários**, Araraquara, n. 28, p.145-158, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2146/1764>>. Acesso em 20 jul. 2015.
- FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, 2011, p. 21-26.
- GAMBIER, Yves. La Retraduction, retour et détour. **Meta**, 39 (3), Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 413-417.
- LANE-MERCIER, Gillian. Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility. **Target** 9/1, 1997, p. 43-68.
- MILTON, John. A Tradução de Romances Clássicos de Língua Inglesa Para O Português No Brasil. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, UNICAMP, v. 22, 1994, p 19-33.
- _____. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.
- PETYT, Keith, Malcolm. “Thou” and “You” in “Wuthering Heights”. **Brontë society transactions**, vol. 16, part 84. Philadelphia: Maney Publishing, 1975, p. 291-293.
- ROSA, Alexandra, Assis. Translating place: linguistic variation in translation. **Word and text - a journal of literary studies and linguistics**. Bucareste. Vol. II, Issue 2, 2012, p. 75-97.
- STEINBECK, John. **Of mice and men**. London: Penguin Books, 1994.
- TOURY, Gideon. The Nature and Role of Norms in Translation. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, p. 53-69.

WILTSHIRE, Irene. Speech in Wuthering Heights: Joseph's dialect and Charlotte's emendations. **Brontë studies**, Vol. 30. Philadelphia: Maney Publishing, 2005, p. 19-29. Disponível em: <http://campuses.fortbendisd.com/campuses/documents/teacher/2009%5Cteacher_20090122_1237.pdf>. Acesso em: 10 Nov. 2015.

LITERARY TRANSLATION AND ITS IMPACT ON NATIONAL IDENTITIES: THE REINVENTION OF WHAT IT MEANS TO BE CANADIAN (DAVI SILVA GONÇALVES)

Davi Silva Gonçalves
Doutorando (PGET/UFSC)

Abstract: Written by Stephen Leacock in 1912, *Sunshine Sketches of a Little Town* needs to be (re)contextualised in order to promote the understanding I aim at reaching among distinct cultures. In a nutshell, the novel is developed within the setting of a fictional town in Canada called Mariposa. Characters' behaviours and ambitions therein are in consonance with what permeated Canadian atmosphere by the beginning of the XX century – which concerns mainly the growth of the country's importance, its changing relations to the U.S.A and Europe, and, perhaps especially, its passage from a rural nation into a thoroughly urbanised one. Bearing that in mind, for my proposal to retextualise the novel within the Brazilian context, an annotated translation of the book seems to be the most profitable option for its maintenance; this option might also contribute for making the journey of my readers less troublesome – inasmuch as they might get in touch with specific reflections put forward by Leacock which could pass unnoticed otherwise. What I finally conclude, then, is that literature – as the transgressive means it is constituted as – is an opportunity to evade preconceived identities in perhaps every instance that might be pondered upon. Focusing on the issue of national identity as to analyse Leacock's novel and discuss my choices during its translation, is a channel to manifest the need to rethink the idea of fitting the pattern – by problematising both the notion of “fitting” and that of the “pattern”.

Keywords: Identity. Canada. Literature. Translation.

TRADUÇÃO LITERÁRIA E SEU IMPACTO NA LITERATURA NACIONAL: A REINVENÇÃO DO QUE SIGNIFICA SER CANADENSE

Resumo: Escrito por Leacock em 1912, *Sunshine Sketches of a Little Town*, precisa ser (re)contextualizado para promover a compreensão que eu almejo entre distintas culturas. Em poucas palavras, o romance se desenvolve dentro do cenário de uma cidade fictícia no Canadá chamada Mariposa. O comportamento e as ambições dos personagens que lá vivem estão em consonância com o que permeava a atmosfera canadense no início do século XX – que concerne principalmente ao crescimento da importância do país, às suas relações em mutação com os Estados Unidos e com a Europa e, talvez principalmente, sua passagem de uma nação rural para uma nação amplamente urbanizada. Tendo isto em mente, para minha proposta de retextualização do romance dentro do contexto brasileiro, um tradução comentada do livro parece ser a opção mais frutífera para sua manutenção; essa escolha pode contribuir também para tornar a jornada de meus leitores menos conturbada – já que estes podem entrar em contato com reflexões específicas trazidas por Leacock que, do contrário, talvez passassem despercebidas. O que concludo, então, é que a literatura – como o meio transgressor que representa – é uma oportunidade de evadir identidades preconcebidas em talvez qualquer instância das quais se pode refletir acerca. Enfocando na questão da identidade nacional para analisar o romance de Leacock e discutir minhas escolhas durante sua tradução toma formato o canal para manifestar a necessidade de se repensar

a ideia de encaixar no padrão – problematizando tanto a noção de “encaixar” quanto aquela do “padrão”.

Palavras-chave: Identidade. Canadá. Literatura. Tradução.

*“He’s a real nowhere man, sitting in his
Nowhere Land, making all his nowhere
plans for nobody. Doesn’t have a point
of view, knows not where he’s going to,
isn’t he a bit like you and me?”*

(The Beatles, 1965)

Introduction

It goes without saying that the promotion of any culture can take place positively or negatively; and it is also true that in a commoditised world the commercial needs end up conveying only what they see as profitable in terms of the identity of this or that country or of these or those subjects. That is, the foreign image we have of marginalised regions which are gaining space internationally is generally the image that might best “sell” such regions, and not necessarily the one which best suits the moment. The most ubiquitous images about Brazil in the foreign world, for instance, are still the ones capable of exoticising or romanticising the country – regardless of how inadequate they might seem to be. This is why it is only when art surfaces from the façade of national images as a serious cultural good more than as a simple commodity that it might ultimately satisfy the growing needs of subjects “who can never be adequately fulfilled (whether they know it or not) by the pabulum of spectator sports and TV” (KEITH, 1989, p. 215). The writing and translation of Canadian literature might be, in this sense (and as it is true for any other nation), much more effective than broadcasting any programme or documentary about the country.

Nevertheless, if trying to put a region’s atmosphere into words sounds like a pretty difficult task, translating that atmosphere into another language proves to be as or even more demanding. Written by Stephen Leacock in 1912, *Sunshine Sketches of a Little Town* needs to be (re)contextualised in order to promote the understanding I aim at reaching among distinct cultures. In a nutshell, the novel is developed within the setting of a fictional town in Canada called Mariposa. Characters’ behaviours and ambitions therein are in consonance with what permeated Canadian atmosphere by the beginning of the XX century – which concerns mainly the growth of the country’s importance, its changing relations to the U.S.A and Europe, and, perhaps especially, its passage from a rural nation into a thoroughly urbanised one. In the book Leacock also makes several references to historical events important to Canadian national development, as well as to historic figures who have contributed positively or negatively for the country’s national establishment. Reading the novel it is impossible not to imagine that such references are not at all common for a contemporary Brazilian reader – due to his/her both spatial (Canada-Brazil) and temporal (1912-2013) distance from the original piece.

Bearing that in mind, for my proposal to retextualise the novel within the Brazilian context, an annotated translation of the book seems to be the most profitable option for its maintenance; this option might also contribute for making the journey of my readers less troublesome – inasmuch as they might get in touch with specific reflections put forward by Leacock which could pass unnoticed otherwise. Moreover, letting clear how blatant the specificity of Canadian issues from the beginning of the XX century – regardless of how contemporary they might seem to be sometimes – also invites

Brazilian readers to ponder upon the fact that their “American” identity is, perhaps, much more hybrid and relative than they usually believe it is. It is here, then, that the concept of *américanité* might get onto the arena to strengthen the discussion; the word, in conceptual terms, “implies a turning away from European models and requirements toward a hybridization and a focus on movement, inter-relations, trans-cultural contacts” (CHARRON & FLOTOW, 2012, p. 118). Literature is of paramount importance for such hybridity mentioned by the authors to surface; and the role that translation, and of the necessary “focus on movement” it entails, is – among other things – to promote this identity shift and “trans-cultural” contact: “Translation, by definition a transcultural activity, moves these ‘american’ texts from one language to another” (CHARRON & FLOTOW, 2012, p. 119). Literary translation, as a result, seems to empower and potentialise what literature had already done in a first moment in what concerns *américanité* both as social feeling and practice.

Therefore, this epistemological potentialisation of the idea of being and sharing an american identity might take place through the simple process, entailed by any translation, of moving american texts from one language to another – as just mentioned by Charron & Flotow (2012, p. 119). This is also the case inasmuch as the promotion of translated literature enlarges the scope of hybridity through a diasporic dissemination of marginal cultures and identities, allowing cultures to dialogue and to alter one another not for colonial or neocolonial interests but, contrarily, as a response to such interests; that is, liquefying and reconfiguring the literary systems of national texts is pivotal for transforming such systems and reclaiming art’s right to convey difference instead of conformity. Translating the “other”, one could conclude, allows the “self” to look at this other less euphemistically – for understanding does not arise from the erasure of deviating meanings, but from the diffusion of such deviances as for them to be ultimately acknowledged by as many subjects as possible. This ideal global understanding among readers from distinct nationalities cannot nonetheless be materialised out of the blue – nor can it be imposed as to replace previous impositions. In the end, no universalism can be replaced by other universalisms; the only available path for literary journeys of this nature is to abandon the illusion and attempt to bring the universal to the local, for there are no arguments to defend that central perceptions are essentially more accurate than regional, local ones – adjective which, in the end, is integral to any episteme whatsoever.

If a cosmopolitan Americanity is to guide this translation proposal, the bridge connecting the contemporary Brazil to the XIX Mariposa is to be constructed not only through a necessary respect towards both contexts’ cultural artifacts but through the boosting of their inner local universalities. In this sense, and following a similar direction to that inferred by the notion of an intercontinental identity, Silvestre (2008, p. 14) suggests that a global vision (which is not a universal one) on any issue might only be reached if the opposite is done beforehand: “[A] global vision of the most discouraging aspects of the world in which we are currently living [...] expands from the local to the global”. But for a less narrow vision on a possibility of global ontology to expand from the local to the global the usual temporal and spatial relationship between these epistemes have to be debunked and reconceptualised, as I hope both my thesis and annotated translation might effectively contribute to happen.

What I mean is that analysing and translating Leacock’s novel into Portuguese more than one hundred years after it was originally published also means elaborating upon the incontestable plausibility of undertaking both tasks; my interest, in itself, is already an evidence that the local cannot be regarded as in the “past” of the “universal”. In fictional terms, when it goes to Leacock’s narrative itself, this idea is analogous to

the fact that a small town like Mariposa cannot be regarded as if becoming a metropolis were its fate (like the purported fate of any other town, inasmuch as “the rural” is usually observed as “the past of the urban” or “the forest” as “the past of the city”). Moreover, “past” and “present” should not be thought as separate temporal configurations since “the past mirrors the necessity to understand the present with its relevant preoccupation regarding the problematic politics of class struggles, race, poverty or violence faced by marginalized individuals” (SILVESTRE, 2008, p. 20). The past, in this sense, did not happen: it is still happening and affecting the present. Past and present are, thus, always talking to one another, and translating means exposing how such dialogue ultimately takes place. As Szeman puts it:

The global modernity that once consigned belated nations like Brazil and Canada to the cultural periphery offered a technological solution to the historical-metaphysical problem of cultural inauthenticity. We should remember that the relationship of the original to the copy is also a temporal one: the copy is deficient not merely or even primarily because it reproduces all of the features of the original, but because it comes after it in time. If the problem of cultural inauthenticity is understood as a temporal problem, then a solution to cultural belatedness and its consequent cultural malaise might be to flatten time. The ideological order to succession of cultures (primary, secondary, tertiary, etc.) is thus dismantled. In effect, [...] the problem of Canadian belatedness is resolved once and for all by the creation of a single global time in which it is no longer possible to position oneself as out of sync with the main currents of modernity. (2001, p. 34)

Here Szeman (2001) is also problematising hegemonic temporalities when she questions the idea of belated nations which are first carefully convinced they are in the past for them to be later aided by those nations which supposedly find themselves in the present. But she also makes way to an interesting reflection when she sets forward the concept of cultural inauthenticity, which regards this intricate relation of the original to the copy. An analogy can be done, once more, between the Canadian and Brazilian identities and the translation of such identities, for both the colonised nation and the translating process are deemed imperfect endeavours to reach what she names sacred originality. In both cases there is then a temporal ideal in what concerns this sacred originality, for what has supposedly come first is necessarily granted with a status of perfection, whereas everything that surfaces out from the fragments of this source is doomed to carry the burden of unoriginality and imperfection. This is analogous to what the author calls this ideological order to succession of cultures, and the alternative for such order to be replaced by less categorical definitions of cultural identity is the dismantling of such concept.

Thus, in this sense, and as to reclaim a less detrimental view on the status of literary translation and the cultural identity of marginalised regions and peoples in terms of hegemonic universals (which is still the case of the Brazilian context – even though possibly about to change – and was the case of the Canadian one by the time Leacock wrote his novel), such picture of desired fixity has to be altered. That is, for both Brazilian and Canadian identity fragments to fit democratically in the globalising world map, the requisite is the temporal and spatial transgression of hegemonic allotments. In the end, and for Stephen Leacock’s *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912) to be translated into Portuguese and indeed promote this better grasp on the Canadian local I’m advocating in this study, the notion of Canadian, Brazilian, and translation cultural inauthenticity in the relation of the original to the copy has to be ultimately expunged beforehand. As to finally allow a cogent and fruitful dialogue between Canada and

Brazil to effectively take place, the cultural translation occurring among both countries cannot be understood in terms of their “unoriginality”, “inauthenticity”, or of their “belated” condition (terms whose meanings prove to be, in the end, nothing but innocuous), but in terms of the sharing conceptualisations which shall arise in the process, which effortlessly problematise all these misguided adjectives.

All this having been said, and before I get to the effective analysis, it is worth mentioning that, as a humorous piece, one must take into account that trying to retextualise the object of my research – which had been originally written in another language, space, and time – more than one hundred years ago – results in the problematic fact that those things that were laughable in the source contextual configuration might not be in the target one, as it has been discussed. It is humorous failure nonetheless that I aim at fading off, for, if there is something whose importance in *Sunshine Sketches* (1912) such thing is readers’ comic responses to those issues raised by Leacock through the voice of his biased narrator. This is in my view symptomatic of two maxims: the first is that the comic events invented and developed by Leacock in the novel are very well constructed – his methodology of humour never stopped working because he was very careful to provide a rich metaphorical atmosphere encompassing the narrative; the second is that, curiously, those issues which seem to be the focus of Leacock’s narrative have not changed that much from 1912 until the XXI century.

Discussion

Regardless of the seemingly clear connection between the town where Leacock has lived during his childhood (Orillia) with the fictional one he portrays during the narrative that is developed in *Sunshine Sketches of A Little Town* (1912), right at the beginning of the novel the narrator tries to convince readers that the local aspects of Mariposa are not a hindrance for its universality to be acknowledged. In a very interactive fashion, which is developed since the novel’s first moment, this narrator demonstrates how he is oblivious of readers’ knowledge concerning Mariposan specific milieu. In an attempt to reassure those who belong to other spatial or temporal configurations that they shall have no problems to understand the town he is talking about, the unnamed narrator plays with the issue of national identity in the first chapter. In his view, knowing the country is already a very good first step towards understanding Mariposa; that is, the characters and events he is about to narrate in the following pages are nothing but a microcosmos of a larger unit – the national unit and, as my translation of the novel inevitably implicates, even an international one that contemporary Brazilian readers shall recognise.

This, by the way, is the first moment when the name of the town appears in the narrative, and, therefore, exactly where my translation doubts firstly occur. This is so inasmuch as one of the possibilities for translating such name would be not to keep calling it “Mariposa”, but “Orillia” – since, besides the fact that there has been a municipality of Mariposa in Canada, but it does not exist any longer and has nothing to do with Leacock’s fictional town, Orillia is town that today became the “Sunshine City”: a tourist attraction and preserved sight for those willing to meet and study Leacock’s legacy. Nevertheless, at least as I see it, the side-effect of such a choice would be rather detrimental for Leacock’s attempt at universalising Canadian local colour for he seemed to be unwilling to force and/or make such a connection blatant. This can be noticed right in the author’s preface for *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912), which brings the voice of someone who readers are unable to make out if is already a character of the novel or the writer himself. Such voice poses that, through the

portrayal of a town, what is written in that piece is willing to capture the inner features of thousands of other towns in the country: “I don't know whether you know Mariposa. If not, it is of no consequence, for if you know Canada at all, you are probably well acquainted with a dozen towns just like it” (LEACOCK, 1912, p. 5).

It seems clear for the narrator that, if compared to other Canadian towns, there is really nothing that makes Mariposa so different of them. Nevertheless, and as readers are to realise in the following pages, there is a high level of pride and self-importance in his discourse when the town is described – which might sound as a paradox, but is far from being the case. This is so because, perhaps, the idea of saying that Mariposa is just like a dozen towns in Canada at the same time that it is described as a special and idiosyncratic place is an endeavour to emphasise the importance of these simple and small locations in a national level. What makes Mariposa exceptional, in this sense, would not be how different it is, but quite the opposite – the fact that it translates very well the identity of small Canadian towns from the beginning of the XX century. Leacock's positioning before the metropolis vs. rural setting dualism seems, through the voice of his narrator, to be gradually configured within the narrative. As a matter of fact, many dualisms regarding the emergence of a national identity are put into question and reconstructed within the narrative, especially because much of it addresses the issue of this useless search for such an identity. Well, perhaps “useless” would not be a good word to describe the process insomuch as, while looking for one's identity in relation to one's nation, one ends up rediscovering the nation in relation to one's identity.

These discussions seems to me relevant because they do not reinforce or tries to reclaim one's right to a national identity, but actually reinvent the idea of the nation. In the case of Canada, Brazil, and other ex-colonies, it is important to nourish this reinvention of meaning against its noncritical acceptance as for one to imbricate new meanings in the middle of the previously given ones – which often not very noble. Especially concerning the sort of literature that is produced in Canada this proves to be imperative inasmuch as “Canadian literature was inserted into an institution that already had its hierarchy in place” (FEE, 1992, p. 33). Such literature started to gain shape since colonial times, but achieved higher acknowledgment in the contemporaneity as the cultural importance of the country got to its climax; nevertheless, as any other nation, Canada is still doomed to struggle as its writers endeavour to find out how to deal with its literary meanings in ampler levels, just like this issue is also true for Brazilian literature. Both countries have had a hard time in trying to transpose limitations imposed by former institutionalisations inside and outside their national frontiers as to be acknowledged by the readers – readers who are also inevitably manipulated by this institution.

Margery Fee (1992, p. 33) sees the remodeling of such institution that already had its hierarchy in place as of paramount importance for Canada's literary identity to develop more autonomously; in her view the hierarchical functioning of literary disputes regarding the country's national imaginary is particularly problematic in the sense that “nationalism brought Canada into being and, subsequently, oppressed it”. Here the illusion of the national ideal serves the interests of the astute hegemonic reasoning (or lack of it), which is, with one hand, giving Canada the opportunity for it to “feel” self-sufficient whereas this same opportunity is being taken from the country through the commercial functioning of the literary market. The influence, pressure, and control coming from hegemonic traditions has, therefore, not been prevented by the advent of the market freedom ideal for such processes ended up only being refashioned as to adapt in this supposedly “new” system wherein such clear power relations cannot take place without being hidden or euphemised in advance. The colonial functioning of

globalising encounters is still in operation here in the contemporary world – perhaps not as clear-cut and straightforward as it was some time ago, but its tentacles are still alive and kicking. A very good metaphor for us to understand such conflict between the local and the national, which are successively impinging upon one another during the narrative, takes place when some Mariposans are spending their Sunday together in a boat and the boat starts to sink:

You may talk as you will about the intoning choirs of your European cathedrals, but the sound of “O-Can-a-da”, borne across the waters of a silent lake at evening is good enough for those of us who know Mariposa. I think that it was just as they were singing like this: “O-Can-a-da”, that word went round that the boat was sinking. (LEACOCK, 1912, p. 53)¹

This is another moment thus when we have this conflicting discourse concerning the importance of the imagined community of Canada (its constitution as a homogeneous and historically patriotic people) and its debunking – its hugeness and greatness as a very important town is, literally, sinking, together with the national identity of Canada as a whole. When the narrator sets forth such discourse, he seems to be willing to put his readers’ views on greatness and levels of importance into question, for he is likely aware that many of his readers might be thinking: “why is Mariposa important? There are many larger, greater, prettier regions around the globe” or “having Britain and U.S.A, why would Canada be deemed as an important nation?” Here he attempts to convince us of a single answer to these questions by inferring that that the greatness of Mariposa and of Canada cannot be compared to anything else. He is doing it wrong, and that is where the irony resides – the idea is not to answer these questions, but to identify why they are being asked. A contradiction accompanies the narrator’s will to enhance our respect and admiration towards the town; which is his endeavour to make it appear or become greater – as great as the nation (whose greatness is also repetitively reflected upon).

In this sense there are many moments when the narrator and/or other characters affirm, objectively or subjectively, that they belong or are hugely satisfied with living in Mariposa – when they act, nonetheless, such discourse falls apart completely. In the narrator’s case perhaps his initial flaw is that he puts the local identity of Mariposa, to some extent, in conflict with the national, capitalist, metropolitan one (unaware that this might reinforce the dualism); that is, the supposed antagonism of the local Mariposa and the metropolitan City is only an illusion, and that becomes evident during the narrative, as the influences they suffer during the contact of one with the other are evinced. In the previous moment, the surfacing of the Canadian national anthem (“O Canada”) is symptomatic of Mariposans dual approach toward the local and the national. Such controversy is not criticised nor problematised by the narrator at this moment who, as a Mariposan, sees himself as inserted in the same ambivalent condition. Nevertheless, the metaphorical strength of the sinking of the boat exactly while Mariposans sing the anthem is not to be overlooked. The country can be seen as the national identity, and if the national identity is sinking, disappearing, the voice of Mariposans can be still heard

¹ Você pode falar o que quiser sobre os coros entoados das *catedrais europeias*, mas aquele “O-Can-a-da” carregado pelas águas de um lago na calada da noite já é mais que suficiente para quem conhece Mariposa. Eu acho inclusive que foi justamente enquanto se escutava “O-Can-a-da” que eu escutei os primeiros boatos de que o barco estava afundando.

while that happens – if they keep singing and do not leave the false impression that they depend on remaining in the boat they shall sink together with it.

This contrast between what is real, ideal, imagined, or invented not only in terms of national identity, but actually of any identity, needs not only to be stressed, it also needs to be reconsidered. The literary realm, in this sense, gets in not as one that is liable to be qualitatively judged for its language, seriousness, or thematic spatial and temporal apparent “limitations” – literature is a much more complex world, where imagination and fantasy have many times much more to say than the simply palpable and overtly sociological. To imagine one’s identity is thus analogous to making such identity emerge; so, regarding readers’ freedom to put their imagination in the arena and consequently allow fantasy to touch reality through literary verisimilitude, Keith gives us his opinion “this can only be done, I believe, if literature is offered not as sociology (content, thematics) nor as a patriotic imperative (use, application), but as a literary at that stimulates both understanding and imagination” (1989, p. 215). Notwithstanding the author’s position on the application and reflection upon literature inside schools and universities, demonstrated before, Keith does not want to be misinterpreted; he knows it is literature as a stimulation for both understanding and imagination, and not as a high and sophisticated artistic manifestation whose importance remains limited to its thematics and/or form, that must be advocated by the ones who want fictional books (like Leacock’s one) to linger on readers’ minds.

It is by privileging understanding and imagination to the detriment of any sort of imperative that literature might emerge as a cornerstone for new epistemes to be born and for them to develop (like a reconsideration on the issue of national identities, as I have been discussing). Art, as previously discussed, cannot be seen as an escape from the material to the immaterial, but as the material rethinking of concrete matters through immaterial devices that the supposedly concrete means would never be able to proffer. It is the search for the palpable through the impalpable, the reflection upon the tangible through the intangible. In a nutshell, literature is not a means to leave reality; it is a means to face it more effectively. Literature problematises identity, the temporal and spatial constitution of identity and the concreteness of its delineation as posed by preconceived epistemes. So, by approaching the questionable palpability of spatial and temporal belongingness, *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) – especially after translated into the contemporary Brazilian context – gives the reader a possibility to understand his/her role as an active one not only within his/her nation but actually everywhere else, by giving him/her the means to situate his/her “self” in relation to the many Canadian “others” that coexist with him/her not only in that same national atmosphere but also in the rest of America or overseas.

Literature, in the end, gives readers the opportunity to accept their identity as fragmented between this “self” and this “other”, between the real and the unreal, against the idealised, fixed, and substantial identity that was built for them by that homogenising patriotic imperative questioned by Keith. National identity is nothing but a façade of hegemonic interests: an attempt at universalising needs that are rather local and as significant as any marginalised needs of subalternity. The patriotic imperative therefore is one that does not really rub out difference; it just pretends to have done such thing. Leacock’s local colour is as universal as any other local colour is: one can talk of a single region or people without necessarily limiting oneself to the supposed restrains separating them from the rest of the world. If the universal is an illusion and the local a reality, it is by understanding the local that any possibility of a better grasp upon global matters shall take place. In this sense the dubious concept of a homogeneous imagined community of a nation – as discussed by Anderson (1996) – and its supposed inner

divergence when compared to regions that are nothing but other imagined communities is still strongly emphasised simply because the national imaginary resulting from the sociopolitical collectivity of desires and needs aims at erasing the subjects through their illusion of insertion in a whole that does not really exist. Leacock's narrative keeps asking: "what is my nation and who is giving meaning to what"?

Then you learn for the first time that Jeff Thorpe's people came from Massachusetts and that his uncle fought at Bunker Hill (it must have been Bunker Hill, - anyway Jefferson will swear it was in Dakota all right enough), and you find that George Duff has a married sister in Rochester and that her husband is all right. In fact, George was down there as recently as eight years ago. Oh, it's the most American town imaginable is Mariposa, - on the fourth of July. But wait, just wait, if you feel anxious about the solidity of the British connection, till the twelfth of the month, when everybody is wearing an orange streamer in his coat and the Orangemen (every man in town) walk in the big procession. Allegiance! Well, perhaps you remember the address they gave to the Prince of Wales on the platform of the Mariposa station as he went through on his tour to the west. I think that pretty well settled that question. So you will easily understand that of course everybody belongs to the Knights of Pythias and the Masons and Oddfellows, just as they all belong to the Snow Shoe Club and the Girls' Friendly Society. (LEACOCK, 1912, p. 43)²

In order to grasp the connections the narrator wants us to understand, it would be interesting if the readers were acquainted with some very specific cultural elements that are not as clear-cut for contemporary Brazilians as they perhaps were for Anglophone ones of the early XIX century. Hence the plausibility of proposing translators' notes to discuss with more deepness moments such as the one just exposed. So first let us take a look at The Battle of Bunker Hill which concerns a battle that took place from 1775 until 1783, when the British defeated Americans in US soil. Nevertheless, "despite their loss, the inexperienced colonial forces inflicted significant casualties against the enemy, and the battle provided them with an important confidence boost". It all started when, having learned that the British were planning to send troops from Boston to occupy the hills surrounding the city, "1,000 colonial militiamen under Colonel William Prescott (1726-95) built earthen fortifications on top of Breed's Hill, overlooking Boston and located on the Charlestown Peninsula". The men originally had been ordered to construct their fortifications atop Bunker Hill but instead chose the smaller Breed's Hill, closer to Boston. In the end "the outnumbered Americans were forced to retreat.

² Então você finalmente descobre que o povo de Jeff Thorpe veio de Massachusetts e que seu tio lutou em *Bunker Hill* (deve ter sido Bunker Hill, apesar do Jefferson jurar que foi em Dakota), e você descobre que George Duff tem uma irmã casada em Rochester e que seu marido está bem. Na verdade o George esteve lá no sul há apenas oito anos. Oh, a cidade mais americana que se possa imaginar é Mariposa – no quarto de julho. Mas espere, só espere, caso você se sentir curioso sobre a solidez da conexão britânica com a gente, até o décimo segundo dia do mês, quando todo mundo veste uma serpentina laranja no casaco e os *Orangemen* (todos os homens da cidade) andam em uma grande procissão. Aliança! Bem, talvez você se lembre do discurso que eles fizeram para o príncipe de Gales na plataforma da estação de Mariposa quando ele passava por aqui em sua turnê para o oeste. Eu acho que aquilo resolveu muito bem tal questão. Então você vai entender facilmente que, é claro, todo mundo pertence aos *Knights of Pythias* e aos Maçons e aos *Oddfellows*, assim como todos eles pertencem ao *Snow Shoe Club* e ao *Girls' Friendly Society*.

However, by the end of the engagement, the Patriots' gunfire had cut down some 1,000 enemy troops, with more than 200 killed and more than 800 wounded. More than 100 Americans perished, while more than 300 others were wounded". So, even though the British were able to win the battle, it "was a significant morale-builder for the inexperienced Americans, convincing them that patriotic dedication could overcome superior British military might". On the other hand "the high price of victory at the Battle of Bunker Hill made the British realize that the war with the colonies would be long, tough and costly". After all have ended, about fifty years after the battle got to an end, "a 221-foot-tall granite obelisk was erected as a monument to the Battle of Bunker Hill. The monument is located on Breed's Hill, where most of the fighting took place"³. After mentioning the battle we are given a second, and rather relevant, reference that the narrator provides us with; which concerns those he calls the Orangemen. This title stands for a "Protestant fraternity with members throughout the world. Autonomous Grand Lodges are found in Scotland, England, the United States of America, West Africa, Canada, Australia and New Zealand".

The reason for the name "Orangemen" is because the idea for the fraternity comes "from William III, Prince of Orange, and is kept because his victory over despotic power laid the foundation for the evolution of Constitutional Democracy in the British Isles". Ultimately, the "support for William of Orange in the British Isles led to the formation of Orange Societies to commemorate his victory at the Battle of the Boyne in July 1690, but the largest and longest lasting groups were the Boyne Societies in Ireland". In 1795, after the culmination of repetitive attacks against Protestants in County Armagh at what was called as the Battle of the Diamond, "in which Protestants routed those who had attacked them and attempted to burn properties, it was decided to form an organisation which would protect Protestants. This body, drawing on existing Orange Clubs in the neighbourhood, was named the Loyal Orange Institution". Today, much after Leacock's novel was written, this "Loyal Orange Institution continues to function, with thousands of members in Ireland many others across the world". So the Orangemen our narrator is talking about are these "members of the Loyal Orange Institution, familiarly called the Orange Order, a Protestant Irish society founded and flourishing mainly in Ulster".

The order was established and survives up to the present moment given its purpose to maintain the "Protestant ascendancy in Ireland in the face of the rising agitation for Catholic Emancipation". July 12, the anniversary of this victory, is their main holiday, marking the unique moment when "the members wear orange-colored flowers and orange sashes and march in parades; parades passing through Catholic sections of Northern Irish cities have been a source of interreligious friction, and branches of the society have been formed in many parts of the English-speaking world"⁴. After mentioning the Orangemen, finally, the last references brought by the narrator (when he concludes that the reader might now "easily understand that of course everybody belongs to the Knights of Pythias and the Masons and Oddfellows, just as they all belong to the Snow Shoe Club and the Girls' Friendly Society") are also a bit tricky for Brazilian XXI readers. The "Masons" is perhaps the only social society that does not require much explanation, for their organisation effectively got in Brazil and most Brazilians are acquainted with it to a certain level. Similar to the Masons, the "Order of

³ © 2014 The Battle of Bunker Hill. A&E. <http://www.history.com/american-revolution/battle-of-bunker-hill>

⁴ © 2000 British History. Pearson Education:
<http://www.infoplease.com/encyclopedia/history/orangemen.html>

Odd Fellows is a benevolent and social society, sometimes classified as a friendly benefit society having initiatory rites and ceremonies, gradation or degrees in membership, and mystic signs of recognition and communication”.

Even though, in practice, it is not a religious institution most of the principles defended by the fellowship are based on the bible. Like the Masons, “one of its primary aims is to provide its members with aid when suffering for the needs of life because of illness, unemployment, or other misfortunes”. The name “Odd Fellow” is said to have been given (even though there is no documented proof) due to the fact that, at the time when it was founded, at the late XVII century, the idea that “common laboring men should associate themselves together and form a fraternity for social unity and fellowship and for mutual help was such a marked violation of the trends of the times in England that they became known as peculiar and odd”. The “Odd fellows” organisation, like most of the ones mentioned by the narrator, had started in England or in the US and later came to Canada; a different case, though, is that of The Montreal Snow Shoe Club, which “was founded in 1840 by twelve well-known young men of Montreal”. In fact, this was “the first club of its sort in North America (and probably the world) and led the way for hundreds of other clubs like it to be established across Canada and the United States”.

By the time when Leacock’s novel was written, “only lacrosse [...] exceeded the total number of urban snowshoe clubs in Canada”. The MSSC was thus what provided the framework for other winter and sporting clubs to be established in Montreal and in Canada. The MSSC “organized an array of races, but they are best remembered for their night-time torchlit processions from McGill's Gatehouse up through Mount Royal Park, wearing their traditional take on the outfits of the old Québécois trappers and the infamous tasselled tuque bleu”. Ultimately it was the MSSC that gave Quebec its reputation throughout the British Empire as “the most sociable, colourful and cheerful place to spend winter”. And lastly, the only missing reference is to the Girls’ Friendly Society, “a pioneer youth organisation, founded in England in 1875 and run by women, which still operates in 23 countries. Originally established to protect young working girls, the Society continues to support girls and young women, adapting to the new challenges presented by a changing world”. The organisation was “officially established on 1st January 1875 by Mary Elizabeth Townsend, an Irish woman [...] concerned with the fate of many working-class country girls who left home to take up urban employment”. By 1880, thirty years before Leacock published his novel, “GFS had already nearly 40,000 Members and over 13,500 Associates” when Queen Victoria became the Society's Patron⁵.

Given all these references, and taking into account my whole analysis of the novel and of my translation choices in terms of national identity con-, de-, and reconstruction, it becomes quite evident how forced the coalescence of different subjects into one single group wherein the illusion of “identity sharing” is nourished and repeated seems to be. The reading of Leacock’s narrative nonetheless also gives one the opportunity to infer that the contrary is also taking place. That is, the impression that all national identities are being taken into account by the ubiquitous identity of the nation implies that something is being erased in this process, for there are no equal identities, no matter where nor when. Literature, as we have seen it, is responsible for allowing such a discussion to emerge; whereas translation empowers it. The problem is, in fact, much worse than it is probably often imagined since the “collective consciousness and the

⁵ ©2014 Friendly Societies. Encyclopædia Britannica:
<http://global.britannica.com/topic/friendly-society>

much touted ‘will of the people’ reveal themselves to be the wishes of those whose dominance is supported by the economic, political, and social structures of authority in the machinery of the state” (ITWARU, 1990, p. 12-13). For inverting these epistememes imposed by the hegemonic authority, thus, literature and translated literature are evoked; the will of the people”, when understood as single, are actually the will of other institutions that have nothing to do with the people. That is where the reflection really gets stronger; and that is the point whereby national identities are thought not as tools used for someone to appear, but actually as tools applied for most of us to be erased.

Final Remarks

I conclude my analysis then by setting forth an analogy between the notion of the national identity and that of the translation’s identity – for both liquefy the idea of originality. Jacques Derrida’s (1992, p. 45) argues that there is a “literary functioning and a literary intentionality, an experience rather than an essence of literature (natural or ahistorical)”. The author problematises both the idea of belonging and that of literary originality. If something is national it is inherently not original – for every nation is a copy of any other nation; that is, literature never belonged to its “original” setting, for art since its conception has been the owner of an intrinsic prospect of transgressing and transcending any spatial and temporal constraints. The philosopher’s premise is that, as to promote change, one has to take literature from its source system and insert it in another one, inasmuch as “the possibilities of rupture are always waiting to be effected” (DERRIDA, 1992, p. 53). Moreover, this process actually implies no sort of loss since literary pieces are by definition “capable of being rooted out at the very place of their roots; transplantable into a different context, they continue to have meaning and effectiveness” (DERRIDA, 1992, p. 64). I’m compelled to say that they not only continue to have meaning and effectiveness, but that actually such meaning and effectiveness might end up being empowered by this process of transmutation, especially in the case of a humorous narrative whose insights, I dare say – 100 years after its production – are still capable of causing laughter.

Moreover, becoming available to a much larger number of readers, the marginalised literary discourses articulated by Stephen Leacock when translated into Portuguese become potentially able to trigger the inversion of such marginalisation. Gayatri Spivak (2000, p. 22) implies that this potentialisation of discourses through the implementation of unrestrained cultural exchanges is the main feature and motivation for translation. She does so by posing that “[n]o speech is speech if it is not heard. It is this act of hearing-to-respond that may be called the imperative to translate”. If no speech is speech if it is not heard, we need Canadian writers to write, like Leacock has done, but we also need readers to read what they write and allow such writing’s life to keep breathing. Nevertheless, before one goes to a bookshop and picks up a Canadian book, he/she has to be careful about his/her approach towards that literature they are about to experience. As Atwood highlights (1971, p. 237), Imperialism is indeed to blame for such picture, but readers are also responsible for trying to evade their hegemonic perception in what regards literature originally written in English as to accept that “Canadian writers have not been trying to write American or English literature and failing; they’ve been writing Canadian literature.”

This notion of “failing” to fit into any hegemonic pattern (such as that which would be the one of a “national literature”) pervades the culture of marginal regions which have been inserted in such patterns through colonial and neocolonial methods. When one thinks of counter-hegemonic views emerging out from ex-colonies like Brazil or Canada it is about this unwarrantable context – concerning the colonial tradition of

literature written in English – that readers are supposed to be aware beforehand inasmuch as “the general invisibility of this fact suggests that what we need now is not so much a way of writing Canadian literature as a way of reading it” (ATWOOD, 1971, p. 237). In the end, and as already suggested, to have good writers is important, but to have good readers is essential – premise which guides my translating procedures of foreignising the text and providing contextual notes notwithstanding the fact that the target text is one directed not to an academic public, but to the “outside community”. As a matter of fact, whatever difference they might seem to have, I do not agree very much that those who read in academia and outside of it are doomed almost as if by a higher force to do it as distinctively as we are generally made believe.

What I finally conclude, then, is that literature – as the transgressive means it is constituted as – is an opportunity to evade preconceived identities in perhaps every instance that might be pondered upon. Focusing on the issue of national identity as to analyse Leacock’s novel and discuss my choices during its translation, is a channel to manifest the need to rethink the idea of fitting the pattern – by problematising both the notion of “fitting” and that of the “pattern”. The structuring of a transnational identity construct demands literary translation to assume a major role in the process of cultural repositioning in the globalising world map; hence the proposal for a pioneer version of the *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) in Portuguese – which sounds as a material contribution for the concept of shared Americanness between Canada and Brazil to be made even stronger. It might seem sometimes rather difficult to imagine how a book written more than a hundred years ago would have anything to share with contemporary readers, but this is why dismantling hegemonic temporal and spatial configurations that entail the questionable ideological order to succession of cultures is so essential for this sharing to take place. Deeply discussing the issue of the temporal and spatial Americanness and developing a careful annotated translation as to put such Americanness effectively into words seems to be fairly capable of helping such debate to be promoted; and that is specifically what I hope I have been doing.

References

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: New Left Books UK, 1996.
- Atwood, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi, 1972.
- . *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto, Ontario: House of Anansi Press Limited, 1982.
- . *Oryx & Crake*. New York: O.W. Toad, Ltd, 2003.
- Charron, Marc; Flotow, Louise. “From Quebec to Brazil: translation as a fruitful dialogue between ‘américanité’ and ‘americanidade’”. *Cadernos da Tradução* v. 2, n. 30, 2012.
- Derrida, Jacques. “This Strange Institution Called Literature”. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. Routledge: 1992.
- Fee, Margery. “Canadian Literature and English Studies in Canada”. (1992): 20-40.
- Itwaru, Arnold Harrichard. *The Invention of Canada: Literary Text and the Immigrant Imaginary*. Toronto, Ontario: TSAR Publications, 1990.
- Keith, William John. *A Sense of Style: Studies in the Art of Fiction in English-Speaking Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 1989.

Leacock, Stephen. *Sunshine Sketches of a Little Town*. Edition used as base for this ebook: London: John Lane The Bodley Head; New York: John Lane Company; Toronto: Bell & Cockburn, 1912 (fifth impression). Marcia Brooks, Ross Cooling & the Online Distributed Proofreading Team. Project Gutenberg Canada ebook #544, 2010: <http://www.gutenberg.ca/ebooks/leacock-sunshine/leacock-sunshine-00-h-dir/leacock-sunshine-00-h.html>

Silva, Rogerio Silvestre. "From Local to Global: The Trajectory of Dionne Brand's Political Engagement". MA Thesis. Florianópolis: UFSC. 2008.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Columbia University Press, 1994.

---. "The Politics of Translation." *Outside in the Teaching Machine*. London and New York: Routledge, 1993.

---. "Translation as Culture". *Parallax* 6, nº 1 (2000).

Szeman, Imre. "Literature on The Periphery of Capitalism: Brazilian Theory, Canadian Culture". Florianópolis: *Revista Ilha do Desterro*, nº 40, Jan./Jun, 2001. pp. 25-42.

TRADUÇÃO, PERFORMATIVIDADE E LITERATURA (EDUARDO GODARTH).

Eduardo Godarth
Doutorando (PGET/UFSC)

Resumo: Em primeiro lugar apresento nesse artigo resumidamente minha concepção de tradução desenvolvida durante o Mestrado, a saber, uma baseada na Teoria dos Atos de Fala de J.L. Austin e na Linguística Performativa de Douglas Robinson, que, acredito eu, é capaz de nortear não somente o método de aproximação da obra escolhida, como também as estratégias de tradução que deverão ser adotadas, via filosofia da linguagem e hermenêutica. Em seguida, faço uma breve apresentação de Siegfried Lenz, bem como da obra selecionada para tradução, o romance *Deutschstunde*, de 1968. Por fim, apresento uma proposta de aproximação dessa obra a partir da concepção desenvolvida na primeira parte, bem como os objetivos do trabalho e as expectativas de publicação.

Palavras-chave: Atos de fala. Siegfried Lenz. Tradução. Hermenêutica.

TRANSLATION, PERFORMATIVITY AND LITERATURE

Abstract: First I present in this paper a short account of a translation concept that I developed in my masters dissertation, which is based in Speech Acts Theory, as it was proposed by J. L. Austin, an in Performative Linguistics, by Douglas Robinson. Via philosophy of language and hermeneutics, that concept is capable, I believe, of guiding not only the way to approach the work that I intend to translate, but also the translation strategies that should be adopted. Second, I briefly present the author Siegfried Lenz, as well as his soon to be translated novel *Deutschstunde*, first published in 1968. Finally, I propose how the novel should be dealt with in accordance with the precepts from the first part, what are the goals of this endeavor and what are the expectations for publishing it.

Keywords: Speech acts. Siegfried Lenz. Translation. Hermeneutics.

Introdução

Já há algum tempo venho tentando colocar em prática meus estudos de língua alemã. Conjugando esse interesse pessoal com meus estudos que, tanto na graduação, quanto no mestrado, foram voltados para a teoria da tradução, optei por elaborar um projeto que me proporcionasse a oportunidade de traduzir uma obra escrita em língua alemã. Dado meu interesse maior pela literatura, mais especificamente pela prosa, fui recomendado à obra de Siegfried Lenz, por quem tomei grande interesse, chegando finalmente à conclusão de que suas obras se encaixam com justeza na concepção de tradução com a qual venho trabalhando há algum tempo, e que será exposta com mais detalhes na próxima seção deste pré-projeto.

A base para esta concepção de tradução da qual falo é o livro *Performative Linguistics – Speaking and Translating as Doing Things with Words*, de Douglas Robinson (2003). Nessa obra o autor lança as bases para o que ele chama de Linguística Performativa, que pretende olhar para os fenômenos linguísticos com uma visão performativa. A noção de performativo, é claro, vem de J.L. Austin, e foi definida por ele, pela primeira vez na série de conferências *How to Do Things With Words* (1962), como a capacidade que as línguas têm de não apenas descrever fatos do mundo real,

como também realizar ações no mundo objetivo. Isso quer dizer que, pelo menos desses dois autores não poderemos nos furtar na exposição do modelo teórico.

Além de Austin e Robinson, também será importante para a exposição a contribuição que a filósofa francesa Barbara Cassin trouxe para a noção de performativo. Ela foi capaz de mostrar, usando um exemplo bastante contemporâneo (a saber, o da Comissão de Verdade e Reconciliação, criada na África do Sul após o período do *Apartheid*) como a língua é capaz de realizar coisas no mundo real. Finalmente mostraremos como se estende essa capacidade demiúrgica da linguagem à tradução e que tipo de responsabilidade essa nova concepção traz ao tradutor. Aproveitaremos ainda a influência do pensamento bakhtiniano para fundamentar nossa justificativa da escolha das obras de Lenz.

Sobre a obra, *Deutschstunde* foi publicado em 1968 e traz para o papel alguns dos principais sentimentos que perturbavam o povo alemão no pós-guerra: culpa, medo e o dever de fazer algo além de pedir desculpas aparecem na voz do protagonista narrador Siggi Jepsen, um interno de uma prisão para jovens, que tem o dever de escrever um ensaio intitulado “Die Freuden der Plifcht” (A alegria do dever). Ainda não há tradução dessa obra para o português brasileiro, como veremos.

Desenvolvimento

Nesta seção apresentarei a concepção tradutória que deverá nortear a tradução que pretendo fazer de *Deutschstunde*. Não me referirei, portanto, a aspectos específicos dessa obra, mas sim, apresentarei os conceitos diretamente relacionados à teoria da tradução. A ponte entre esta concepção e as características intrínsecas do texto de Lenz será feita, argumentada e explicada nas seções subsequentes.

Para compreendermos a concepção de tradução a que queremos chegar, é necessário, em primeiro lugar, explicar a teorização inicial de J.L. Austin sobre o performativo. Na série de conferências *How to Do Things With Words* (1962) ele discorre sobre a diferença entre enunciados performativos e declarações constativas (“constative”, como ele mesmo as chama). Os performativos, então, são um tipo de enunciado que não descreve nada no mundo, mas que realiza uma ação que pode ser observada e, portanto, este tipo de enunciado não pode ser classificado como “verdadeiro” ou “falso”.

Exatamente após a enunciação de um enunciado performativo, as condições dos envolvidos alteram-se permanentemente, e não porque aquelas palavras desencadearam uma reação, mas porque efetivamente realizaram a mudança, ou fizeram parte da realização, no caso de um ritual. Um dos exemplos clássicos de Austin é, provavelmente, mais claro que explicações: um barco que acaba de sair de um estaleiro está pronto para sua primeira viagem, mas falta-lhe um nome; o dono da embarcação toma uma garrafa em suas mãos, quebra-a contra o casco do navio e pronuncia as palavras “I name this ship the *Queen Elizabeth!*” (AUSTIN, 1962: p. 5). A partir daquele momento, *Queen Elizabeth* é o nome daquele navio.

A distinção entre performativo e constativo é bastante útil, mas é abandonada por Austin, ainda na metade das conferências, em favor de um a divisão ternária de forças que os enunciados supostamente carregam (locucionários¹, i- e per-). Esta divisão

¹ Explicando brevemente: de acordo com Austin, o efeito ilocucionário é a força que um enunciado carrega. Searle identifica essa função com a intencionalidade do ato. O efeito perlocucionário é o efeito que o enunciado realmente provoca no ouvinte (ou no mundo,

dá conta de explicar o fato de que, na verdade, todos os enunciados fazem alguma coisa no mundo, mesmo que não tragam sua força abertamente expressa em seu conteúdo semântico.

Douglas Robinson, em seu *Performative Linguistics: Speaking and Translating as Doing Things With Words* (2003), vai mais longe. Para ele, praticamente todos os ramos da linguística sofrem de um mesmo problema, que é olhar para a linguagem como um objeto estático, passível de ser descrito e analisado como tal. Segundo ele, a linguística constativa, como ele a chama usando o termo de Austin, ignora a vivacidade da língua, as suas transformações e mudanças. Essa “linguística performativa”, que ele tenta desenvolver, não está preocupada com a língua, que considera apenas um catálogo de expressões que não existem, mas sim com os enunciados, do ponto de vista bakhtiniano, que são sempre emitidos por alguém, para alguém, ou seja, sempre têm um contexto, são sempre vivos.

Aproveitando a citação a Bakhtin, ele, assim como Austin, não via propósito em analisar a linguagem de uma maneira constativa. Justamente por isso ele não se interessava por frases soltas, mas por enunciados, frases ou palavras que fossem ditos, novamente, por alguém, para alguém. De acordo com Robinson, o conceito chave é o de “endereçamento” (“addressivity”, ROBINSON, 2003, p. 104), que é a característica constitutiva do enunciado.

“Thus, addressivity, the quality of turning to someone, is a constitutive feature of the utterance; without it the utterance does not and cannot exist. The various typical forms this addressivity assumes are constitutive, definitive features of various speech genres” (BAKHTIN, 1986, p. 99, *apud* ROBINSON, 2003, p. 104)

Assim, “endereçamento” é a característica de “virar-se para alguém”, ou seja, num sentido metafórico, de ter um alvo, alguém para quem dizer algo. Dessa forma, o enunciado distingue-se da linguagem, que é apenas um repositório de palavras e expressões, um mero catálogo, que no fundo, nem existe enquanto não é colocado em movimento, enquanto não é enunciado.

Além disso, Robinson mostra que essas repetições dos enunciados precedentes nunca são cópias perfeitas, porque nós os internalizamos² de maneira ativa. Robinson chama de “marcadores somáticos” as cargas de reações fisiológicas que colocamos nos enunciados quando os absorvemos.

Mas, para nós, o ponto principal de sua teoria é a reflexão metalocucionária (um complemento à divisão ternária de Austin), isto é, um ato consciente realizado pelo falante, ao analisar as forças ilocucionárias e principalmente os possíveis resultados perlocucionários que seus enunciados produziram no seu interlocutor, com vistas a reelaborar suas estratégias dialógicas³. Essas reflexões têm especial valor quando aplicadas ao tradutor, já que este é, naturalmente, duplamente consciente da voz que o precede e da influência que exerce em sua própria língua. Em Robinson, portanto, essa

ou no que quer que seja seu alvo). Dessa forma, posso produzir o enunciado “Ande mais devagar” que tem a intenção (a força ilocucionária) de um pedido, mas que obtém no ouvinte o efeito (perlocucionário) de uma ameaça.

² Isto é, os ouvimos e os absorvemos, fazemos com que se tornem parte de nós

³ De acordo com Bakhtin, tudo aquilo que somos capazes de enunciar vem impregnado de tudo aquilo que já foi enunciado antes, tudo aquilo que ouvimos antes e, portanto, também carregado de tudo aquilo que as outras pessoas ouviram antes, formando assim uma rede gigantesca de influências linguísticas, de que participam todos os falantes.

consciência toma uma forma bastante política, já que dota o tradutor de uma responsabilidade que vai além da suposta fidelidade ao original; o tradutor também deve saber que está alterando os falantes de sua comunidade, influenciando no seu polissistema, como veremos mais adiante.

Tomemos um exemplo bastante atual apresentado pela filósofa francesa Bárbara Cassin, que demonstra a performatividade da linguagem e principalmente a sua dimensão política. Ela nos conta, no artigo "Sophistics, Rhetorics, and Performance; or, How to Really Do Things with Words" (2009), sobre a Comissão de Verdade e Reconciliação, através da qual se concedia anistia pelos crimes cometidos durante o período do *Apartheid* àqueles que desejassem, desde que relatassem, perante a comissão, sem omitir nada, tudo aquilo que fizeram no período. Nas palavras da própria Comissão:

It is a commonplace to treat language as mere words, not deeds, therefore language is taken to play a minimal role against violence. The Commission wishes to take a different view here. Language, discourse and rhetoric, does things: it constructs social categories, it gives orders, it persuades us, it justifies, explains, gives reason, excuses. It constructs reality. It moves certain people against other people..." (TRC 1998, III (Perpetrators), §124).

O salto que queremos fazer aqui é o seguinte: todos os enunciados são iterações de ocorrências anteriores, internalizadas e somatizadas por nossos corpos. Da mesma forma, a tradução também é uma re-performance de atos já pronunciados, com a diferença de que nesse caso o processo é mais consciente e mais orientado, como já mostramos usando a terminologia bakhtiniana. Mas enunciar é traduzir, e todos os enunciados, dos quais a linguagem é constituída, são também iterações de performances anteriores, não podemos dizer então, que a tradução não faz parte da linguagem, mas sim que ela é a linguagem, ou dela o fator constitutivo? Como afirma George Steiner "Ademais, logicamente, o ataque à tradução é apenas uma forma fraca de ataque à linguagem em si" (2005, p. 273).

E se colocamos a linguagem no mesmo nível da tradução, não podemos também colocar os tradutores no mesmo nível dos autores? Ora, de acordo com nosso modelo nenhum deles pode clamar para si qualquer tipo de capacidade exclusiva de criação de eventos únicos. Isso porque o caráter não plenamente iterável dos enunciados retira da obra original uma certa aura mística, ao mesmo tempo que essa mesma iterabilidade desvirtua a capacidade demiurgicamente criadora, taumatúrgica dos falantes ao produzirem enunciados, inclusive aqueles que chamamos de originais.

Assim, nosso modelo dá conta de explicar o que acontece na tradução (agora igualada à linguagem em si), a saber, a recriação de forças ilocucionárias com seus devidos e subsequentes efeitos per- e metalocucionários, e dá conta ainda de bloquear qualquer argumentação no sentido de comparar o valor do original e do texto traduzido, já que estes mesmos efeitos não têm a menor possibilidade de serem iguais, o que torna qualquer comparação nesse sentido insensata.

Resumindo, a tradução que nós temos em mãos agora é bastante diferente daquela com a qual começamos. Antes, poderíamos dizer que ela tinha uma natureza constativa. Ela era, do ponto de vista teórico, uma mera reprodução de um discurso já existente, quase como se fosse uma recontagem, uma descrição de um evento anterior. Ela existia apenas em função do original e somente podia ser avaliada em termos de uma *fidelidade*, em relação a ele. A nossa nova tradução é autônoma e pode ser avaliada dessa maneira. Seus atributos em relação aos do original não são medidos em termos de uma inferioridade que aspira a um modelo, mas sim nos termos de uma comparação

entre os resultados (efeitos i- e perlocucionários) obtidos por cada uma das realizações, para entender quais foram as diferenças e o que poderia ser feito de outra forma para que outros efeitos fossem atingidos. A recriação dessas forças exige, portanto, uma reflexão metalocucionária, que, em nosso caso, tratar-se-á de toda uma pesquisa que envolverá identificar as vozes presentes no texto de Lenz, como será descrito nas seções subsequentes.

Além de sua relação com o original em termos de efeitos, entendemos agora também a tradução como uma produção particular inserida em um contexto social, e o tradutor como agente ativo e consciente desse processo. A tradução transforma-se assim num evento que tem influência sobre a comunidade, sobre os falantes da língua, da mesma forma que é influenciada por eles.

Como primeira motivação para esta tradução, gostaria de citar um motivo bastante pessoal, mas que acredito possuir bastante relação com o trabalho como um todo. Trata-se da falta que senti em meu trajeto acadêmico de práticas de tradução com sólida fundamentação teórica. Os trabalhos que realizei no campo de teoria da tradução não tiveram a chance de encontrar uma realização prática, da mesma forma que os de prática que tive a oportunidade de executar não tiveram uma conexão forte com alguma teoria subjacente. Desejo, portanto, pelo menos neste trabalho, alterar essa tendência.

Afastemo-nos, no entanto, do campo das minhas impressões e partamos para uma justificativa mais sólida que, obviamente, não poderia deixar de aparecer em primeiro lugar, isto é, o fato de que ainda não há uma tradução dessas obras para o português. Na verdade, seu livro mais famoso, *Deutschstunde* (1968), já tem uma tradução em Portugal, feita em 1991 e intitulada *A lição de Alemão*. Longe de configurar um empecilho, a existência dessa tradução pode ser vista como mais uma voz integrada ao texto de Lenz e ela também poderá ser usada como referência na composição da minha versão.

Outra justificativa que não poderia faltar é a da importância do próprio autor. Nascido em Lyck, na então Prússia Oriental, Siegfried Lenz é considerado, junto com Günter Grass e Heinrich Böll, um dos autores alemães contemporâneos mais importantes a lidar com as questões do pós-guerra, ainda hoje bastante controversas no país. Tendo se alistado nos anos finais do conflito, e desertado pouco antes do fim, essa temática é frequente em suas obras e o autor destaca-se como frequente comentador das questões de reconciliação com a Polônia, do apoio ao estado de Israel e de sua participação no “Gruppe 47”, grupo literário ativista, preocupado com questões contemporâneas, findo em 1970. Suas obras já foram traduzidas para dezenas de línguas, mas o português encontra-se atualmente pobre de traduções suas. Dada essa carência, faz-se necessária, então, até para a expansão dos estudos germanísticos sobre o autor, uma edição comentada destas.

Somente a inexistência de uma tradução, no entanto, não configura uma justificativa sólida. Digamos, portanto, que ambas a obra tem uma dupla importância para nós, pois dialoga com os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e, principalmente, com as consequências trazidas por esse conflito para a Alemanha, como a recessão econômica e a separação entre Alemanha Ocidental e Oriental. Ainda que o autor não faça paralelos com nosso país, esses eventos, dadas suas dimensões, nos influenciaram diretamente e constituem, portanto, importante documento histórico. Essa relação com eventos históricos, com a biografia do autor e com os sentimentos relacionados à guerra e às atrocidades cometidas no período impregnam o romance de vozes a serem encontradas.

E é justamente aí que começa a reentrada que mencionei na introdução das ideias de Bakhtin neste projeto. Para o autor, sempre interessado e sempre muito respeitador da voz do outro, da mesma forma que o discurso de uma pessoa está sempre carregado de todas as vozes que o precederam, das vozes da comunidade em que participa, uma narrativa nunca tem apenas voz, um estilo. Nas palavras dele: “The novel (...) makes of the internal stratification of language, of its social heteroglossia and the variety of individual voices in it, the prerequisite for authentic novelist prose” (BAKHTIN, 1981), ou seja, a prosa autêntica só surge, só pode ser assim qualificada, quando nela é representada essa “variedade de vozes individuais”. Novamente:

Along with the internal contradictions inside the object itself, the prose writer witnesses as well the unfolding of social heteroglossia *surrounding* the object, the Tower-of-Babel mixing of languages that goes around any object; the dialects of the object are interwoven with the social dialogue surrounding it. For the prose writer, the object is a focal point for heteroglot voices among which his own voice must also sound; these voices create the background necessary for his own voice, outside of which his artistic prose nuances cannot be perceived, and without which they "do not sound." (BAKHTIN, 1981, grifo do autor)

Sendo a prosa, portanto, tão carregada de vozes, faz parte do meu projeto de tradução tentar reproduzir essas vozes da forma mais conscientemente possível (vide nossa reflexão metalocucionária, citada na seção anterior). Digo isso, pois, como condição inerente do dialogismo, elas serão reproduzidas em algum grau, independente da vontade do tradutor, mas quero demarcar aqui minha intenção de encontrar essas vozes no texto de Siegfried Lenz, especialmente de suas influências mais diretas como Ernest Hemingway e William Faulkner. Continuando, longe de tentar encontrar uma fidelidade perfeita a elas (pois, como vimos, isso não é ideal, nem esperado), tentarei colocá-las em discussão no corpo da tese e analisar, assim, as várias possibilidades de tradução, escolhendo, então, a mais adequada e trabalhando, dessa forma, com o texto original.

Itamar Even-Zohar, um proeminente pesquisador dos estudos culturais voltados à tradução e professor da Universidade de Tel Aviv, também defende uma aproximação de problemas linguísticos e literários que não seja estática (não seja constativa nos termos de Austin e Robinson), mas sim dinâmica (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12). Ele trabalha, portanto, sob a égide da teoria dos Polissistemas, elaborada inicialmente por ele mesmo no início dos anos 70, que tenta entender fenômenos complexos (como a literatura) como um conjunto de sistemas que se influenciam mutuamente tanto do ponto de vista diacrônico quanto do sincrônico (amenizando, dessa forma, as críticas mais pesadas às correntes estruturalistas de pensamento).

Essas relações entre os sistemas têm a vantagem de não excluir nenhum tipo de ocorrência de suas análises, nas palavras dele:

This means that standard language cannot be accounted for without putting it into the context of the non-standard varieties; literature for children would not be considered a phenomenon *sui generis*, but related to literature for adults; translated literature would not be disconnected from original literature; mass literary production (thrillers, sentimental novels, etc.) would not simply be dismissed as "non-literature" in order to evade the recognition of its mutual dependence with "individual" literature. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13)

De maneira um pouco mais simplificada, a hipótese dos polissistemas rejeita “value judgments as criteria for an *a priori* selection of the objects of study”. Isso quer dizer que nenhuma realização é excluída da análise.

O salto que quero fazer aqui pode já ter ficado claro: a tradução, entendida como ponte intercultural, serve também como ponte entre sistemas (e polissistemas), tornando-os, se é que é possível dizer isto, ainda mais “poli”. Assim, a tradução exerce influência (*a priori* apenas especulável, mas *a posteriori* analisável) na cultura-alvo e é, portanto, elemento fundamental para a criação de uma *Weltliteratur*, uma literatura que transcende as barreiras e protecionismos das produções nacionais, e volta-se para o estabelecimento de uma literatura que seja mundial, como Goethe a idealizou e tentou realizar em seu *West-Östlicher Divan*, publicado pela primeira vez em 1819.

Para entender melhor o papel da tradução, citemos Gideon Toury, outro pensador da Universidade de Tel Aviv:

(...) translation activities and their products not only can, but do cause changes in the target culture. By definition, that is. Thus, *cultures resort to translating precisely as a major way of filling gaps*, whenever and wherever such gaps manifest themselves – either as such, or (very often) from a comparative perspective, i.e., in view of a corresponding non-gap in another culture that the prospective target culture has reason to look up to and try to exploit. (TOURY, 1995, p. 27, grifo meu)

A citação acima é importante, pois explica a necessidade da tradução para além de uma simples afirmação de que ela ainda não existe na cultura alvo. Ela está lá para cobrir lacunas (“gaps”) culturais. Essas lacunas podem ter várias fundamentações, dependendo de quem promove a tradução em questão. A lacuna que gera um best-seller, por exemplo, provavelmente terá uma fundamentação baseada quase exclusivamente em questões monetárias, mas do ponto de vista da teoria dos Polissistemas, isso não retira, de forma alguma, sua validade.

A justificativa, portanto, que queremos postular para é de ordem cultural e acadêmica. Claro está que Lenz, conscientemente, sentiu, à época, alguma espécie de deficiência que o levou a produzir um livro sobre a questão do pós-guerra. Se lembrarmos da Comissão de Verdade da África do Sul, podemos dizer que *Deutschstunde* funciona de maneira performativa. Isto é, ao descrever personagens influenciados pela guerra e que buscam, de certa maneira lidar com esse período e com aquilo que foi feito, essas histórias permitem ao autor, e a todos os que o leem, também lidar com tudo aquilo. Nesse sentido, os motivos mais concretos que o levaram a escrever sobre tudo isso também serão tema da pesquisa que deverá preceder a produção da tradução em si.

Parece-me então que a intenção de Lenz é, a partir das suas próprias experiências, acessar a consciência do povo alemão do período, ou seja, especular sobre uma espécie de identidade nacional que estaria arrependida e pronta para mudar. Suas obras configuram-se assim como uma busca do outro, mas a partir de si mesmo, ou seja, uma análise do “eu” como se ele fosse “outro”, com vistas a buscar o que é comum a todos. Acredito que a entrada em nossa cultura desse olhar diferenciado do outro sobre a própria situação seja válida. Se a guerra não nos atingiu de forma tão marcante, certamente temos nossos próprios fantasmas. Além disso, os pontos de vista das teorias da alteridade sempre defendem que a melhor maneira de nos conhecermos é através do outro, questão fecunda na obra de Lenz, como tentamos demonstrar.

Se a questão das várias vozes presentes no texto de Lenz é tão importante, como podemos encontrá-las? Já existe alguma bibliografia disponível sobre o assunto, e faz parte dos objetivos fazer o levantamento dessas obras e investigá-las, já em cotejo com o próprio romance, na tentativa de localizar as passagens em que essas vozes podem ser identificadas, tanto no plano estrutural da obra, quanto no ideológico. Será importante, no entanto, levantar mais bibliografia a esse respeito e, se for possível, visitar instituições de pesquisa na Alemanha que possam fornecer informações mais precisas sobre os textos aos quais Lenz tinha acesso na época da produção do livro.

Além disso, é de crucial importância a leitura de outras obras relevantes do autor, como *Das Vorbild* (1973) e *Fundbüro* (2003), seu último romance publicado, bem como o levantamento de traduções feitas dessas obras, principalmente para o inglês e para o francês, línguas nas quais tenho alguma proficiência, além do próprio alemão. Autores conhecidos por terem influenciado o estilo do autor, como o já mencionado William Faulkner, também serão pesquisados. Essas leituras são importantes, pois além de obviamente ajudarem na familiarização com o autor, ainda ajudarão na composição do projeto de tradução. Isso porque, se a concepção que tenho do ato tradutório, apresentada na Fundamentação, esclarece o método de aproximação do objeto a ser traduzido, não determina, por outro lado, qual será o tipo de tradução a ser executado, se mais estrangeirizante ou mais domesticadora, entre várias outras características. Essa decisão deverá, portanto, ser feita mais tarde, no decorrer do doutorado.

Por fim, para a tradução efetiva do romance, deverão ser feitas discussões constantes com o professor orientador e também com outros especialistas da área de alemão. Assim, todos os pontos que gerarem dúvidas, desde que sejam pertinentes ao projeto como um todo, serão inseridos no corpo do trabalho acompanhados da devida discussão. Se for possível, entrarei em contato, também, com outros tradutores e pesquisadores da obra de Siegfried Lenz, para que o trabalho esteja atualizado com as correntes de pesquisa e tradução mais recentes do autor, agora agitadas pelo seu falecimento. O texto todo estará sempre em processo de constante revisão e melhoramento, já que a aquisição de novos referenciais teóricos terá sempre consequências retroativas, o que deve garantir a produção de uma obra traduzida coerente.

O objetivo, como já deve ter ficado claro, é a produção de uma tradução de uma obra de Siegfried Lenz: *Deutschstunde*. O romance tem um tamanho que acredito ser possível traduzir durante os 4 anos de doutorado (em torno de 400 dependendo da edição). Considero também a possibilidade de publicação, dada a já mencionada falta dessas traduções no mercado brasileiro e a relevância do autor no cenário internacional. Caso esta possibilidade se concretize, como resultado de um contato com possíveis editoras, é plausível também a elaboração de uma edição comentada, cuja fonte, obviamente, seria o trabalho desenvolvido na própria tese.

Não faz parte dos objetivos, vale ressaltar, um desenvolvimento extensivo dos conceitos de teoria da tradução que nortearão a produção do texto traduzido. As ideias apresentadas nesse projeto serão, naturalmente, expandidas, como é esperado de uma tese de doutorado, mas o foco principal do trabalho não é o desenvolvimento de teoria da tradução propriamente dita. Esta será convocada apenas quando necessário. O trabalho se concentrará, portanto, muito mais na discussão da obra escolhida, em sua crítica especializada e nos textos, literários, históricos, etc., com as quais dialoga, tendo em vista, sempre, a sua ligação com os contextos alemão e brasileiro, e as relações entre o sujeito, a nação e o outro.

Conclusão

Este artigo é uma apresentação dos esforços preliminares no sentido de compor uma tese de doutoramento, que virá acompanhada de uma tradução de *Deutschstunde* de Siegfried Lenz. É, portanto, um resumo do que foi feito ao longo do ano de 2015. Em última análise, tratou-se de um amadurecimento das ideias propostas no projeto inicial, principalmente do ponto de vista teórico. A parte prática do trabalho deverá ocorrer de maneira mais sistemática, como previsto no já mencionado projeto, nos anos subsequentes.

Referências bibliográficas

- AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. Oxford University Press, 1962.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination – Four Essays*. Ausin: University of Texas Press, 1981.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico: Sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005. 19
- CASSIN, Barbara e GOFFEY, Andrew. "Sophistics, Rhetorics, and Performance; or, How to Really Do Things with Words" In: *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 42, No. 4, pp. 349-372. Penn State University Press, 2009.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies* [Poetics Today 11:1, 1990].
- LENZ, Siegfried. *Deutschstunde*. [S.l]: Dtv, 1984.
- _____. *Heimatmuseum*. München: Dtv, 1981.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ROBINSON, Douglas. *Performative Linguistics – Speaking and Translating as Doing Things with Words*. London: Routledge, 2003.
- STEINER, George. *Depois de Babel – Questões de Linguagem e Tradução*. Tradução por Carlos Alberto Faraco. Editora UFPR, 2005.
- TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia, John Benjamin Publishing Co., 1995.

“AMOR À PRIMEIRA VISTA” – UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, INTERMODAL E INTERLINGUÍSTICA (ESTER VITÓRIA BASILIO).

Ester Vitória BASILIO¹
Mestranda (PGET/UFSC)

Michelle Duarte da Silva SCHLEMPER²
Mestranda (PGET/UFSC)

Resumo: As pesquisas de produções literárias em línguas de sinais têm sido favorecidas por meio das facilidades proporcionadas pelo advento dos registros em vídeo, bem como o compartilhamento dos mesmos, e demais inovações tecnológicas. Dentre os diversos meios de divulgação existentes, destaca-se o *YouTube*. As origens da Literatura Surda relacionam-se com manifestações folclóricas de contação de piadas e histórias, em eventos *face-a-face*, típicos da comunidade surda. Uma vez registradas essas produções em vídeo, vislumbra-se a possibilidade de analisar e identificar padrões como criatividade e regularidade no uso da língua. Destaca-se como objeto de análise deste trabalho um poema de Ananda Elias (2015), autora de poesias recitadas pelo corpo. Os objetivos deste trabalho vão desde a busca por reconhecimento, valorização e incentivo da produção do poeta surdo, até a identificação de exemplos de uso criativo da língua. Baseando-se nos estudos de Sutton-Spence (2007), a metodologia norteou-se numa análise do vídeo da poesia, procurando características visuais da formação poética.

Palavras-chave: Poesia. Libras. Surdez.

"LOVE AT FIRST VIEW" - A TRANSLATION INTERSEMIOTIC, INTERMODAL AND INTERLINGUISTICS.

Abstract: Research of literary productions in sign language, have been favored by the facilities provided by the advent of video recordings, as well as the sharing of these and other technological innovations. Among the various means of dissemination, there is YouTube. The origins of the Deaf Literature relates to folklore-telling of jokes and stories in face-to-face events, typical of the deaf community. Once the recorded video productions, sees the possibility to analyze and identify patterns as creativity and regularity in the use of language. It stands out as the object of analysis of this work a poem by Ananda Elias (2015), author of poetry recited by the body. Our objectives ranging from the quest for recognition, appreciation and encouragement of the production of deaf poet, to identify examples of creative use of language. Based on the studies of Sutton-Spence (2007), the methodology guided in a poetry video analysis, looking for visual characteristics of poetic formation.

Key words: Poetry. Libras. Deafness.

¹ Pedagoga pela Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF. Mestranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. estervbasilio@gmail.com

² Assistente em Administração no Departamento de Artes e Libras da Universidade federal de Santa Catarina - UFSC. Pedagoga pela UNIASSELVI. Mestranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Chelly.s@hotmail.com.

1. Introdução

A linguística dedica-se, entre tantos outros temas, a estudos relacionados à língua brasileira de sinais (Libras), que naturalmente possui suas especificidades. O desenvolvimento da Libras se dá mediante o contato entre os usuários desta língua, por meio da interação entre os pares, sendo válido ressaltar a importância dos sujeitos surdos neste processo, uma vez que levamos em consideração as subjetividades, experiências, articulações, combinações, conhecimento da visualidade e convenções internas naturais a esta comunidade linguística. Segundo Quadros e Karnopp (2004), as produções em Libras se dão a partir dos contatos e afinidades, que se combinam às configurações de mãos, que por sua vez desenvolvem as histórias da comunidade em questão. Quanto à fonologia, considera-se que a mesma encarrega-se dos estudos voltados à configuração de mãos e aos efeitos gerados pelas variantes apresentadas. Este conjunto de configurações de mãos possibilitou que Stokoe *apud* Quadros e Karnopp (2004) identificasse e atestasse, nesse período, a língua de sinais enquanto Língua de fato. Sob uma ótica diversa, as línguas de sinais são dotadas de aspectos gramaticais reconhecidos que se combinam. Consideram-se cinco os parâmetros inseridos nas línguas de sinais que se fazem presentes nas produções sinalizadas. São eles: configuração de mãos, movimento, ponto de articulação, expressão facial e orientação das mãos. O reconhecimento das línguas de sinais como Língua se dá com base nestes parâmetros, uma vez que os mesmos são reconhecidos linguisticamente. A orientação das mãos e a expressão facial são elencados na estrutura de aspectos fonológicos nas línguas de sinais. Em se tratando de Brasil, Britto (1995) identificou 46 tipos de configurações de mãos diferentes, referentes à Libras. No que se refere às poesias em Libras, as configurações de mãos tem suma importância nas combinações de rimas.

Através de pesquisas em fonologia, como a dissertação de mestrado de Fernanda de Araújo Machado, publicada em 2013, é possível apontar para aspectos e parâmetros estéticos que possibilitam combinações e criatividade. Uma vez considerada língua natural, a Libras possibilita a ocorrência de neologismos e combinações entre eles, bem como o desenvolvimento do léxico. Considerando isto, para um uso poético, é possível que ocorra um rompimento com a língua de sinais usual nas poesias em Libras.

2. Tradução

A produção a qual esse trabalho se refere foi produzida em Libras pela poeta surda Ananda Elias e pode ser visualizada no *Youtube* através do link: www.youtube.com/watch?v=QKl6Kz0JLmY - Poesia em Libras (Amor à primeira vista).

A tradução feita para português por Ester Vitória Basílio segue abaixo e será detalhada em análise:

Amor à primeira vista

Caminhando por aí, certo dia te encontrei...
Olhos que se embalam. A eles frustrei.
Desvio os olhos em demência,
De sua boca em fala mansa...
Deportei-te, rejeitei-te, me neguei.
Em mundo calmo e facilmente dominado,
Desvendando meus segredos...
Sorrio. Gargalho e me apaixono com medo.
Penso em meu “eu”, conjugado sobre e isoladamente.

Percebo que sempre afugentava o teu “tu” da minha louca mente.
 Desvio os olhos dessa demência, que grande mágoa desencadeia.
 Noto agora felicitações que outrora me permeia.
 Atento-me a seus ingênuos prestígios aos olhos sábios,
 E estes, graças ao riso, guarda sempre sua distância.
 Até que me explico o quanto teus olhos sublimei.
 Minha vida acelera e afirmo: é visceral.
 Me entreguei.
 Desde a primeira vista até agora, te amei.

2.1 – A tradução intersemiótica

A Poesia visual e os estudos da tradução estão intimamente ligados. Aspectos como a visualidade evidenciam-se através do movimento do tronco e do direcionamento do olhar, sendo perceptível na tradução de poemas. Tanto na linguagem visual quanto nas interações estabelecidas por meio da Libras, todo o corpo está relacionado. Sendo assim, percebe-se a forte associação entre a Libras e o campo dos estudos da tradução.

O teórico Ben Bahan (2006) desenvolveu uma série de estudos que apresentaram a correlação entre poesia em língua de sinais e sua visualidade representada pelo movimento corporal. Saber diferenciar os elementos requeridos para uma performance em espaços distintos é uma habilidade necessária a um poeta surdo. Uma vez que a interação com o público difere a depender do tipo de apresentação. Infere-se, então, que o ator/poeta surdo é consciente quanto às técnicas e possíveis adaptações que se fazem necessárias para os espaços de atuação específicos.

Roman Jakobson (1987) escreve:

A tradução intersemiótica ou ‘transmutação’ foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou, ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa. (PLAZA, p. 57, 1987)

Através da observação das poesias visuais em Libras, constata-se a existência de signos verbais adaptados à linguagem poética sinalizada. Existem também aspectos verbais e não verbais, sendo estes últimos aspectos paralinguísticos, que em uma sinalização poética, são aqueles que se encontram por trás do texto. Destes elementos não verbais, destacam-se aspectos visuais tais quais: o plano de fundo do sinalizante, o uso de imagens ilustrativas, a composição de cores e os enquadramentos. É notável que esses aspectos visuais dialogam com a língua sinalizada do poema, mas a existência de imagens varia conforme o contexto da tradução.

Podem ser encontrados na produção sinalizada tanto poemas quanto poesia. Os primeiros se caracterizam por permitirem a inserção de sutis alterações nas configurações de mão, imperceptíveis por vezes aos olhos desatentos, possibilitando a criação de novos vocábulos a partir das novas configurações, preocupando-se com a forma, e não com o conteúdo em si. Os elementos intrínsecos ocultos que caracterizam este gênero têm sido colocados em evidência por pesquisas recentes. Já as poesias em línguas de sinais comprometem-se mais com a inserção de elementos nas narrativas, e a percepção desta diferença para os poemas é impulsionada por descobertas. Assim, é viável a identificação dos gêneros poema e poesia em língua de sinais, bem como dos constructos teóricos que contribuem para a existência dos elementos a seguir. Uma gama de vídeos produzidos no Brasil permite formar uma coletânea de poemas e poesias em Libras, e os estudos específicos da área de tradução de poemas e poesias permite identificar as características inerentes a cada gênero.

Shelley (1840) atesta: “A poesia, num sentido geral, pode ser definida como a expressão da imaginação”. (SHELLEY *apud* WEININGER, 2012, p. 205-207). Traduzir um poema rimado pode ser trabalhoso e demorado, mas seguir tais elementos construtivos permite o alcance do efeito estético esperado pelo autor do texto original também na tradução.

A poesia carrega consigo características como simetria, rima, contato e qualidade. Em se tratando de língua de sinais, a poesia torna-se notável pela formação imagética da ideia, que sugere uma leveza e espontaneidade no apresentar das situações.

Os poemas concentram seus esforços na compreensão da mensagem, havendo uma espécie de omissão de sinais. Aspectos como os movimentos e direção do sinal, bem como as configurações de mão em si por vezes somem, ou ainda trazem a ideia de que há algo implícito no discurso, diferindo das características das poesias, que são, como visto anteriormente, espontâneas e diretas.

A escolha da forma de produção varia de acordo com o perfil profissional do poeta, admitindo-se também que as categorias podem variar de acordo com os arranjos do cenário. Classificam-se como categoria semiótica as produções dotadas de imagens ou planos de fundo, nas quais o poeta leva em conta a sintonia com o cenário enquanto sinaliza. Por sua vez, as produções não semióticas não necessitam de arranjos em cena, bem como dispensam planos de fundo e imagens.

A combinação de sinais com as imagens de plano de fundo, isto é, os signos verbais e não verbais, constroem a emotividade do poema, assumindo-se que as imagens não necessitam de ter seu teor sinalizado, já que em si mesmas expressam as mensagens pretendidas, dando ao poema um significado e harmonizando-se com os sinais produzidos.

Os elementos não verbais geram, assim, emoções peculiares ao sujeito surdo, fortemente ligado à visualidade.

Existem poemas em que as imagens não aparecem explicitamente no cenário. Nestes, a emotividade se dá pela transmissão dos elementos verbais da língua de sinais, baseada nas imagens presentes na visualização mental do autor. Sendo assim, em poemas e poesias, a emotividade está sempre presente. Segundo Rose (2006) na:

A "Voz" do poeta interior emerge, não são palavras no papel, mas em sinais através de meu corpo, o corpo se torna o texto. Os Surdos possuem uma relação intrinsecamente física com o texto, porque a língua de sinais é viva, e é expressa por meio do tronco, do rosto, cabeça, mãos. (ROSE, 2006, p. 130)

Os falantes/ouvintes podem representar a poesia produzida oralmente por meio da escrita gráfica, enquanto que os surdos representam-na pelos sinais produzidos em seu corpo.

Neste trabalho nosso objetivo em investigar a poesia em toda a sua extensão, sob os aspectos lexicais, representações corpóreas, faciais, movimentos, entre outros, bem como em averiguar como eles surgem na produção, auxiliados pela teoria de Heidi M. Rose (2006) e por outros olhares acerca da poesia em línguas de sinais. Consideram-se como registros tanto o texto poético escrito quanto as gravações em língua de sinais.

2.2- A tradução intermodal

É importante ressaltar as diferenças semânticas que atribuem determinado valor à poesia visual. Fatores como os sentimentos, os significados, as percepções e interpretações relacionam-se à modalidade da língua utilizada, sendo estas orais ou sinalizadas.

As línguas orais ligam-se à fala oral, articulada pela boca e à audição, e os ouvintes tecem produções poéticas através delas. Diferentemente, as pessoas surdas tem na fala sinalizada e no campo visual, o veículo para suas produções. Em outras palavras, a modalidade oral relaciona-se com o sistema auditivo, e a modalidade sinalizada com o sistema de percepção visual. Sendo que cada uma conserva suas peculiaridades. A modalidade oral destina-se ao público ouvinte, que tem suas emoções despertadas por uma cadeia de sons, timbres e composições sonoras das palavras proferidas. O tom da voz, a composição dos fonemas e a sequência de palavras, que podem ou não rimar, conferem uma variedade de sensações ao indivíduo. Da mesma forma, acontece com as produções sinalizadas. A performance com que a sinalização é apresentada na língua de sinais, por exemplo, intensamente ou suavemente, estimula uma variedade de sentimentos e emoções no receptor da mensagem.

Valores sonoros e valores visuais expressos pelo corpo são característicos das línguas orais e línguas de sinais, respectivamente. Apesar de cada modalidade conservar um estilo próprio, elas podem estar combinadas numa tradução, sendo que o tipo de recepção e percepção é diferente, bem— como os componentes gramaticais que constituem cada modalidade.

2.3– Tradução interlinguística

Aspectos como a escrita, a fala e as próprias palavras estão envolvidos na tradução interlinguística em línguas orais, que é estudada baseando-se no registro de voz que posteriormente passa a ser escrito, muitas vezes, elaborando uma lista de palavras com componentes linguísticos particulares. Feito o registro, ocorre uma reestruturação que permita apresentar-se ao leitor/receptor de forma interessante, comovente, envolvente, harmoniosa.

Na poesia em língua de sinais existe uma organização de componentes prosódicos que incluem o uso do espaço, a proximidade, o distanciamento, as expressões faciais e rimas, que objetivam envolver o receptor. Os registros se dão por meio de vídeos, que podem ser gravados em mídias ou disponibilizados em sítios eletrônicos específicos.

Considerando os dois casos acima, sejam os registros em forma escrita ou em vídeo, apesar das peculiaridades de cada modalidade, existe a possibilidade de uma análise linguística para cada caso. A composição poética em Libras apresenta itens lexicais, símbolos, neologismos e conceitos que são registrados em vídeo e que, em sua essência, promovem um efeito estético.

3. Análise

3.1 – Tradução dos versos

Foram identificadas várias estratégias para se formar a poesia visualmente. Neste trabalho detalharemos os versos em vídeo e em português analisando-os em sequência.

QUADRO 1

Marcação do <u>início</u> dos versos em vídeo	Versos em Português	Análise da tradução
-	Amor à primeira vista	O título foi proposto pela autora antes mesmo da tradução. A permanência pelo título, que foi dado somente em português, chama atenção por não ter

		<p>tido sinalizado em Libras na abertura do vídeo.</p>
0:01	<p>Em caminhar por ai certo dia te encontrei...</p>	<p>A postura corporal da autora expressa o ato de caminhar, enquanto a mão indica outra pessoa a qual também a olhou. A expressão “certo dia” se dá pelas indicações faciais de tempo e pela narrativa como um todo.</p>  <p>Cada círculo representa um personagem descrito, mostrando todo tempo a presença destes dois personagens que se olham através do partilhamento do corpo.</p>
0:03	<p>Os olhos se embalam. A eles frustrei.</p>	<p>A frustração do olhar dado ao personagem representado pelas mãos é marcada pela expressão facial.</p> 
0:07	<p>Desvio os olhos em demência,</p>	<p>Os olhos em demência podem ser entendido pelo contexto geral. A expressão facial também marca a “loucura” de rejeitar os olhos que buscam a personagem 1, representada pelo rosto e tronco da autora.</p>
0:09	<p>Sua boca em fala mansa...</p>	<p>A Fala mansa é representada pela mão, que indica o personagem 2, que se move em movimento de fala.</p>
0:11	<p>Deportei-te, rejeitei-te, me neguei.</p>	<p>As 3 expressões usadas para tradução buscam representar as 3 repetições da mão da autora, que nega o personagem 2.</p> 
0:16	<p>Em mundo</p>	<p>A expressão facial marca a calma e</p>

	calmo e facilmente dominado,	posteriormente o domínio, a entrega.
0:25	Desvendas meus segredos...	Em uma interpretação de contexto, a expressão facial somada às demais informações, esclarece o ato de descobrir, desvendar algo posteriormente interiorizado.
0:30	Sorriso. Gargalho e me apaixono com medo.	Ações facilmente percebidas em sequencia. 
0:33	Penso em meu “eu”, conjugado sobre e isoladamente.	Clara marcação pela expressão facial. Ação de reflexão e de arrependimento. Isoladamente, devido o personagem 2 estar “de costas” para o personagem 1. 
0:35 0:42	Percebo que sempre se ausentava o teu “tu” da minha louca mente.	Nitidamente, a personagem 1 (-autora), transparece a percepção da ausência do personagem 2.  
0:48	Desvio os olhos dessa	“Desvio os olhos dessa demência, que grande mágoa desencadeia.” É expresso da seguinte forma:

	<p>demência, que grande mágoa desencadeia. Noto agora felicitações que outrora me permeia. Atento-me a seus ingênuos prestígios aos olhos sábios,</p>	 <p>“Noto agora felicitações que outrora me permeia.” É identificado como reação a postura do personagem 2, indicado pela mão, que se aproxima do corpo e faz a personagem 1 sorrir:</p>  <p>“Atento-me a seus ingênuos prestígios aos olhos sábios” mostra os olhos que se cruzam, através da postura e da direção dada ao olhar e à mão:</p> 
0:52	<p>E estes, graças ao riso, guarda sempre sua distância.</p>	<p>Pelo contexto, percebemos as risadas e o afastamento, ainda como resquício de medo, desta vez do personagem 2.</p>  

		
1:08	Até que me explico o quanto teus olhos sublimei.	A posição dos olhos e a postura de tronco leva o leitor a entender que há uma confissão sobre um sentimento. 
1:12	Minha vida acelera e afirmo: é visceral.	Este verso é composto pelo movimento de ombro da autora enquanto personagem. Expressões como “não resisto”, “é inato”... também conseguiriam retratar a “viceralidade” daquela entrega. 
1:13	Me entreguei.	Quando os personagens saem de cena, olhando um para o outro, revela-se a entrega. 
1:16	A primeira vista de agora, te ameí.	Este verso foi criado como fechamento do contexto do que foi sinalizado.

3.2 - A estética poética

A melodia visual foi analisada pelo fator segundos. Versos mais demorados receberam frases maiores e os versos mais rápidos, menores. Para que possamos

visualmente entender essa melodia, segue abaixo um quadro, visualmente organizado, que revela a estética visual de ambos os trabalhos.

QUADRO 2

	Versos em Português
-	Amor à primeira vista
0:01	Em caminhar por ai certo dia te encontrei...
0:03	Os olhos se embalam. A eles frustrei.
0:07	Desvio os olhos em demência,
0:09	Sua boca em fala mansa...
0:11	Deportei-te, rejeitei-te, me neguei.
0:16	Em mundo calmo e facilmente dominado,
0:25	Desvendas meus segredos...
0:30	Sorriso. Gargalho e me apaixono com medo.
0:33	Penso em meu “eu”, conjugado sobreo e isoladamente.
0:35	Percebo que sempre se ausentava o teu “tu” da minha louca mente.
0:48	Desvio os olhos dessa demência, que grande mágoa desencadeia. Noto agora felicitações que outrora me permeia. Atento-me a seus ingênuos prestígios aos olhos sábios,
0:52	E estes, graças ao riso, guarda sempre sua distância.
1:08	Até que me explico o quanto teus olhos sublimei.
1:12	Minha vida acelera e afirmo: é visceral.
1:13	Me entreguei.
1:16	A primeira vista de agora, te amei.

3.3– Estratégias poéticas: O partilhamento do corpo e as rimas

A composição poética em um espaço exclusivamente visual conta, evidentemente, com estratégias e escolhas tradutórias, assim como acontece nas línguas orais. A opção da autora foi “dividir” seu corpo para representar dois personagens simultaneamente. Enquanto sua mão esquerda era o “personagem 2”, seu corpo assumiu o papel de protagonista, sendo o “personagem 1” da poesia.

O ato de o sinalizador conseguir incorporar em seu tronco um personagem e em sua mão, outro, mostra mais uma riqueza da língua de sinais: O partilhamento do corpo. Este é um tema ainda pouco estudado e recente na área. De acordo com McCleary & Viotti (2014), há de se saber que o corpo do tradutor, os corpos dos interlocutores, o espaço de enunciação e a ação dos corpos não são elementos incidentais no processo de sinalização.

A organização estética da poesia visual depende da organização do espaço de enunciação e da construção dos sinais, pois envolve a performance de corpos nesse espaço conceitualmente organizado.

Um aspecto interessante é o fato de que quando o personagem 2 se pronuncia, a expressão facial da autora, também assume este segundo personagem, ou seja, as expressões faciais oscilam entre personagem 1 e 2, dependendo de quem se enuncia.

Sendo assim, a habilidade na organização do espaço a ser sinalizado, é que promove a rima, a métrica, visual. A rima dá-se na simetria equilibrada; nos espaços e locais bem definidos, nas configurações de mãos bem marcadas, produzidas no mesmo espaço e mesmo movimento.

4. Considerações finais

Desde o início deste milênio temos visto emergir uma grande quantidade de produção intelectual acadêmica em língua de sinais. sejam estas registradas em vídeo ou apresentadas no palco, em associações, congressos, peças teatrais, conferências, etc. Devido a essa expansão das produções em língua de sinais, tornou-se possível o registro linguístico das narrativas. Com a conquista do status linguístico da Libras, por meio da legislação, a poesia visual também tornou-se mais evidente nos registros das produções e pesquisas científicas. Isso se deve também ao avanço tecnológico que permitiu melhorias nos registros e meios de captação das línguas de sinais, possibilitando a gravação em vídeo dos mais diversos gêneros de produção textual em língua de sinais. Através da internet, esses vídeos podem ser facilmente compartilhados, permitindo a divulgação da língua bem como o conjunto de produções literárias dos surdos brasileiros.

Percebe-se uma maior aceitabilidade dos surdos em assumir a visualidade de suas produções, divulgando suas opiniões e textos que, por sua vez, passam a ser registrados em foto, vídeo ou registro escrito, permitindo o avanço das pesquisas na área. Dessa forma, os atores surdos e técnicos dessa área ganharam espaço para a divulgação de suas produções e com isso muito tem contribuído para a valorização da língua de sinais.

A produção literária em questão permitiu que se fizesse a tradução e interpretação dos dados, localizando novas formas de se produzir uma ideia em modalidade visual, observar e comentar as estratégias de manuseio dos sinais produzidos por uma poeta surda.

Com esta primeira análise, foi possível visualizar o valor das produções literárias de sujeitos surdos na comunidade surda, além de outros espaços como as associações de surdos.

Este trabalho teve como objeto de estudo, dados coletados de uma produção poética em Libras, tendo como foco uma análise primária sobre as estratégias de formação da poesia visual. Esses dados puderam ser observados na produção em destaque durante o trabalho, através da análise lexical no que tange a configurações de mãos, estilo e criações poéticas. Percebendo-se que a produções surdas podem ser tão belas e cheias de estilo quanto as produções poéticas ouvintes. Um surdo habilidoso pode então, encarnar mais de um personagem em sua produção poética, criar sinais novos, mesclar sinais existentes e com todo seu corpo criar e recriar rimas, métricas, enlevos, que levam o público surdo e ouvinte a se arrepiar, emocionar e aplaudir tais produções.

Referências:

BAHAN, Benjamin. **Face-to-face Tradition in the American Deaf Community. Dynamics of the Teller, the Tale and the Audience.** In: H-Dirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson, and Heidi M. Rose. *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature.* UNIVERSIDADE OF CALIFORNIA PRESS, 2006.

FERREIRA, Ana Paula. **Ciberpoesia:** poéticas do poema produzido em contexto digital. XI Congresso Internacional de ABRALIC. *Tessituras, Interações, convergências.* USP – São Paulo, Brasil. 2008.

HEIDE, M Rose. **The Poet in the Poem in the Performance.** In: HDirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson, and Heidi M. Rose. *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature.* UNIVERSIDADE OF CALIFORNIA PRESS, 2006.

- HILL, Telenia. **Estudos de Teoria e Crítica Literária**. Ed. Francisco Alves/Prémémória. Instituto Nacional do Livro, 1989.
- PIZZIOM, A.L.; CAMPELLO, A.R. e S; REZENDE, P.L.F.R. **Língua Brasileira de Sinais III**, Licenciatura em Letras-Libras na Modalidade a Distância. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008, ISBN 978- 85-60522-12-5.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo, Perspectiva, Série Estudos, 1987. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/tradint.htm>. Acesso em 30, jul. 2011.
- QUADROS, Ronice Muller & Karnopp, Lodenir Becker. **Língua de Sinais Brasileira: Estudos Linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- SUTTON-SPENCE, Rachel. **Traduções Poéticas nas Línguas de Sinais**. Curso. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis: UFSC, 2010.
- SUTTON-SPENCE, Rachel. **Imagens da Identidade e Cultura Surdas na Poesia em Línguas de Sinais**. In: *Questões Teóricas das Pesquisas em Línguas de Sinais*. Florianópolis: UFSC, 2006.
- SUTTON-SPENCE, Rachel e Kaneko, Michiko. **Symmetry in Sign Language Poetry**. *Sign Language Studies*, Volume 7, Number 3, Spring 2007, pp. 284-318 (Article) Published.
- SUTTON-SPENCE, R. **Imagens Da Identidade e Cultura Surdasna Poesia em Língua de Sinais**. In: Quadros, Ronice Müller de& Vasconcellos, Maria Lúcia Barbosa de. (Org.) *Questões Teóricas das Pesquisas em Línguas de Sinais*. Petrópolis – RJ: Arara Azul, 2008.
- SUTTON-SPENCE R and B WOLL. **The Linguistics Of British Sign Language: an Introduction**. Cambridge: Cambridge University Press. Dvd accompanying the book, 1998.

ANÁLISE DE DUAS TRADUÇÕES EM PORTUGUÊS DO ROMANCE *HALF OF A YELLOW SUN* DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE (FABRÍCIO HENRIQUE MENEGHELLI CASSILHAS)

Fabrício Henrique Meneghelli Cassilhas¹
Mestrando (PGET/UFSC).

Resumo: Em minha dissertação de mestrado, faço uma análise comparativa entre duas traduções do romance *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie, para a língua portuguesa. Previamente à comparação entre texto fonte e os textos alvo, fiz uma análise literária da obra focada nos três personagens principais e a forma como eles percebem e vivem esse hibridismo linguístico. Analisei as estratégias utilizadas pela escritora nigeriana para representar esse universo híbrido pela perspectiva de cada um desses personagens assim como as consequências políticas de suas escolhas. Os textos alvo selecionados são 1) a tradução de Beth Vieira, publicada no Brasil pela Companhia das Letras, e 2) a tradução de Tânia Ganho, publicada em Portugal pela editora Asa. O corpus dessa análise é composto por trechos em que o hibridismo entre a língua inglesa e a língua igbo se fazem presentes de forma mais explícita na escrita da contadora de histórias nigeriana. Esse artigo tem como foco apresentar meu trabalho desenvolvido até então e suas primeiras considerações.

Palavras chaves: Pós-colonialismo. Crítica de tradução. Hibridismo.

Abstract: In my theses I compare two translations of the novel *Half of a Yellow Sun*, written by Chimamanda Ngozi Adichie, to Portuguese. Before comparing the source text and the target texts, I make a literary analysis focusing in three of the main characters and the way they notice and deal with the linguistic hybridity in that society. I analyzed the strategies used by the Nigerian writer to represent this hybrid environment through the perspective of each character and the political consequences of each choice. The target texts selected are 1) Beth Vieira's translation, published by Companhia das Letras in Brazil, and 2) Tânia Ganho's translation, published by Asa in Portugal. The corpus of the analyses is composed by extracts in which the hybridity between the English and the Igbo language are more explicit in Chimamanda Ngozi Adichie's writing. This article aims to present part of my research so far and its first considerations.

Keywords: Post-colonialism. Translation criticism. Hybridity.

1. Chimamanda Ngozi Adichie e sua obra

Chimamanda Ngozi Adichie é nigeriana e mudou-se para os Estados Unidos aos dezenove anos onde se formou em Comunicação e Ciência Política e fez um mestrado em Escrita Criativa. Atualmente a escritora transita entre a Nigéria e os Estados Unidos. O romance *Half of a Yellow Sun* foi o seu segundo romance e é um livro de grande importância para sua carreira por ter sido traduzido para mais de 30 línguas e por ter rendido uma adaptação para o Cinema em uma produção britânico-nigeriana. Esse foi o primeiro livro da autora traduzido no Brasil e em Portugal também. Após o sucesso do livro em ambos os países, foi traduzido também o seu primeiro romance *Purple*

¹ Aluno de mestrado do Programa Pós Graduação em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Email: fhenrique.mc@gmail.com

Hibiscus na sequência. Seu último romance, *Americanah* também possui tradução nos dois países, mas a sua coletânea de contos, *The Thing Around Your Neck* só foi traduzido para o país europeu.

Half of a Yellow Sun se passa durante a Guerra de Biafra, guerra de secessão que ocorreu na Nigéria logo após a sua independência. A guerra se iniciou em 1967 e terminou em 1970 com a derrota da nação de Biafra que voltou a fazer parte do território nigerino.

O livro possui 37 capítulos que se dividem em 4 partes. A cada transição de capítulo, o narrador, usando de uma onisciência seletiva múltipla (LEITE: 1985 :47), privilegia em cada capítulo a perspectiva de uma das três personagens principais: Ugwu, Olanna e Richard. Com a mudança de capítulo, temos a mudança de perspectiva. Ugwu é um menino igbo-nigeriano da zona rural que mal fala inglês e tem o seu primeiro contato com a região urbana e seus fascínios quando vai trabalhar de criado na casa do professor Odenigbo. Olanna, assim como Odenigbo, é professora na universidade de Nsukka na Nigéria, as personagens vivem um relacionamento amoroso e Olanna se muda para a casa de Odenigbo. Gêmea não idêntica de Olanna, Kainene conhece e se envolve com o aspirante a escritor Richard, que é apaixonado pela Nigéria e não se identifica com a Inglaterra.

A primeira e terceira parte estão cronologicamente em sequência e tem o mesmo título: *The Early Sixties*. O mesmo acontece com as partes dois e quatro cujo título é: *The Late Sixties*. A narrativa tem certa linearidade na sequência dos capítulos de cada uma dessas partes, porém –como o próprio nome indica – na transição entre uma parte e outra temos um salto no tempo, logo, uma quebra nessa linearidade.

2. Análise das capas

O livro *Half of a Yellow Sun* apresenta diversas edições com diferentes capas. O site que vende o livro para o continente africano nos apresenta uma capa com cenas da adaptação fílmica da obra lançada no ano de 2012, que é uma produção britânico-nigeriana. A editora Kachifo Limited destaca em sua capa as duas personagens que tem são mais desenvolvidas no filme Olanna e Odenigbo – embora isso não seja necessariamente verdade quando falamos do romance. O casal Kainene e Richard também aparece nesta capa, porém com menos destaque. O que me chamou atenção nesta capa foi à aparição da imagem de duas personagens, Ms. Adebayo e Ifeka. Ambas as personagens são interpretadas por atrizes nigerianas e por isso ganham destaque na capa. Acredito que dificilmente elas ganhariam destaque na capa por conta de suas personagens que possuem pouco destaque no livro e menos ainda no filme. Já o menino Ugwu não aparece na capa, embora ele seja uma das três personagens principais. Sua participação é reduzida no filme para dar espaço ao romance de Olanna e Odenigbo. Mas não estando na capa e tendo muito pouco destaque no filme (principalmente se compararmos ao seu protagonismo no livro), ele ainda tem mais destaque que as duas personagens interpretadas pelas atrizes nigerianas.

A capa do livro vendido no Reino Unido pela Amazon é da editora Fourth State e tem como destaque na capa um jovem menino negro, que acredito ser Ugwu. Apesar de o romance não ter um personagem principal, Ugwu é um dos três personagens que tem mais destaque na obra, pois sua perspectiva é uma das três das quais temos acesso pela voz da/o narrador/a. Além do desenho do menino, temos o brasão da bandeira de Biafra na capa representado na cor branca. Biafra é a nação que lutou para se tornar

independente da Nigéria e ficou mundialmente conhecida durante a guerra de Biafra, momento histórico em que se passa a história do livro. O brasão de Biafra foi e ainda é um símbolo de resistência. Os soldados o usavam nas mangas de seus uniformes, as/os civis também o usavam em forma de pingente, por exemplo. É esse símbolo que dá título ao romance, pois esse brasão que aparece no meio da bandeira é um meio sol amarelo. Os trechos a seguir mostram como diferentes personagens de diversas esferas dessa sociedade se identificam e usam o meio sol:

Odenigbo subiu ao pódio agitando sua bandeira de Biafra: faixas vermelhas, negras e verdes e, no centro, um meio sol amarelo brilhante. (ADICHIE: 2008: 194)

“Não, sah.” Ugwu olhava pela janela. Sentia-se triste por ter ido doar garri e peixe a pessoas que podiam se alimentar sozinhas no Norte, e por ouvir o Patrão dizer, semana após semana, as mesmas coisas. Estendeu a mão e endireitou o cordão pendurado no espelhinho retrovisor. O objeto preso ali era de plástico, um meio sol amarelo pintado sobre fundo preto. (ADICHIE: 2008: 206)

Nos portões, soldados biafrenses acenavam para os carros passarem. Eles pareciam elegantes, em suas fardas cáqui, as botas brilhando, meio sol amarelo costurado na manga. Ugwu queria ser um deles. O Patrão acenou e falou: “Muito bem!”. (ADICHIE: 2008: 212)

As capas das traduções analisadas são bem distintas. A capa da edição portuguesa reforça o estereótipo sobre a África e a sua literatura apresentando um sol no horizonte com poucas árvores e uma silhueta feminina. A capa pega um elemento do título, a palavra sol, que na verdade não se refere diretamente ao sol estrela para reforçar o estereótipo de que a África é um continente ensolarado de belas paisagens.

Já na edição brasileira, temos uma capa que apresenta o brasão de Biafra em duas cores diferentes contornando a capa. Essa edição tem em vista um público diferente da anterior. A capa da companhia das letras se resignifica após a leitura do romance, pois o leitor terá mais elementos para interpretar o símbolo na capa. Já a edição portuguesa reforça estereótipos sobre a África sem que eles tenham qualquer referência à obra.

3. Sobre as traduções para o português

A proposta dessa comunicação trabalho é refletir brevemente sobre as escolhas das tradutoras e suas consequências políticas pela perspectiva pós-moderna relacionando, principalmente, os estudos da tradução aos estudos pós-coloniais. Acredito que a obra *Half of a Yellow Sun* contribui para combater o perigo da história única – para usar o termo de Chimamanda Ngozi Adichie em sua palestra “The Danger of a single story” – ao apresentar um hibridismo cultural não só no enredo da obra como na forma de escrevê-la, apresentando personagens e uma narração intercultural. O choque cultural é constantemente exposto ao leitor e críticas são feitas às relações de poder existentes na sociedade nigeriana e a posição privilegiada que a língua inglesa tem nessa sociedade é exposta em diversos momentos.

A obra de Chimamanda Ngozi Adichie, apesar de conter estratégias que traduzem a língua e cultura igbo para o inglês, não apresenta a preocupação de que o

leitor entenda toda e qualquer referência no livro, não há glossários ou notas, o que é traduzido é traduzido no corpo do texto, na voz do narrador e dos personagens. Apesar da preocupação de se traduzir parte da cultura e língua igbo, *Half of a Yellow Sun* também tem o leitor igbo-nigeriano falante de inglês como leitor ideal, ou seja, esse leitor conhecerá as referências e poderá inferir sentido a elas imediatamente.

Acredito que cada tradução de uma obra literária como a de Chimamanda Ngozi Adichie, que questiona e subverte discursos hegemônicos, contribui para combater os perigos da história única; amplia o acesso ao discurso de resistência e leva o hibridismo cultural presente na obra a um nível mais alto, quando recria para outro público choques culturais, produzindo mais um choque cultural por meio da tradução propriamente dita. Logo, se as escolhas tradutórias são feitas pensando em subverter a ideia de que a tradução é uma forma textual subalterna – por ser oprimida pelo discurso logocêntrico – teremos diferentes formas de resistência atuando na obra traduzida.

Até a presente análise, a tradução brasileira apresentou mais elementos que deixam transparecer o fato de que a obra é uma tradução. A tradução de Beth Vieira publicada pela Companhia das Letras não hesita e expõe lado a lado a tradução e o texto original – como é o caso da frase *my good man* (ADICHIE: 2006: 7). A tradução portuguesa apresenta um texto que se preocupa mais com a fluidez na leitura do que a brasileira, pelo menos no que tange os textos traduzidos. A frase *man must whack* (ADICHIE: 2006: 166), por exemplo, é mantida nas duas traduções, mas a tradutora brasileira opta por traduzir a frase na íntegra para o português apenas no momento que traduz o significado da palavra *whack*, em crioulo nigeriano o que acredito que privilegia, neste momento, a perspectiva crioula no romance. A tradução brasileira ao exigir do leitor maior atenção às referências em crioulo corrobora com o discurso crítico à hegemonia da língua inglesa no texto fonte. Já a tradução portuguesa, se aproxima da oralidade ao traduzir trechos em crioulo nigeriano, por exemplo, mostrando o cuidado da tradutora para com esta característica da obra.

Referências

- ADICHIE, C. N. *Purple Hibiscus*. London: Fourth Estate, 2004.
- _____. *Half of a Yellow Sun*. London: Fourth Estate, 2006.
- _____. *Meio sol Amarelo*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Meio sol Amarelo*. Tradução Tânia Ganho. Alfragide: Edições ASA II, S. A., 2009.
- _____. *Americanah*. New York: Alfred A. Knopf, 2013.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

Referências de websites

- AMAZON, *Half of a Yellow Sun*. Disponível em: <<http://www.amazon.co.uk/gp/product/0007200277/026-8829731-3650059?v=glance&n=266239&s=books&v=glance>> Acesso em 10 de Novembro de 2015.
- MoBiashara, *Half of a Yellow Sun*, Disponível em: <<https://www.mobiashara.com/Farafina/half-yellow-sun>> Acesso em 10 de Novembro de 2015.

FALANDO SOBRE TRADUÇÃO: A METALINGUAGEM EM UM CURSO DE INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO (FILIPE MENDES NECKEL)

Filipe Mendes Neckel¹
Doutorando (PGET/UFSC)

Resumo: O estudo aqui apresentado está localizado no ramo aplicado dos Estudos da Tradução, justamente por se tratar de uma pesquisa sobre o ensino de tradução. Mais precisamente, o projeto se fundamenta em uma didática de tradução de base cognitivo-construtivista, que está centrada no aluno e em seu processo de aprendizagem. Minha proposta tem por objetivo não apenas discutir a relevância daquilo que se entende por ensino do conhecimento declarativo, mais precisamente o desenvolvimento da compreensão da metalinguagem da tradução para iniciantes em um curso de introdução à tradução, esse objetivo de aprendizagem já foi estabelecido por Jean Delisle em 1980/1993. Além disso, proponho o desenvolvimento de material didático que auxilie o aprendiz de tradução na aquisição do conhecimento metalinguístico. Este projeto parte de um quadro tríplice para a realização da proposta: a base teórica se fundamenta no conceito de tradução estabelecido por Hurtado Albir em 1999, sendo essa uma atividade cognitiva, textual e comunicativa; a base pedagógica está ancorada nos objetivos de aprendizagem; e, por fim, a base metodológica encontra suporte na elaboração de Unidades Didáticas e no enfoque por tarefas de tradução apresentado e desenvolvido por Hurtado Albir e por pesquisas do grupo espanhol PACTE.

Palavras-chave: Didática de Tradução. Tarefas de Tradução. Objetivos de aprendizagem. Metalinguagem. Desenho de material didático.

TALKING ABOUT TRANSLATION: METALANGUAGE IN AN INTRODUCTORY COURSE TO TRANSLATION STUDIES

Abstract: The present study is located in the applied branch of Translation Studies, due to the fact it is a research on translation teaching. More precisely, the project is developed upon a cognitive constructivist based translation didactics, which is focused on the student and his/her learning process. My proposal aims to not only discuss the relevance of what is meant by teaching declarative knowledge, but specifically the development of translation metalanguage understanding for beginners in an introductory course to translation, this learning objective has already been established by Jean Delisle in 1980/1993. In addition, I suggest the development of didactic materials to assist the translation learner in the acquisition of metalinguistic knowledge. This project comes from a triple design frame for developing the proposal: the theoretical foundation is based on the concept of translation established by Hurtado Albir in 1999, this being a cognitive, textual and communicative activity; the pedagogical base is anchored on the learning objectives; and, finally, the methodological base find support in the development of Teaching Units and on the translation tasks approach presented and developed by Hurtado Albir and by researches carried out by the Spanish group PACTE.

¹ Doutorando do curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC. E-mail: filipeneckel@gmail.com .

Keywords: Translation Didactics. Translation Tasks. Learning Objectives. Metalanguage. Didactic Materials Design.

O artigo aqui apresentado faz parte da pesquisa que desenvolvo em nível de doutorado e traz alguns pontos chave que darão suporte à minha tese, a saber, a produção de material didático com o intuito de dar suporte ao aprendiz de tradução na utilização da metalinguagem específica dos Estudos da Tradução, como forma de empoderamento desse aprendiz em sua constituição como sujeito tradutor e como forma de apoiar suas escolhas tradutórias e justificar suas tomadas de decisão. Meu trabalho apoia-se em três marcos: o marco conceitual, o marco pedagógico e o marco metodológico. Além disso, tem especial relevância a questão da metalinguagem, as dificuldades do ensino/aprendizagem deste tema, as peculiaridades dentro dos Estudos da Tradução e a produção de um material que envolva os alunos na apropriação dessa metalinguagem.

O marco conceitual fundamenta-se a partir do conceito de tradução proposto por Hurtado Albir (2011, p. 40) como um “[...] ato comunicativo, uma operação entre textos e um processo mental [...]”; da noção de competência, mais especificamente de Competência Tradutória (CT); e da aquisição da CT, a qual possui uma estrutura dinâmica e cíclica, com reestruturação e desenvolvimento integrado de conhecimentos declarativos (saber o quê) e operacionais (saber como) (ANDERSON, 1983), tendo a competência estratégica um lugar fundamental. O marco pedagógico está calcado no conceito de *ensino por objetivos de aprendizagem* (DELISLE, 1980; 1993), segundo o qual *os objetivos de aprendizagem* descrevem a intenção de uma atividade pedagógica, precisando as mudanças duradouras de comportamento que ocorrem ao estudante;² em teorias de aprendizagem cognitiva (destacando a aquisição do conhecimento, as estruturas mentais e o processamento de informação e de crenças) e construtivista (destacando o aprendizado e a compreensão em função das experiências dos alunos, protagonistas ativos na construção do conhecimento). O marco metodológico está baseado na *abordagem por tarefas de tradução*, proposta por Hurtado Albir (1999), segundo a qual a tarefa de tradução é uma unidade de trabalho em sala de aula, representativa da prática tradutória, dirigida intencionalmente à aprendizagem e desenhada com um objetivo concreto, estrutura e sequência de trabalho.

Contudo, por tratar-se de um projeto em andamento, delimito minha apreciação à explicação dos marcos pedagógico e metodológico, abordando os objetivos de aprendizagem e as tarefas de tradução, apresento também um breve panorama sobre a problemática referente à metalinguagem, além de uma breve demonstração de uma unidade didática sobre o tema que foi elaborada para uma disciplina do curso de Secretariado Executivo da UFSC, a saber, LLE5160 – Introdução à tradução do inglês, durante meu estágio docência no semestre 2015.1.

Dos objetivos de aprendizagem

² Delisle divide os objetivos em geral e específicos, sendo o geral um enunciado da intenção formulado em termos mais ou menos precisos que indiquem o resultado do processo de aprendizagem, elaborado do ponto de vista do professor. E os objetivos específicos, elaborados em termos de comportamentos observáveis, descrevendo os resultados da atividade pedagógica mais precisamente, e são elaborados do ponto de vista do aluno, o que o aluno será capaz de fazer ao término do curso. (DELISLE, 1993, p. 38).

Dentro do quadro pedagógico, no qual me baseio, está o desenho de objetivos de aprendizagem. Tal abordagem foi introduzida a primeira vez, a fim de ensinar a tradução, pelo teórico canadense Jean Delisle, em 1980, em sua obra intitulada *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Nessa obra, Delisle propõe uma reflexão sobre a forma de ensinar a tradução e traz uma metodologia diversa daquela que vinha se fazendo até então, com um método pedagogicamente mais desenvolvido, por dizer assim, e sugere, nesse sentido, os *objetivos de aprendizagem* nos quais seu curso de tradução geral seria organizado.

A divisão do curso ocorreria da seguinte maneira: a primeira parte seria teórica, voltada ao educador, pois diz que mesmo que o tradutor profissional possa passar sem o conhecimento teórico, ao se ensinar a tradução, o empirismo já não é suficiente, sendo necessária uma reflexão mais organizada do ensino que será aplicado, a fim de alcançar uma maior eficácia pedagógica (DELISLE, 1980, p.47). Em seguida, a segunda parte é prática. É aqui que apresenta os objetivos e exemplos de ensino.

Em 1993, Delisle apresenta *La traduction raisonnée* (1993), e é nesta obra que trata mais especificamente de objetivos de aprendizagem, trazendo a definição que utilizo aqui do conceito. O autor diz que objetivo de aprendizagem é a “descrição da intenção visada por uma atividade pedagógica e determina as mudanças duradouras de comportamento que ocorrerá ao estudante”³ (p.38), ou seja, é aquilo que se pretende que o aluno saiba ou os conhecimentos e habilidades que pretendemos que o aluno adquira ao final do processo de ensino/aprendizagem.

Delisle também apresenta oito objetivos gerais e 56 específicos para seu curso, entendendo por objetivo geral, uma “breve enunciado da intenção, formulada em termos mais ou menos precisos, que indicam o resultado para o qual o processo de aprendizagem conduz dentro de um programa de estudos ou de um curso. [...] O objetivo geral é formulado do ponto de vista do professor.”⁴ (DELISLE, 1993, p.38). Para os objetivos específicos, dá a seguinte definição:

enunciados formulados em termos de comportamentos observáveis que descrevem o mais precisamente possível os resultados a que se conduzirá uma ou mais atividade pedagógica dentro de um programa de estudo ou de um curso. [...] O objetivo específico é redigido do ponto de vista do aluno e descreve aquilo que este será capaz de fazer ao fim da aprendizagem.⁵ (DELISLE, 1993, p.38)

Se olharmos para o modo como a tradução vinha sendo ensinada ao longo do tempo, principalmente de modo aleatório e sem um fim específico, a não ser traduzir, tendo como referência a experiência dos professores, ou nem isso, mas sim indicações

³ *Description de l'intention visée par une activité pédagogique et précisant les changements durable de comportement devant s'opérer chez l'étudiant.* [Todas as traduções, quando não disponíveis em português, foram realizadas por mim].

⁴ *Bref énoncé d'intention, formulé em termes plus ou moins précis, qui indique les résultats auxquels doit conduire un processus d'apprentissage à l'intérieur d'un programme d'études ou d'un cours. [...] L'objectif général est formulé du point de vue du professeur.*

⁵ *Énoncé, formulé em termes de comportements observables, qui décrit le plus précisément possible les résultats auxquels doivent conduire une ou plusieurs activités pédagogiques à l'intérieur d'un programme d'étude ou d'un cours. [...] L'objectif spécifique est rédigé du point de vue de l'étudiant et décrit ce que celui-ci devra être capable de faire au terme d'un apprentissage.*

de manuais sobre ensino de tradução, que propunham apenas traduções literárias e sem nenhuma reflexão pedagógica, o ensino pensado por Delisle através de objetivos de aprendizagem é um dos grandes méritos da obra do teórico, pois, segundo Hurtado Albir (2011), “o ponto de partida de qualquer didática é o desenho de objetivos, já que constituem o esqueleto em torno do qual se constitui o ensino”⁶ (p.166).

Além disso, relevância de se estabelecer objetivos claros para a aprendizagem é justamente buscar maior eficiência para os processos de aprendizagem e para as intenções pedagógicas que se pretende alcançar. Desta forma, na unidade didática - conceito apresentado mais adiante - que desenvolvi para os alunos de Secretariado, procurei deixar claro quais são os objetivos geral e específicos que tenho por intenção alcançar, como eles se relacionam com os resultados de aprendizagem almejados e quais os reais efeitos de tais objetivos na vida prática dos alunos, ou seja, o que estes deverão saber ao final da disciplina. De igual modo, deixar claro, na fundamentação pedagógica durante a elaboração de um curso, o desenho de objetivos não possibilita a elaboração de um curso com um currículo mais aberto e com mais possibilidades, mas também permite uma melhor comunicação entre o professor e os alunos, já que não perpetua-se uma hierarquia vertical, mas sim há uma horizontalização do processo de ensino/aprendizagem, uma vez que é o aluno, participe ativo em sua formação, que ocupa o papel central no processo, promovendo, assim, uma abrangência maior na escolha de métodos pedagógicos e diversifica a elaboração e uso do material didático e também cria uma base para a avaliação da aprendizagem, uma vez que os objetivos específicos podem ser revisitados e alterados ao longo do processo (HURTADO ALBIR, 1999, p.45).

A seguir trato da abordagem por tarefas de tradução, esclarecendo o conceito de tarefa e estrutura metodológica do material didático proposto aos alunos como forma de sedimentação do conhecimento.

Da abordagem por tarefas

Desde o início da década de 1980 a abordagem por tarefas vem sendo utilizada no ensino de língua estrangeira e em meados dos anos de 1990 foi adaptada ao ensino de tradução. Utilizo tal método conforme apresentado pela professora de tradução e teórica da área Amparo Hurtado Albir (1999), tendo por definição de tarefa de tradução: uma unidade de trabalho em sala de aula, representativa da prática tradutória, que se dirige intencionalmente à aprendizagem da tradução e que está desenhada com um objetivo concreto, uma estrutura e uma sequência de trabalho (p.56)⁷. Assim, pensando no que foi dito sobre objetivos de aprendizagem, as atividades da tarefa (chamadas fichas) conduzem o aluno a um fim específico, ou seja, ao realizarem a Unidade Didática, eles cumprirão o objetivo estabelecido, adquirindo a competência tradutória específica, e nesse percurso “tanto conhecimento procedimental (saber como), quanto declarativo (saber o quê) são praticados e explorados”⁸ (DAVIES, 2004, p.232).

⁶ *El punto de partida de cualquier didáctica es el diseño de objetivos, ya que constituyen el esqueleto en torno al cual se confecciona la enseñanza.*

⁷ *Una unidad de trabajo en el aula, representativa de la práctica traductora, que se dirige intencionalmente al aprendizaje de la traducción y que está diseñada con un objetivo concreto, una estructura y una secuencia de trabajo.*

⁸ *Both procedural (know how) and declarative (know what) knowledge are practiced and explored.*

A tarefa, deste ponto de vista é tratada como o núcleo organizador do processo de aprendizagem e se constitui como uma metodologia flexível na elaboração das unidades didáticas, as quais determinam a progressão do curso e a realização dos objetivos de aprendizagem. Ao observar esta metodologia é possível dizer que sua vantagem apresenta-se da seguinte forma, segundo Hurtado (1999, p.56): proporciona uma metodologia ativa, aproximando esta dos objetivos do curso; propõe um método centrado no processo, onde o estudante constrói seu conhecimento por meio de tarefas que o auxiliem na resolução de problemas; permite a aquisição de estratégias para a realização da tradução e estratégias de aprendizagem; a pedagogia é centrada no aluno, tornando-o responsável por seu desempenho e dando a este autonomia na aquisição do conhecimento; cria a possibilidade de avaliação constante, de forma que o processo de ensino/aprendizagem possa ser alterado ao sentir necessidade. Isso demonstra a flexibilidade do método, pois o desenho curricular pode ser readaptado às dificuldades do aluno a qualquer momento, além disso, por ser pensada dentro de cada contexto educativo, a proposta não é elaborar um modelo prescritivista, mas sim adaptável a cada situação e a cada contexto.

A tarefa não se apresenta isolada, ou seja, não é criada sem um propósito, uma vez que é o núcleo organizador do processo de ensino/aprendizagem, para tanto, há um conjunto de tarefas que conduzem a um objetivo específico apresentado ao início do processo, esse conjunto é chamado de Unidade Didática (UDs). Utilizo para a elaboração dessa proposta, o modelo de UD criado por Hurtado Albir (1999, p.56):

UNIDADE DIDÁTICA: OBJETIVO: ESTRUTURA DA UNIDADE TAREFA 1: TAREFA 2: TAREFA 3: TAREFA ...: TAREFA FINAL
--

O número de tarefas em cada UD pode variar dependendo da necessidade, também sendo possível ocorrer tarefas de revisão, que retomem tarefas já produzidas em UD's anteriores. A seguir, apresento o objetivo específico do qual parto para a elaboração de minha unidade didática e das tarefas que a constituem, ou seja, a problemática da metalinguagem nos Estudos da Tradução.

Da questão da metalinguagem

Com a emergência dos estudos da tradução no final dos anos 60, reflexões as mais diversas surgiam no âmbito acadêmico, entretanto, “em nossa disciplina não há um consenso nem mesmo na elaboração da metalinguagem inicial, que tornaria possível lançar a disciplina em uma base científica”⁹ (MARCO, 2009, p.66). Por conta disso, a conscientização da terminologia específica por parte do aprendiz de tradução pode contribuir para o fortalecimento da área, tanto pensando em pesquisas, quanto frente à sociedade de forma geral. Assim, segundo Mona Baker, a metalinguagem da tradução

⁹ *In our discipline there is no consensus to elaborate even the initial metalanguage which would make it possible to launch the discipline from a scientific basis*

se tornou uma questão realmente complexa quando os Estudos da Tradução começaram a evoluir como uma disciplina independente” (2009, p. 124).¹⁰

Uma grande dificuldade que encontramos ao pensarmos os termos específicos dos Estudos da Tradução é que muitas vezes são retirados da língua comum (por exemplo, *norma, fidelidade, empréstimo*), “esses termos da língua-comum obviamente carecem de (suposta) precisão de termos especializados e podem contribuir para o caos geral”¹¹ (MARCO, 2009, p.68). Justamente por tratarem-se de termos que possuem significado fora dos Estudos da Tradução, é necessário um conhecimento mais aprofundado por parte do aluno para que este possa fazer uso da metalinguagem sem correr o risco de criar mais confusão para o receptor, indo de encontro ao objetivo último da utilização de metalinguagem, a saber, a clareza de comunicação entre os pares e a facilidade para esclarecer conceitualmente um evento sem a necessidade de criar uma paráfrase ou explicação mais detalhada.

É preciso deixar claro, todavia, que não busco, com esse trabalho, uma unificação terminológica, ou o esclarecimento de termos, uma vez que não seria realista pensar que uma ciência humana possa ser perfeitamente consistente em sua criação terminológica, uma vez que a reflexão em nossa área parte de questões subjetivas e é passível de interpretação, além disso, há grande transdisciplinaridade e termos de outras áreas são emprestados aos Estudos da Tradução, o que procuro, nesse caso é que os usuários (pesquisadores, aprendizes e formadores) utilizem os termos de forma mais racional, consciente e apropriada.

Além disso, a utilização da metalinguagem própria dos ET de forma coerente permite um empoderamento social, tanto aos profissionais de tradução frente a outros profissionais ao fazerem uso de uma terminologia reconhecível ao tratarem com clientes, editores, colegas, organizações governamentais, etc., quanto aos pesquisadores frente a outros pesquisadores, pois também permite um diálogo mais claro com seus pares e pesquisadores de áreas afins (MARCO, 2009, p.74).

Da metodologia à aplicação

A fim de não fugir daquilo que é estabelecido como conceito para o ensino por objetivo de aprendizagem e dentro da abordagem por tarefas de tradução, a metodologia deve ser pensada sob o ponto de vista do contexto. Então, o contexto de ensino/aprendizagem em que tem lugar a UD aqui apresentada é o ensino acadêmico da tradução. Mais precisamente, seu desenvolvimento e aplicação foram pensados para a disciplina de Introdução à tradução do inglês do curso de Secretariado Executivo e buscou utilizar uma perspectiva integradora entre o conhecimento procedimental e o declarativo. O objetivo de aprendizagem leva em conta que o aluno iniciante nos Estudos da Tradução possui pouco, ou nenhum, conhecimento prévio sobre tradução, tanto prática quanto teoricamente, uma vez que se trata da primeira disciplina sobre o tema que os alunos realizarão. Essa informação foi averiguada por meio de um questionário inicial que procurou delimitar a familiaridade dos alunos com a tradução.

Mesmo que o foco principal dessa UD seja o conhecimento declarativo sobre metalinguagem, não me limito à apresentação de uma teoria de tradução, indo além e pensando sobre o processo tradutório realizado pelo aprendiz-tradutor, e também

¹⁰ *But the metalanguage of translation became a matter of real complexity when Translation Studies started to evolve as an independent discipline in its own right.*

¹¹ *These common-language terms obviously lack the (presumed) precision of specialized terms and may contribute to the general chaos.*

refletindo sobre o produto em si da tradução, o resultado desse processo, pois segundo Antoine Berman, “a tradução pode perfeitamente passar sem teoria, não sem o pensamento” (2007, p. 19), ou seja, sem uma reflexão por parte do tradutor, e, justamente por tratar-se de um curso acadêmico, essa reflexão se faz mais presente na vida profissional do futuro tradutor.

Levando em conta esses fatores, uma UD voltada especificamente para a questão metalinguística dos estudos da tradução parece se fazer necessária na formação do tradutor, principalmente, como sugere Delisle, se formos tratar de uma “aprendizagem fundamentada e metódica da tradução geral” (1993, p.53). Isto é, se o que procuramos alcançar no aluno for uma reflexão mais aprofundada sobre suas tomadas de decisão e sobre seu papel como tradutor frente a comunidade profissional e frente ao mercado, pois somente com esse conhecimento é que conseguirá defender e justificar suas escolhas tradutórias e responder a críticas e julgamentos de valor, bastante comuns ao discutir com leigos sobre o tema tradução, já que tais discussões estão sempre carregadas de crenças negativas sobre a tradução e o tradutor, havendo, por esse motivo, a necessidade de um objetivo de aprendizagem ligado aos conhecimentos metalinguísticos da tradução.

Refletindo ainda na relevância do estudo da metalinguagem, é possível citar Delisle, “todas as disciplinas, de fato, todos os campos de atividade (especializados ou não), todos os domínios do conhecimento possuem uma terminologia própria”¹² (1993, p.52), e com a tradução não é diferente. Então, tomar conhecimento dessa metalinguagem e, além disso, apropriar-se dela aproxima ainda mais o aprendiz da área, a qual está adentrando, permitindo que este adquira as ferramentas que o permitem justificar suas escolhas tradutórias perante seus pares. Por outro lado, o embasamento metalinguístico e também teórico não limita o aprendiz a observações vazias sobre o fazer tradutório, mas possibilita uma crítica aprofundada sobre o seu trabalho, de seus colegas, além de um posicionamento consciente de seu papel enquanto tradutor.

Da UD de exemplo

A unidade didática que apresento aqui foi proposta com o objetivo de assimilar as principais noções metalinguísticas dos Estudos da Tradução. Tomo por base a noção de competência tradutória estabelecida por Hurtado Albir e se propõe a desenvolver a subcompetência de conhecimentos de tradução¹³ (HURTADO ALBIR, 2005), uma vez que é basicamente voltada para a aquisição de conhecimento declarativo, com foco tanto em princípios que regem a tradução, quanto em conhecimentos profissionais, uma vez que o conhecimento terminológico deve ser compartilhado pela comunidade profissional.

UNIDADE DIDÁTICA 4: CONHECENDO E RECONHECENDO A METALINGUAGEM DA TRADUÇÃO.

OBJETIVOS:

¹² *Toute discipline, en effet, tout champ d'activité (spécialisé ou non), tout domaine de connaissance possède sa terminologie propre.*

¹³ Para uma análise mais aprofundada da competência tradutória e de suas subcompetências ver Hurtado Albir (2005).

- ENTENDER A RELEVÂNCIA DA METALINGUAGEM COMO FERRAMENTA PARA REFLETIR E CONVERSAR SOBRE A TRADUÇÃO E FAMILIARIZAR-SE COM TERMOS ESPECÍFICOS DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO;
- RECONHECER A METALINGUAGEM REFERENTE À TRADUÇÃO;
- APROPRIAR-SE DA METALINGUAGEM PARA REALIZAR TRADUÇÕES CONSCIENTEMENTE E CRITICAMENTE;
- REFLETIR SOBRE O PROCESSO TRADUTÓRIO, JUSTIFICANDO AS ESCOLHAS FEITAS NA TRADUÇÃO.

ESTRUTURA DA UNIDADE:

TAREFA 1: FAMILIARIZANDO-SE COM TERMOS ESPECÍFICOS DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

TAREFA 2: RECONHECENDO A METALINGUAGEM: EXEMPLOS PRÁTICOS DE USOS DOS TERMOS.

TAREFA 3: APROPRIANDO-SE DA METALINGUAGEM

TAREFA FINAL: JUSTIFICANDO ESCOLHAS: FAZER USO DA METALINGUAGEM PARA JUSTIFICAR AS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS REALIZADAS.

A UD está estruturada da seguinte forma, seguindo o modelo de Hurtado Albir apresentado anteriormente:

A primeira tarefa trata da familiarização dos alunos com a terminologia específica dos ET. Para isso, uma ficha foi elaborada com o intuito de trazer esse vocabulário específico ao aprendiz. À primeira vista, o aluno tenta relacionar o termo metalinguístico com sua definição. Essa ficha funciona como diagnóstico para determinar o nível de conhecimento dos alunos. Uma vez concluído esse reconhecimento, os termos são discutidos no grande grupo e as definições esclarecidas com o auxílio do professor.

A segunda tarefa contém três fichas, cada uma delas pensada para aproximar o aluno da terminologia específica e fazer com que ele reconheça a metalinguagem através de exemplos práticos retirados de textos traduzidos. Na primeira ficha, o aluno nomeia a metalinguagem utilizada no exemplo, sempre voltando às definições apresentadas na Tarefa 1. A segunda e terceira ficha servem para aprofundar esse conhecimento, uma vez que pede ao aluno que encontre mais exemplos de metalinguagem da tradução em sites da internet e em discussões com os colegas e o professor.

A Tarefa 3 propõe que os alunos criem um glossário de termos que apareceram ao longo do semestre nas outras UD's realizadas e o alimentem com os termos das UD's subsequentes. Essa foi uma forma de fazer com que o aprendiz se aproprie da metalinguagem e também a tenha sempre disponível quando precisar da definição de algum termo ou um exemplo de uso. O glossário foi construído de forma coletiva e todos os alunos participaram com interesse. O material está disponível na plataforma Moodle da UFSC.

Por fim, para alcançarem o objetivo da UD, que era apropriar-se da metalinguagem e, a partir daí, refletirem e julgarem seu próprio processo tradutório, a Tarefa final pedia que traduzissem um texto jornalístico e explicassem, utilizando-se da metalinguagem, os procedimentos, técnicas e estratégias que utilizaram para realizarem a tradução, além disso, a pergunta final da UD pede que o aluno relate a importância de se ter aprendido a metalinguagem para sua reflexão sobre a operação tradutória. Como foi possível observar pelas respostas dos alunos, muitos consideraram o conhecimento metalinguístico importante justamente para entenderem o que faziam ao traduzir, conseguir explicar seus processos.

Considerações finais

Este artigo teve como intenção falar brevemente sobre a problemática da metalinguagem em tradução e propor uma maneira fundamentada pedagogicamente e utilizando uma metodologia ativa para o seu ensino, de forma a introduzir o aprendiz de tradução no intrincado mundo da terminologia de tradução. Entretanto, é preciso deixar claro, que trata-se de um material em desenvolvimento e há ainda muito a ser feito. É preciso dizer também, que a experiência de aplicação desse material em um curso universitário foi bastante proveitoso, justamente para observar pontos fracos e fortes, necessidades de alteração e novas formulações. Posso dizer ainda que, por conta da natureza do curso de Secretariado Executivo, ou seja, o lugar que a tradução ocupa dentro do curso, vejo que o ensino da metalinguagem foi menos aproveitado, por assim dizer, do que em um curso de Letras, por exemplo, pois traduzir é uma das muitas tarefas exigidas de um secretário executivo, e alguns conhecimentos declarativos não são tão relevantes para este profissional. Enquanto o profissional de Letras, por outro lado, pode dedicar-se exclusivamente à esta atividade, de forma que o conhecimento metalinguístico parece ser mais relevante.

Também é possível perceber que um discurso metalinguístico compatível, ou seja, que seja racionalmente utilizado e que gere o mínimo de equívocos possível, parece ser mais vantajoso para o desenvolvimento da disciplina de Estudos da Tradução, portanto, algo almejado tanto por pesquisadores quanto por profissionais e para que tal discurso seja consolidado com maior rapidez nada mais coerente do que ensiná-lo aos aprendizes de tradução desde o começo de sua formação.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, John Robert. *The architecture of cognition*. CidadeCambridge. Harvard University Press, 1983.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Helene Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- DAVIES, Maria González. *Multiple voices in the translation classroom – activities, tasks and projects*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2004.
- DELISLE, Jean, Jean. *L'Analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa:Cidade: Editions del'Université d'Ottawa, 1980.
- _____. *La traduction raisonnée*. Ottawa Cidade: Les Presses del'Université d'Ottawa, 1993.
- HURTADO ALBIR, A. Enseñar a Traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes. Madrid: Edelsa, 1999.
- _____. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2011.
- HURTADO ALBIR, A. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos. In: PAGANO, A., MAGALHÃES, C., ALVES, F. (Orgs.). *Competência em tradução: cognição e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 19-57.
- Grupo PACTE (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha) <http://grupsderecerca.uab.cat/pacte/en> [Dra. Amparo Hurtado Albir (pesquisadora líder) / Dra. Anabel Galán Mañas]
- MARCO, Josep. The terminology of translation: Epistemological, conceptual and intercultural problems and their social consequences. In.: Yves Gambier and Luc van

Doorslaer (ed.). *The Metalanguage of Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009, p.65-80.
SNELL-HORNBY, Mary. "What's in a name?" *On metalinguistic confusion in Translation Studies*. In.: Yves Gambier and Luc van Doorslaer (ed.). *The Metalanguage of Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009, p.123-134.

A PERFORMATIVIDADE DO DISCURSO FEMININO NA VOZ DE SERAFINE, PERSONAGEM DE *INDIGO* DE MARINA WARNER (FLÁVIA WANZELLER KUNSCH)

Flávia Wanzeller Kunsch
Mestranda (PGET/UFSC)

Resumo: Em seu romance *Indigo*, a escritora britânica Marina Warner reescreve *A Tempestade*, de William Shakespeare, mantendo seu contexto colonial, porém contando sua estória a partir da perspectiva das personagens femininas, marcadas por seus discursos de tradição oral, vozes silenciadas pela colonização. A estória é contada em dois períodos históricos: 1600 e 1948. Em ambos encontramos o nome da Família Everard: no século XVII acompanhamos Christopher Everard como o responsável pela apropriação da ilha caribenha Liamuiga e seu embate com a sábia Sycorax; no século XX Anthony Everard, orgulhoso herdeiro de Christopher, nativo de Liamuiga emigrado para Londres, com quem levou sua criada Serafine, herdeira de Sycorax e principal difusora do discurso de tradição oral no livro. O romance questiona paradigmas impostos pelo patriarcado que apagam a existência feminina da história e traz à luz essas mulheres pensantes. A tradução de seu texto contribui com a reverberação do questionamento da autora, colocando o novo leitor a par do espaço interlocutório ocupado por essas personagens, onde realizam a performance de sua subjetividade. Este trabalho apresenta parte da minha pesquisa de mestrado de proposta de tradução comentada para o romance, destacando as interseccionalidades que garantem suas respectivas performances.

Palavras-chave: Marina Warner. Tradução comentada. Performatividade.

THE PERFORMATIVITY OF THE FEMALE SPEECH IN SERAFINE'S VOICE CHARACTER OF MARINA WARNER'S *INDIGO*

Abstract: In her novel *Indigo*, the British writer Marina Warner rewrites William Shakespeare's *The Tempest*, keeping its colonial context, but telling its story from the perspective of the female characters; there characters are marked by their discourses of oral tradition, voices silenced by colonization. The story, divided in two historical periods starting respectively in 1600 and 1948. In both of them we find the name of the Everard family: in the seventeenth century we follow Christopher Everard the responsible for colonizing the Caribbean island of Liamuiga and his clashes with the wise Sycorax; in the twentieth century we follow Anthony Everard, proud heir of Christopher, a Liamuigan emigrated to London, who took along his servant Serafine, Sycorax's heir and main holder of the oral tradition discourse in the book. The novel questions paradigms imposed by patriarchy that erase the female existence of history and brings to light the thinking women. The translation of its text contributes with the reverberation of the author's questions, making the new reader acquainted with the interlocutory space occupied by these characters, where they perform their subjectivity. This paper presents part of my MA research for proposing a commented translation of the novel, highlighting the intersectionalities that guarantee its respective performances.

Keywords: Marina Warner. Commented translation. Performativity.

A escritora britânica Marina Warner apresenta em um de seus mais famosos romances, *Indigo*, publicado em 1993, a releitura de uma das últimas peças de William

Shakespeare, *A Tempestade*. Esta é conhecida por seu perfil colonial, com o domínio do outro e do selvagem – Próspero escraviza Caliban e, ao ensinar-lhe seu idioma, exerce maior controle sobre seu oponente com seu discurso imperialista. Em seu romance, Warner também aborda a temática dos “encontros imperiais”, mas, apesar da presença do colonizador, o discurso principal que dá o tom da narrativa é o do colonizado, ou da mulher colonizada: um discurso calado pela metrópole e excluído tanto da peça de Shakespeare, como da história. A disputa de poder se firma na dicotomia colonizador-colonizado, que também pode ser descrita como homem-mulher, ou ainda urbano-tribal, na resistência ao longo dos séculos do apagamento de um discurso de oralidade que é “deixado para aqueles que são justificados pela opressão no passado” (Warner, 2003, p. 264, tradução minha), passado de geração a geração, mães para filhas, um discurso que resiste ao tempo e transcende o deslocamento físico e emocional causado pela colonização.

Como descreve em *Signs and Wonders* (2003), Warner relata o processo de escrita de *Indigo*, que é um livro

[...] sobre migrações, geográficas, imaginárias e emocionais. É sobre cruzar barreiras e sobre construí-las, sobre ser estrangeiro e estranho aos olhos de alguém, e sobre desfazer esse estranhamento de modo a encontrar o que pode ser mantido em comum. É uma tentativa em um trabalho de ficção de se migrar através da fantasia nas vidas que foram apagadas e perdidas. (p. 265, tradução minha)¹

Com personagens femininas de forte discurso de resistência, Warner nos descreve sua luta com esse estranhamento ao qual são expostas, e como transcendem a esse apagamento. As personagens Sycorax e Serafine, cada uma com suas características peculiares, são as portadoras desse discurso de tradição oral. Ambas representam, respectivamente, a resistência e a propagação dessas vozes que não estão nos livros de história, mas que ao contarem sua(s) história(s) se estabelecem como vetores desse discurso.

Neste artigo apresento parte de minha pesquisa de mestrado, cujo objetivo é apresentar uma proposta de tradução comentada ao romance de Warner, que, como foi dito, constrói vozes femininas e a sua resistência ao silenciamento imposto pelo colonizador, questionando como as identidades de gênero são estabelecidas através da performatividade de seu discurso, como discutido por Luise von Flotow em *Translating Women* (2011), e usar a tradução para a propagação dessa tradição de oralidade criada por Warner. Para melhor exemplificar meu objeto de pesquisa, compartilharei aqui apenas as conclusões chegadas com a tradução do capítulo Um do romance, que mostra claramente o discurso de Serafine e sua performatividade, e como, através de sua ligação com Miranda, de quem é ama, esse discurso é transmitido.

Em um primeiro momento da minha pesquisa apresentarei uma breve biografia da escritora para, em seguida, justificar a importância da tradução de *Indigo* para o Português de modo que leitoras e leitores do Brasil repercutam o questionamento de Warner dentro de nossa realidade pós-colonial e resgate a voz da mulher brasileira no decorrer de nossa história. Ao recriar o discurso de Serafine em nosso idioma quero

¹ *Indigo* is about migrations, geographical, colonial, imaginary and emotional. It's about crossing barriers, and about erecting them, about being foreign and strange in the eyes of someone else, and about undoing this strangeness in order to find what can be held in common. It's an attempt in a work of fiction to migrate itself through fantasy into lives that have been effaced and lost.

buscar a voz de nossas mulheres, curandeiras, benzedoras, amas, que são parte da construção da tradição de nossa sociedade, mas que com o passar dos anos essas vozes também estão desaparecendo.

Dando sequência à biografia da autora do livro, iniciarei com uma análise literária de Serafine e Sycorax, as principais vetoras, peço licença para o uso dessa palavra no feminino, do discurso de tradição e sua relação com suas “filhas de aluguel” – Miranda e Ariel, respectivamente –, para quem transmitem diretamente todo seu conhecimento oral, e qual é o efeito desse discurso em suas vidas e no ambiente ao seu redor. Essa análise se baseia na performatividade dos discursos e na relação de poder na qual estão envolvidos, uma vez que ambas personagens se encontram em posição desprivilegiada dentro da narrativa, não apenas por seu gênero, mas também por etnia e classe social, o que não impede os personagens ao seu redor (masculinos e femininos) perceberem a importância e a efetividade de suas palavras. Em seguida dedicarei um capítulo a cada uma dessas personagens (Serafine e Sycorax) para comentar decisões e observações dos capítulos traduzidos especificamente de modo a apresentar a proposta de tradução. Apresentarei exemplos onde ambos discursos se assemelham em seus propósitos e como as marcações de gênero da língua portuguesa contribuem para essa transformação, ou *transformance*. Essas marcações são fundamentais na construção do discurso primordial em lingual alvo (LA). Entender essa construção contribui para o entendimento da história do romance em geral, bem como as manobras da escritora ao desconstruir os personagens Shakespearianos para criar essa narrativa sedutora e impressionante.

Entendendo *Indigo*

O romance aqui analisado possui dois períodos históricos, e apesar de aparecerem alternadamente ao longo da narrativa, falarei a seu respeito cronologicamente, sendo eles os séculos XVII e XX. São dois também os espaços geográficos onde as histórias são ambientadas – Londres e Liamuiga/Enfant-Béate, ilha caribenha que é o palco da colonização realizada por um ancestral da família aristocrata inglesa Everard a partir de 1618, e para onde seus descendentes vivos no século XX retornam em 1969 para as comemorações dos 350anos da colonização.

Em 1600, a ilha de Liamuiga vive uma vida pacata e Sycorax é produtora de índigo, uma *wisewoman*, mulher sábia grande conhecedora das plantas de sua flora, o que lhe dá o status de curandeira. Porém, os aldeões a procuram não apenas para cura dos males físicos, mas também do espírito, pois além de ser uma experta no uso de plantas, ela também possui aguçado sexto sentido. É mãe adotiva de Dulé, que ao se tornar um jovem adulto se batiza de Caliban, e de Ariel, índia órfã de origem Arawak, a quem Sycorax transmite todo seu conhecimento do manuseio das ervas e da confecção da tintura de índigo. Christopher ‘Kit’ Everard é o líder dos primeiros colonizadores que chegam aLiamuiga em 1619, criando todo o conflito característico de uma colonização/invasão europeia, e que mais tarde a batizou de Enfant-Béate.

Apesar da desconstrução de *A Tempestade*, esta parte funciona como um *prequel* para a personagem Sycorax, já que nada se sabe de si, então Warner nos apresenta para uma possível realidade para essa mulher em sua ilha antes de seu encontro com o homem branco. Após a chegada do colonizador inicia o processo de posse da ilha e as falsas boas intenções do europeu, que aos poucos, com falsas promessas de deixar a ilha, vai se apropriando cada vez mais do território alterando sua paisagem natural com as plantações de exploração de tabaco, e também explorando o trabalho dos nativos, o que leva à insurgência dos ilhéus, gerando grande conflito, tendo os ingleses como

vitoriosos graças a suas armas de fogo. Paralelamente a esses acontecimentos, Sycorax e Ariel são identificadas como ‘importantes’ dentro da sociedade Beatois e são mantidas em cativeiro para que sirvam de moeda de barganha pelos europeus para que se expandam cada vez mais dentro de Liamuiga. Kit se envolve sexualmente com Ariel e a engravida, e é desnecessário dizer que ignora o filho. Ao saber dos planos de insurgência, Ariel, numa tentativa de se despedir de Kit, contando que ele morra durante o conflito, inocentemente deixa suas intenções muito transparentes e ele, ao perceber, consegue se preparar para o ataque. Na noite do ataque, Sycorax se oferece em sacrifício para que Ariel e Roukoubé, nome do menino, fujam. Após o fim da batalha, seu corpo é enterrado aos pés da árvore que dormia antes da invasão britânica, e sua sepultura se transforma em um local sagrado para os nativos. Esse local é preservado até a contemporaneidade dentro da história de *Indigo*. Sycorax deixa todo seu conhecimento para Ariel antes que morra, mas a menina se transforma em uma mulher sem vida, tomada pelo remorso da traição que sua inocência causara a seu povo, mas principalmente a sua mãe, e com ela morre todo o cabedal de Sycorax. E os ingleses seguem no comando de Liamuiga, que no futuro passaria a ser chamada de *Enfant-Béate*.

Na Londres pós-guerra, em 1948, Sir Anthony Everard é o patriarca da família. É casado com Gillian, com quem teve sua filha Xanthe. Em seu primeiro casamento com Estelle Desjours teve Kit Everard, que, assim como seu pai, é nascido em *Enfant-Béate*. Após a morte de Estelle, Ant, como é chamado por seus familiares e conhecidos, se muda para Londres e com ele leva Serafine, serva da família e ama de seu filho. Em Londres Kit se casa com Astrid e com ela tem sua filha Miranda. Ao partir com os Everard, Serafine deixa sua terra e sua família, mas carrega consigo um conhecimento que não é adquirido com estudos, mas sim com sua vivência.

Serafine é o fio condutor de toda narrativa. Ela vive às margens da sociedade e nos fundos da propriedade dos Everard, mas é indispensável para o funcionamento da família, e ela sabe disso. Sutilmente ela manifesta todo seu poder dentro dessas relações com seus patrões, e, aos poucos, à medida que cria as meninas da família, vai transmitindo suas histórias fantásticas cheias de significados subliminares, e @s leitor@s podem acompanhar o crescimento de Miranda e Xanthe até suas fases adultas. Kit, sua filha e sua irmã retornam a *Enfant-Béate* para a celebração dos 350 anos da vitória dos colonos na grande batalha do século XVII (mencionada anteriormente) representando seu pai. Ao reencontrar sua terra, decide não mais voltar e assume sua vida ilhoa, uma vez que nunca se identificou com a sociedade inglesa. Xanthe casa-se por conveniência e com seu marido torna-se grande empresária de turismo e hotelaria. Miranda vive vários anos por lá, mas retorna para a Inglaterra após a morte de Xanthe, ocorrida no dia das comemorações, vítima de um ataque terrorista de um grupo extremista comandado por alguns habitantes que querem a ilha em poder dos nativos. Durante as celebrações, Atala Seacole se apresenta como a grande líder intelectual dos nativos e, durante um discurso, parte do evento comemorativo, deixa bem claro que é filha de Serafine e manifesta toda sua revolta contra a má apropriação de sua gente e terra por parte dos britânicos. Ao ir ao túmulo de Sycorax após seu discurso bem-sucedido, fica claro para o leitor que ela é descendente direta da curandeira da Liamuiga, e por conseguinte também sua mãe o é.

A história do livro segue até os anos 80, mostrando a fase adulta de Miranda, como ela se transforma em uma profissional das comunicações e artes sendo fiel a seu propósito de ir contra seu histórico aristocrático de sua família, optando por uma carreira mais independente. Apesar de toda sua relutância em ceder a emoções, em seu *rendezvous* com o ator George Felix, muitos anos depois de seu primeiro e único

encontro, Miranda encontra também o amor em sua vida. Sua mãe, Astrid, sucumbe a sua sensibilidade emocional e termina em uma instituição, e as últimas cenas do livro mostram que Serafine se mantém fiel a seu papel de mulher zeladora, e cuida da mãe de Miranda de modo a lhe trazer conforto com suas estórias, e lhe revela que agora ela é avó de uma bela menina mulata, a quem seus pais lhe deram o nome Serafine.

Todas essas personagens integram essa miscelânea de vozes e cores que Marina Warner mapeia em seu romance, sua intenção é (re)criar um ambiente onde essas diferentes vozes se misturem e tornem-se uníssonas, de modo a que todas se destaquem e sejam ouvidas,

Nomeei o romance de *Indigo*, com um subtítulo, ‘Mapeando as Águas’, porque eu queria introduzir um padrão de muitas cores, e sugerir sua mistura. A luz que eu estava tentando derramar na história foi inventada assim como a luz vem de fios de cores diferentes – temas e ânimos, não raças ou tons de pele. (WARNER, 2003, p. 265, tradução minha)²

Simbolizados pelas cores que a tintura de índigo produz durante sua fermentação, o objetivo final, a cor azul ao fim do processo, significaria todas essas cores, essas vozes, vivendo harmoniosamente. A ideologia artística de Warner permite que essas vozes sejam bem identificadas em sua narrativa no momento da tradução, pois na reescrita do romance em português do Brasil permite marcar as características específicas de cada personagem de acordo com suas origens. No caso dos Everard, seus respectivos discursos seguem, ou podem seguir, o mesmo padrão do narrador, porém, ao construir o discurso de Serafine deve-se levar em conta não apenas um aspecto seu: seu discurso em língua alvo deve considerar o fato de ela ser mulher, serva, negra caribenha levada ainda jovem para Londres e sobrevivente em uma sociedade/família aristocrata. Seu discurso é e deve ser diferente dos demais, pois é nele que ela constrói toda sua artimanha de resistência ao sistema opressor. Digo artimanha pois seus contos fantásticos podem esconder, inicialmente, d@s leitor@s a verdadeira mensagem sendo dita.

Dessa forma, tendo apresentado uma breve sinopse de *Indigo*, importante para compreender o discurso de Serafine tratado neste artigo, discutirei na próxima seção algumas das questões importantes para comentar o processo de sua tradução.

Serafine

Na construção do universo de *Indigo*, Warner buscou no Caribe a imagem de uma mulher capaz de viver em duas realidades separadas pela magia e habilidade do contar de estórias:

Eu [...] queria que *Indigo* abordasse outro tema dos contos de fada, e prestar homenagem à cultura oral das mulheres, a todas as vozes femininas pré-Gutenberg, incluindo as contadoras de história do Caribe [...] Fiquei encantada quando descobri no Caribe a figura dessa mulher fascinante que vive em ambos os mundos, porque ela corresponde à contadora de estórias Serafine em *Indigo*, que é uma *conteuse* na tradição caribenha (WARNER, 2003, p. 266, tradução minha)³

² I called the novel *Indigo*, with a subtitle, ‘Mapping the Waters’, because I wanted to introduce a pattern of many colours, and suggest their mingling. The light I was trying to shed on history was made up as light is from strands of different colours – themes and moods, not races or flash tones.

³ I [...] wanted *Indigo* to catch another theme from fairy tale, and to pay tribute to the oral culture of women, to all pre-Gutenberg female voices, including the storytellers of

Partindo do princípio que Serafine é portadora de um conhecimento que chamarei aqui de ‘tribal’, conhecemos uma mulher que dedica sua vida a cuidar dos filhos dos outros, deixando para trás os seus próprios. Serafine dedica sua vida para as crianças Everard, desde Ant (quando ele era adolescente, mesmo sendo poucos anos mais novo que ela) e Kit, até Miranda e Xanthe. Destaca-se de seus patrões não apenas por seu *status* de criada, mas por sua pele negra e com sua atitude maternal especialmente para com as meninas Xanthe e Miranda (esta última especialmente), que mesmo muito pequena reconhece o espaço que sua ama preenche na lacuna deixada por sua própria mãe, não apenas no que diz respeito do cuidado diário para com a pequena, mas no importante papel da mulher na formação de caráter e personalidade da futura mulher que Miranda se tornará. Esse aspecto tribal de Serafine tem grande importância na criação de Miranda.

Com isso, Serafine cria com Miranda uma relação de maternidade substituta para o que a menina carece de sua progenitora; as histórias que a ama lhe conta no primeiro capítulo do livro contribuem para a formação de um elo que durará toda a vida (e livro), onde há uma transferência desse conhecimento do qual Serafine é portadora:

Serafine ensina Miranda como passar, como sobreviver, como não atrair atenção e punição. Por um lado, a contadora de histórias molda ouvintes a se conformarem, mas por outro ela tentará abrir possibilidades ao trazer as regras para questionamento. A relação entre Serafine e Miranda opera nesse caminho duplo: Serafine é cativa do mundo colonial e não há outra coisa que ela pudesse ser – naqueles tempos, no início do século vinte – mas ao mesmo tempo suas histórias abrem alternativas para Miranda. Então Miranda é criada por Serafine para resistir, mesmo que as mensagens na superfície da história sejam conformistas; discretamente, Miranda aprende o contrário. Também é possível atribuir às mulheres um espaço suave na divisão de papéis. A parte mítica que as mulheres têm exercido na inauguração da sociedade, de novas histórias e novas dinastias exigem um novo olhar a seu papel histórico também. (WARNER, 2003, p. 267, tradução minha)⁴

A catividade de Serafine devido o sistema colonial permite-lhe criar um conhecimento que é estranho ao colonizador, que é o da resistência à invasão do seu espaço físico e histórico. Ainda que o colonizador usurpe esse espaço, sua perspectiva não alcança a compreensão que o outro tem de si mesmo. Sendo assim, o discurso de

the Caribbean [...] I was delighted when I found in the Caribbean the figure of this ambivalent enchantress who lives in both worlds, because she corresponds to the storyteller Serafine in *Indigo*, who is a *conteuse* in the Caribbean tradition.

⁴ Serafine teaches Miranda how to pass, how to survive, how not to attract attention and punishment. On the one hand, a storyteller will mould listeners to conform, but on the other hand she will try to open up possibilities by calling the rules into question. The relationship between Serafine and Miranda operates in this doubled way: Serafine is a captive of the colonial world and there is no other way she could be – in those times, at the beginning of the twentieth century – but at the same time her stories open up alternatives for Miranda. So Miranda is brought up by Serafine to resist, even though the surface messages of the stories she tells are conformist; covertly, Miranda learns otherwise. It’s also not possible to allot women a smooth slot in the division of roles. The mythical part women have played in the inauguration of societies, of new histories and dynasties demands a fresh look at their historical role as well.

Serafine representa essa resistência e a compreensão que tem de si mesma, a condição de ser, de existir em um mundo onde ela precisa ocultar sua condição tribal para sobreviver. É esse espaço que quero deixar bem claro na performatividade de seu discurso dentro da tradução da narrativa de *Índigo*.

A performatividade do discurso de Serafine

No capítulo Um o leitor é apresentado a um sublime relacionamento entre Miranda e sua ama Serafine. Ambas se encontram num jardim nas redondezas da residência do avô da pequena e, ao nele adentrarem, a mulher cria para sua menina um ambiente de aprendizado que lhe permite compreender, dentro da história que lhe narra, um mundo onde seus desejos mais profanos podem se realizar, mas para isso há preço que pode ser caro de se pagar. A julgar pelas reações de Miranda, constata-se a competência de Serafine como contadora de histórias:

E Miranda, quando ouviu essa estória, arfou e esqueceu as margaridas, e aproximou-se de Serafine **para olhar sua boca** enquanto falava [...] (WARNER, 1993, p. 11, ênfase e tradução minhas)⁵

A reação de Miranda à história narrada por Serafine mostra como surte o efeito de sua contadora, que é captar a atenção de sua pequena ouvinte. Aqui, a sua performatividade tem dois aspectos: o da habilidade de Serafine em contar essas histórias de forma marcante e a mensagem subliminar que é captada pela menina:

Serafine estufava seu peito e suas bochechas e se pavoneava um pouco, imitando o gordo, e Miranda ria. Ela reconhecia o tipo, certos amigos de seu avô, embora eles tivessem barbas e bigodes, sombrinhas e chapéus, não rosas. (WARNER, 1993, p. 6, tradução minha)⁶

É claro que o foco de estudo neste artigo centra-se no impacto que o discurso tem sobre seus ouvintes, partindo da perspectiva de Serafine, que conhece o mundo do seu espaço de cativa, de tribal. Com toda a simplicidade de sua linguagem, ela exprime seu conhecimento do humano; o seu espaço de outro, ou de outra, garante a seu discurso essa performatividade com a intenção de intervir na criação e na formação do caráter de Miranda. É esse espaço que quero propagar com a tradução do romance, o espaço no qual a voz da mulher, ainda que oprimida por um sistema patriarcal imperialista, tem como o seu próprio espaço, onde o colonizador não adentra. Essa voz que não está oficialmente registrada nos livros de história, mas inegavelmente nela existe.

A atitude de Serafine quanto a sua apropriação do idioma do colonizador lhe garante seu espaço interlocutor dentro da narrativa, onde sua voz é imperativa e contraria as regras da sociedade patriarcal e heteronormativa que ela é forçada a viver:

(...) Theories of “the performative” are read as also stemming from a certain intentionality, a desire to make room for the “non-heteronormative” other, an

⁵ And Miranda, when she heard the story, gasped and forgot about the daisies, and came closer to Serafine to look at her mouth while she was speaking.

⁶ Serafine was puffing out her chest and her cheeks and swaggering a little, doing the fatman, and Miranda giggled. She recognized the type, certain friends of her grandfather, though they wore beards and moustaches, umbrellas and hats, not roses.

impulse which is also very much present in (some) translation. (von Flotow, 2011, p.4)

O impulso, a intencionalidade de traduzir essa(s) voz(es) no romance de Marina Warner, de buscar essa noz na LA em um “caminho livre para preparar e apresentar um texto para um novo público,” (von Flotow, 2011, p.6, tradução minha). Vivemos em uma terra que também foi colonizada, vítima de um sistema imperialista e patriarcal, as vozes femininas desta terra também se perderam dentre todas essas vozes, cores que foram dizimadas. A escolha desse texto fonte (TF) foi tomada partindo da vontade de ouvir essas vozes na língua portuguesa do Brasil, para com ela me identificar e propagar ao público falante do português uma estória que também pode ser a nossa, de nossas mães, nossas avós.

Nessa proposta de tradução destaco a importância de marcar a diferença do discurso (de tradição oral) dessas mulheres em oposição àqueles que reproduzem um discurso imperialista-opressor, diferença essa que no português do Brasil é possível ser realçada devido à discrepância entre o registro formal e o coloquial, que no inglês pode ser muito sutil, e também às marcações de gênero próprias do idioma, que na LF é inexistente.

Proposta de tradução comentada

A performatividade do discurso de Serafine parte da perspectiva sócio-cultural que a personagem se encontra: Beatois levada para Londres contra sua vontade devido sua condição de criada. É fluente no idioma, mas não é sua língua nativa; o idioma inglês é a língua de seu colonizador/opressor, e, embora ela o fale fluentemente, é evidente a intenção da escritora em diferenciá-lo da norma culta criando o seu inglês pertinente à sua identidade, ela o torna seu à sua própria forma, como podemos verificar no exemplo que segue:

Serafine	Narrador
Heavy Perfume was necessary, sweetheart, 'cause they were smelly, yes (...) p. 3	(...) as Miranda knew, because she tried to pull them up. p.3
Perfume forte era necessário, amor, por causa que eles eram fedorentos, sim (...)	(...) como sabia Miranda, pois ela tentava puxá-las.

Creio que o objetivo desses desvios intencionais por parte da escritora não tenham tido a intenção de apresentar Serafine apenas como uma mulher simples e sem educação formal, mas como ela se apropria da linguagem e forma esse discurso de tradição oral, que narra a história a sua maneira, contribuindo assim para sua ligação com Miranda, já que ela foi obrigada a deixar seus filhos em *Enfant-Béate*. Essa tradição secular atravessou o oceano consigo, e vem se firmar na terra de seu colonizador.

Para a construção das características do discurso de Serafine em português procurei deixar esses supostos desvios em evidência, utilizando uma linguagem coloquial própria da forma falada da língua, me abstendo do uso de pronomes objetivos e utilizando os subjetivos em seu lugar, e essa estratégia fica evidente ao se comparar com o discurso do narrador, pois apesar da sutileza entre as diferenças de registros

(formal e informal) em língua inglesa, Warner também utiliza os pronomes de forma inadequada, nesta passagem nota-se a má pontuação e o verbo auxiliar ‘do’ utilizado em discordância pela terceira pessoa do singular na forma negativa:

Serafine	Narrador
<i>The king's daughter tries to calm him by calling out to him softly, then, when he don't stop, she can't bear it (...) p. 11</i>	<i>And Miranda, when she heard this story, gasped and forgot about the daisies, and came closer to Serafine to look at her mouth while she was speaking (...) p. 11</i>
A filha do rei tenta acalmar ele chamando ele com calma, então, quando ele num para, ela num agüenta (...)	E Miranda, quando ouviu essa estória, arfou e esqueceu as margaridas, e aproximou-se de Serafine para olhar sua boca enquanto falava (...)

Destacar a diferença da qualidade do discurso de Serafine é de suma importância no ato de sua tradução. Eu poderia simplesmente ignorar os desvios de linguagem deixado pela autora, já que em língua inglesa eles podem ser mais sutis, mas me proponho a caracterizar o discurso de Serafine à moda de uma *conteuse* à brasileira, deixando traços que mostram uma linguagem servil, no sentido de pertencer aos serviçais, assim como ela o é no livro. E, embora durante todo o capítulo Um ela narre um conto de um rei de vida opulenta e pomposa, ignorar o desvio de sua narrativa seria negar-lhe sua própria identidade e a apropriação que ela faz da língua imperial. Com isso cria-se uma reflexão quanto à formação da performatividade do discurso no ato da tradução:

Quero situar-me inteiramente fora do quadro conceitual pela dupla teoria/prática, e substituir esta dupla pela da *experiência* e da *reflexão*. A relação entre a experiência e a reflexão não é aquela da prática e da teoria. A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. (BERMAN, p.23)

Traduzir Warner nos leva a essa reflexão; da importância da linguagem como marco do contexto sócio-cultural da performance do discurso proposta por von Flotow. Busco, com isso, seguindo os preceitos de Berman (2012) de realizar uma tradução ética, sendo fiel ao sentido da letra de *Indigo*, à letra que fortalece esse discurso secundário nas grandes narrativas. Apesar de todo o estrangeirismo contido no livro, nas características performáticas específicas da LF, quero criar essa voz em LA.

Para isso, tomei alguns cuidados durante o ato de traduzir, de buscar no TF peculiaridades que em língua inglesa podem passar despercebidos, mas que uma vez identificados criarão o espaço de Serafine ao longo do texto alvo (TA), como por exemplo:

Texto fonte	Texto alvo
It's	Tá (e não 'está')
He don't care	Ele num liga
'cause	Por causa que
Make him	Fazer ele (ao invés)

	de 'fazê-lo')
Fat man	Gordo (ao invés de 'homem gordo')

Especificamente para o primeiro capítulo – que é o único sendo levado em conta para este artigo – a diferenciação é realizada comparando Serafine ao narrador. À medida que minha pesquisa avançar será possível apresentar novos parâmetros realizando a comparação com outros personagens.

Neste estágio atual de minha pesquisa, posso concluir que a propagação de um discurso de tradição oral feminina me permite enquanto tradutora criar um espaço dentro da cultura brasileira que pode fazer @ leitor@ de *Indigo*, ou *Índigo*, buscar em si o espaço que essa voz possui dentro da construção de sua própria personalidade e questionar qual é o espaço de sua própria voz no contexto pós-colonial que vivemos. Há muitas Serafines em muitos lugares e, em muitas Mirandas, o despertar da consciência da existência dessa voz é necessário.

Escolhi traduzir esse livro por ser eu mesma uma Miranda, fruto de duas famílias matriarcais, com diferentes vozes e diferentes cores, as de pele também. Como tradutora, acredito que é nossa responsabilidade, nós mulheres pós-colonizadas, leitoras e tradutoras, buscarmos textos que ecoem a nossa própria voz, livros que sejam um espelho importante para o auto-reconhecimento de nossa imagem, de nossa voz. Essa performatividade fora do mundo de papel precisa ser ressonante, e a tradução do texto de Warner é um passo dentro dessa busca, pois independente da origem de seu texto, a voz da mãe é universal.

REFERÊNCIAS

- BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Tubarão: Copiart/PGET-UFSC, 2012.
- VON FLOTOW, Luise. *TRADUZINDO MULHERES: de histórias e re-traduições recentes à tradução “Queerizante” e outros novos desenvolvimentos significativos*, Tradução de Tatiana Nascimento dos Santos. In: BLUME, R. Friesen/PETERLE, Patrícia (org.) *Tradução e Realizações de Poder*. Tubarão: Copiart, 2013.
- VON FLOTOW, Luise. *Translation and gender, Translating in the ‘Era of Feminism’*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- VON FLOTOW, Luise. *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2011.
- Marina Warner. < <http://www.marinawarner.com/> >. Web. 24/11/2014
- WARNER, Marina. *Indigo, or Mapping the Waters*. London: Vintage, 1993.
- WARNER, Marina. *MANAGING MONSTERS Six Myths of Our Time, The 1994 Reith Lectures*. London: Vintage, 1994.
- WARNER, Marina. *SIGNS & WONDERS, Essays on Literature & Culture*. London: Chatto&Windus, 2003.

Dicionários

- Babla, <<http://en.bab.la/>>. 30/03/2015.
- Context Reverso. <<http://context.reverso.net/translation>>. 29/03/2015.
- Dicionário Online de Português. <<http://www.dicio.com.br/>>. 30/03/2015.
- Dicionário de Sinônimos Online. <<http://www.sinonimos.com.br/>>. 30/03/2015.
- Longman Dictionary of Contemporary English. Longman Group Ltd, England, 1995.

The Free Dictionary. <<http://www.thefreedictionary.com/>>. 30/03/2015.

A LITERARIEDADE DE UGO FOSCOLO EM *LEZIONI SU LA LETTERATURA E LA LINGUA* (FLAVIA PALA FALAVINA)

Flavia Pala Falavina¹
Mestranda (PGET/UFSC)

Resumo: A presente comunicação pretende destacar as características literárias do ensaio do escritor ítalo-grego Ugo Foscolo (1778-1827) intitulado *Lezioni su la letteratura e la lingua* [Aulas sobre a literatura e a língua] e refletir sobre as possibilidades tradutórias das mesmas. Como o próprio nome sugere, o ensaio, que foi produzido com o intuito de ser pronunciado em sala de aula, teoriza sobre a literatura e a língua e, descrevendo o funcionamento de ambas, propõe o modo ideal de reproduzi-las. Entre as características do texto depreende-se tanto a influência iluminista, na recorrente exaltação da pátria e no modo materialista de constatar praticamente as verdades percebidas, quanto o apreço pela linguagem eloquente que prioriza a beleza e a harmonia das letras, influência da sua formação de poeta. A existência da temática e da estética neoclassicista e romântica confere originalidade e literariedade ao texto em questão. Tendo isso em vista, o projeto de tradução comentada para a língua portuguesa se atentará a questões em torno da pontuação, da oralidade, da sintaxe, do léxico e do contexto histórico e literário para a elaboração dos comentários.

Palavras-chave: Ugo Foscolo. Ensaio. Literariedade

Abstract: This Communication intends to highlight the literary characteristics of the essay of the Italian-Greek writer Ugo Foscolo (1778-1827) entitled “Lezioni su la letteratura e la lingua” [Classes on literature and language] and reflect on the translational possibilities thereof. As its name suggests, the essay, which was produced in order to be pronounced in the classroom, theorizes literature and language and, describing the operation of both, suggests the ideal way to play them. Among the characteristics of the text it appears the Enlightenment influence in recurrent exaltation of the homeland and in the materialistic way to verify perceived truths, as the appreciation for the eloquent language that emphasizes the beauty and harmony of the letters, the influence of his background as a poet. The existence of the neoclassical and romantic themes and aesthetics provides originality and literary character to the text in question. Keeping this in view, the annotated translation project to portuguese considers the issues around punctuation, orality, syntax, lexicon and historical and literary context for the preparation of the notes.

Keywords: Ugo Foscolo. Essay. Literary character.

Ugo Foscolo, ainda que considerado um dos grandes autores italianos, é pouco estudado no Brasil e praticamente não constam traduções de suas obras em língua portuguesa brasileira, com exceção da recente tradução de Andreia Guerini e Karine Simoni do romance epistolar “As últimas cartas de Jacopo Ortis” [Ultime lettere di Jacopo Ortis], pela editora Rocco, e da tradução de Luiz Vicenti di Simoni que em “Gemidos poéticos, sobre os túmulos; ou carmes epistolares”, de 1842, compilou, junto com a obra poética “Dei Sepolcri”, textos de outros autores sobre o tema dos túmulos. Afora essas edições, há o artigo científico de Gleiton Lenz, “Para uma tradução D’Os

¹ Graduada em Língua e Literatura Italianas pela Universidade Federal de Santa Catarina, mestranda em Estudos da Tradução pela mesma universidade e bolsista CAPES.

Sepulcros, de Ugo Foscolo”, de 2009, pela revista *Alea: estudos neolatinos*, no qual consta a tradução integral do poema foscoliano em questão, e a dissertação de mestrado de Maria Tereza Buonafina, sob orientação de Roberta Barni, “As ‘ultime lettere di Jacopo Ortis’, de Ugo Foscolo: análise acompanhada de tradução comentada e anotada”, de 2007, pela Universidade de São Paulo, na qual consta uma tradução não integral da obra.

Nota-se que as traduções existentes abarcam somente as duas obras mais conhecidas de Foscolo: “Ultime lettere di Jacopo Ortis”, cuja primeira publicação ocorreu em 1802, e “Dei Sepolcri”, com publicação em 1807. Se a lacuna nos estudos e nas traduções das obras narrativas e poéticas de Foscolo no Brasil – como vimos as mais divulgadas – é grande, nos gêneros teatral e ensaístico é ainda maior. Contudo, conforme aponta a estudiosa Karine Simoni sobre os ensaios (2009, p.12):

Com efeito, o estudioso da obra crítica de Foscolo depara-se com um vasto conjunto de ensaios, conferências, observações e notas escritas pelo autor durante mais de vinte anos, principalmente no período em que esteve exilado na Inglaterra (12 de setembro de 1816 – 10 de setembro de 1827), de forma que os ensaios constituem a maior parte da obra de Foscolo.

Os ensaios, considerados, portanto, o maior volume de escritos de Foscolo, transitaram por diferentes áreas e assuntos, podendo se dispor entre as ensaísticas política, histórica e literária. Seguem alguns conhecidos títulos: “Sulla Origine e sull’Ufficio della Letteratura”, “Principi di critica poetica”, “Saggi sopra il Petrarca”, “Discorso sul testo della Commedia di Dante”, “Saggio sulla Traduzione de’ due primi canti dell’Odissea del Pindemonti”, “Frammenti sul Machiavelli”, só para citar alguns.

Palumbo (2010, p. 146) aponta que os ensaios foram para Foscolo, além de um modo prático de sobrevivência, uma maneira para pensar e questionar a hereditariedade das tradições, interpretar a literatura a ele contemporânea e complementar sua obra de poeta. De fato, pode-se notar que desde o jovem “Piano di studi”, de 1796, Foscolo já delineava e refletia sobre suas influências literárias e filosóficas, esboçava ideias de futuras obras e demonstra o interesse pela história e pela política. Os ensaios, que acompanharam toda a trajetória de Foscolo, são, por fim, uma meio de compreender mais sobre suas obras e seu tempo, pois, além de discorrer sobre suas convicções literárias, tratam de questões políticas, sociais e culturais que ocorriam na Itália do século XVIII e XIX.

O ensaio sobre o qual o presente artigo se propõe analisar foi escrito em 1808 para as aulas que Foscolo ministraria no ano seguinte na Università di Pavia, onde ocupou a cadeira de professor de eloquência. Segundo a carta a Giovio de 3 de fevereiro de 1809, o próprio Foscolo afirma que a opção por proferir as aulas foi “não tanto por amor às letras, quanto pela utilidade à pátria²” (1933, p. XVIII, tradução nossa). Gibellini (2012 XX) confirma que Foscolo não aceitou o cargo de professor somente pelo prestígio ou pelo desejo de ocupar-se mais com os estudos, mas para infundir a religião das letras e o orgulho à pátria.

Sobre esses mesmos motivos que impulsionavam Foscolo a escrever, Italo Betarello (1979, p. 24) escreve:

² “non tanto per amore alle lettere, quanto per l’utilità della pátria” (FOSCOLO, 1933, p. XVIII)

Foscolo representa, outrossim, como diz Flora, um acontecimento novo e que marca, na história das letras italianas a primeira consciência de uma religião extrema, a religião da palavra como consolação, como refúgio e salvação da vida, como transfiguração em canto da triste realidade das coisas quando não havia mais esperança nem na razão dos iluministas, nem na justificação do novo estado natural pela filosofia, depois que foram perdidas as certezas do céu e um desconforto e um tédio envolviam os espíritos como densa neblina.

Para que se clarifique o excerto acima, faço uma breve contextualização histórica. Nascido em Zaquintos (1787), na Grécia, filho de mãe grega e pai italiano, Foscolo passa toda a sua infância e formação escolar nesse local. Em 1792, após a morte do pai, se transfere para a ainda não unificada Itália. Ao chegar na península, se depara com um cenário tumultuoso em decorrência da Revolução Francesa, que havia sido iniciada em 1789 e nesse momento já havia difundido os ideais iluministas aos países vizinhos. Foi neste ambiente que iniciou a sua formação de poeta e que mergulhou na política e no sonho de uma Itália livre do estrangeiro. Em 1797 quando ainda era um entusiasta de Napoleão, por ter este proclamado a liberdade da antiga república italiana, escreve a famosa ode “Napoleone Liberatore”. Dois anos mais tarde, com a republicação da obra, após a assinatura do tratado de Campofórmio, no qual Napoleão cedia a região do Vêneto, da Ístria e da Dalmácia à Áustria, em uma carta dedicatória anexa, Foscolo passa a descrever o general francês com características arrogantes e ditatoriais. Desiludido com a situação política da Itália, anos mais tarde Foscolo deixa sua pátria e permanece exilado até sua morte.

A invasão francesa na Itália não foi puramente territorial. Contemporaneamente à invasão das tropas napoleônicas, penetravam no país os ideais iluministas. No entanto, segundo Milza (2006, p. 536), o iluminismo na Itália tinha como principal característica o pluralismo de ideias, o que significa dizer que o iluminismo não evidenciava apenas uma doutrina, mas um agrupado de valores não necessariamente concordantes. Ainda a respeito disso, Milza (2006, p. 536-537) assevera:

Isso é verdade no que diz respeito à Europa e aos seus prolongamentos atlânticos, mas talvez mais na Itália que alhures, devido à diversidade das experiências históricas e políticas, à ausência de um Estado centralizador e unificador e ao influxo dos modelos estrangeiros. Aqui, como na Alemanha, o conteúdo ideológico do Iluminismo varia não somente no tempo, segundo as influências externas dominantes, mas também no espaço, em função das tradições culturais e das restrições políticas ou religiosas que caem sobre os literatos³.

Naquele momento de invasões estrangeiras e do enfraquecimento político, econômico, social e cultural da Itália, era emergente reivindicar uma afirmação política e cultural de unificação nacional, assim o plural iluminismo italiano passa a carregar como única ideia convergente as discussões sobre o ser nação. Assim foi que, Foscolo, através do ofício de escritor, buscou transmitir o orgulho e a utilidade à pátria.

Segundo Eleonora Forenza no ensaio “Ugo Foscolo: icona della retorica nazionale”, o cientista político Antonio Gramsci, nos Cadernos do Cárcere, afirma que

³ “Questo è vero rispetto all’Europa e ai suoi prolungamenti atlantici, ma forse più in Italia che altrove, a causa della diversità delle esperienze storiche e politiche, dell’assenza di uno Stato accentratore e unificatore e dell’influsso dei modelli stranieri. Qui, come in Germania, il contenuto ideologico dell’Illuminismo varia non solo nel tempo, a seconda delle influenze esterne dominanti, ma anche nello spazio, in funzione delle tradizioni culturali e delle costrizioni politiche o religiose che gravano sui letterati” (MILZA, 2006, p. 536-537).

Foscolo teve um papel essencial na formulação da cultura risorgimentale, posto que, através da exaltação das bem sucedidas histórias e literaturas do passado italiano, trazendo para o tempo a ele contemporâneo as glórias antigas, almejou reacender o orgulho à pátria em seus concidadãos. A esta maneira de escrever de Foscolo, Gramsci deu o nome de retórica nacional.

Foscolo certamente difere de muitos idealistas do risorgimento italiano que se colocavam como democratas radicais, visto que se inspirava no modelo monarquista da constituição francesa de 1789, e assumia um moderado sentimento democrático, como nos mostra Campana (2009, p. 20). O que essas discussões comprovam, por fim, é que independentemente de sua moderação ou radicalismo, o amor à Pátria e o desejo de que a Itália conquistasse a união e a liberdade sempre foram temas que ocuparam e inquietaram Foscolo.

Esse patriotismo perpassa diversos textos de Foscolo, da poesia à narrativa e está igualmente presente nos ensaios que escreveu para as aulas de Pavia. É possível percebê-lo através da insistência no tema e repetição da palavra pátria. Em seguida, o que pretendo abordar é como Foscolo, no ensaio *Lezioni su la letteratura e la lingua* [Aulas sobre a literatura e a língua], buscou repassar a utilidade à pátria.

Esse ensaio foi subdividido em duas aulas: a primeira delas foi intitulada “De’ principj della letteratura” [Dos princípios da literatura] e a segunda “La lingua italiana: considerata storicamente e letterariamente” [A língua italiana: considerada historicamente e literariamente]. Segundo o prefácio da edição utilizada para o estudo, da editora Felice Le Monier, de 1933, Emilio Santini explica que a primeira aula foi escrita por Foscolo com o intuito de ser inteiramente lida em sala de aula, depois o manuscrito foi copiado por um aluno, donde veio a primeira edição do ensaio (em edições seguintes constam correções feitas pelo próprio Foscolo). Já as edições da segunda aula provieram unicamente das anotações de algum aluno em sala de aula, não constando, assim, identificações com a escrita de Foscolo. Como ao presente artigo interessa identificar as marcas da escrita de Foscolo, além de abordar o conteúdo do ensaio, me restringirei somente à análise da aula “De’ principj della letteratura”.

Logo no início dessa primeira aula, Foscolo anuncia que tratará de seis princípios essenciais que deveriam ser seguidos por todos aqueles literatos que desejam atingir a “grande e bela e útil letteratura⁴” (FOSCOLO, 1933, p.60, tradução nossa). São eles: 1º A literatura é inerente às faculdades naturais; 2º as faculdades naturais são inerentes ao estudo; 3º as faculdades naturais e o estudo da literatura são inerentes às necessidades da sociedade; 4º as necessidades da sociedade na literatura são inerentes à verdade; 5º a literatura é inerente à língua; 6º a língua é inerente ao estilo, e o estilo às potências intelectuais de cada indivíduo.

Ao dizer, no início do ensaio, que a boa literatura deve ter uma *utilidade* e, mais adiante, que os literatos devem ser *úteis à pátria*, como no trecho: “que nenhum literato será útil e glorioso se não conhece as instituições sociais, [...] se não lê no coração da filosofia moral e política, se finalmente não se dedica à independência e à honra de sua pátria⁵” (FOSCOLO, 1933, p.64, tradução nossa) – Foscolo explicita que a literatura, no

⁴ “grande e bella ed utile letteratura” (FOSCOLO, 1933, p.60)

⁵ “Che niun letterato sarà utile e glorioso se non conosce le istituzioni sociali, [...], se non legge nel cuore della filosofia morale e politica, se finalmente non attende all’indipendenza e all’onore della sua patria” (FOSCOLO, 1933, p.64).

seu entendimento, deve ser um instrumento civil, ou seja, um elo entre a arte e a sociedade.

Para transmitir a civilidade aos leitores/ouvintes, Foscolo se utiliza de uma linguagem permeada por uma eloquência prática, ou seja, faz uso de uma forma de expressividade voltada à persuasão para transmitir os conteúdos que deseja. Ainda nas primeiras sentenças do ensaio é possível notar o caráter persuasivo de Foscolo, como consta no excerto abaixo (FOSCOLO, 1933, p. 59, tradução nossa):

Na viagem da vida (quaisquer que sejam os estudos e os casos aos quais a natureza e a sorte nos tenham destinado) considero menos perigosa a decisão de agarrar-nos a uma estrada depois de tê-la examinado prudentemente por quanto puder o olho e a previdência do homem. Não que esta seja uma ótima decisão e segura; mas é a única, de qualquer modo, que nos preserva das perplexidades, as quais aumentam as aflições e os temores da nossa mente, e atrasam a empreitada da nossa idade fugidia⁶.

No trecho acima, Foscolo faz uso da persuasão ao afirmar que o único meio de seus alunos evitarem as aflições e temores da mente é seguir o caminho de aprendizado que ele proporá. A eloquência de Foscolo aproxima-se da retórica, no entanto, a sua não é uma retórica vazia, mas uma linguagem que busca transmitir valores através da beleza e da arte.

Retomo agora a citação de Betarello (do início do artigo) que declara que Foscolo representa “a primeira consciência de uma religião extrema, a religião da palavra como consolação, como refúgio e salvação da vida” (1979, p. 24). Essa religião é propriamente a eloquência foscoliana, a língua através da qual Foscolo pretende transmitir os valores morais e civis, as histórias e literaturas do passado glorioso da nação e a própria língua italiana, aquela que, a exemplo dos grandes escritores, construiu a memória cultural do local.

Para construir essa linguagem, Foscolo retoma os valores literários e civis dos antigos clássicos, permeados pela métrica, beleza e harmonia, no entanto, não os reproduz, simplesmente. A exemplo dos neoclassicistas leva um algo novo para a sua literatura, o *neo*, que se caracterizou justamente pelo envolvimento com as recentes inquietações políticas e sociais do seu tempo. Alberto Asor Rosa (2009, p. 347) complementa que era próprio do neoclassicismo, e principalmente presente em Foscolo, Giordani e Leopardi, levar a reflexão sobre a língua, que era prevalentemente cultural, ao âmbito social e político, cruzando a questão “nacional” com as problemáticas da complexa realidade italiana.

Ainda presente no ensaio, é possível notar que Foscolo se volta aos sentimentos e sensações para construir sua particular retórica. O importante crítico literário De Sanctis escreveu sobre o primeiro dos ensaios pavese, “Sull’origine e sull’ufficio della letteratura” (1996, p. 784, tradução nossa):

⁶ “Nel viaggio della vita (qualunque siensi gli studi ed i casi a cui la natura e la fortuna ci abbiano destinati) stimo meno pericoloso partito d’appigliarci ad una strada, dopo di averla esaminata prudentemente, per quanto può l’occhio e la previdenza dell’uomo. Non che questo sia un ottimo partito e sicuro; ma è l’unico ad ogni modo che ci preservi della perplessità, le quali accrescono gli affanni e i timori della nostra mente, e ritardano l’impresa della nostra età fuggitiva” (FOSCOLO, 1933, p. 59).

O conceito dominante dessa prosa é o homem sobreposto ao literato. Foscolo te dá a fórmula da nova literatura, a sua força não está fora, mas dentro, na consciência do escritor, no seu mundo interior. Dante e Petrarca vistos por esse aspecto resplandecem de nova luz. O estilo se desfaz da elocução e de cada artifício técnico, e se internaliza no pensamento e no sentimento. Mesmo Baccaria é ultrapassado. Nos aproximamos da estética. Não existe ainda a ciência, mas existe o gosto e a tendência⁷.

Como diz anteriormente a citação, Foscolo se detém mais no interior, nos sentimentos, que no exterior ou na própria técnica. Neste ensaio são exatamente os valores internos que ressalta e que diz ser fundamental que os bons literatos os cultivem. A exemplo, Foscolo diz que, para se atinja o fruto mais salutar da literatura, é necessário ter vigor de ideias e para isso é preciso ser capaz de sentir fortes sensações (FOSCOLO, 1933, p. 61). Daqui fica claro que, para Foscolo, as sensações são basilares aqueles que desejam ser bons literatos.

Assim como De Sanctis, Pallaveri (1892, p.46) identifica dois diferentes vieses que influenciam as elaborações de Foscolo: o sensível e o racional. Relacionado a isso, afirma que Foscolo aproxima sua teorização sensista sobre a natureza humana àquela do filósofo John Locke, para o qual a vida consiste em um movimento que se alterna entre o sentir e o pensar, e donde o sentir é imprescindível para o entender. Ênfase aqui que, se as abordagens de Foscolo e Locke admitem o sentir enquanto condição para o entendimento, então, ainda que os dois lados, o sensista e o racional, estejam presentes e sejam fundamentais para os teóricos, certamente, neste caso, a sensação ganha maior valorização, como na seguinte frase constante no ensaio em questão: “O exercício das faculdades mentais tem por impulso primeiro, único e perpétuo o sentimento do prazer e da dor⁸” (1933, p.60, tradução nossa).

Por fim, ao voltar-se aos sentimentos e às sensações, Foscolo se aproxima do movimento literário romântico. Junto à isso, utilizando-se de uma linguagem eloquente e recorrendo ao tema da pátria, típico do movimento neoclássico, Foscolo constrói a sua particular retórica. Posto, portanto, que a sistematicidade e a literariedade na linguagem eram, para Foscolo, fundamentais para convencer seus leitores e alunos a serem úteis à pátria, o projeto de tradução também deve levar os mesmos aspectos em consideração.

Partindo disso, a tradução deve utilizar como fundamentação, teorias literárias e tradutórias que rompem com o tradicional dualismo entre forma e conteúdo, observável em autores como Antoine Berman e Henri Meschonnic. Sobre essa ruptura Meschonnic afirma (2010, p. 62):

⁷ “Il concetto dominante di questa prosa è l’uomo soprapposto al letterato. Foscolo ti dà la formola della nuova letteratura, la sua forza non è al di fuori, ma al di dentro, nella coscienza dello scrittore, nel suo mondo interiore. Dante e Petrarca visti da questo aspetto risplendono di nuova luce. Lo stile si scioglie dall’elocuzione e da ogni artifício tecnico, e s’interna nel pensiero e nel sentimento. Lo stesso Baccaria è oltrepassato. Ci avviciniamo all’estetica. Non ci è ancora la scienza, ma ce n’è il gusto e la tendenza” (DE SANCTIS, 1996, p. 784).

⁸ L’esercizio delle facoltà mentali ha per impulso primo, unico e perpetuo il sentimento del piacere e del dolore (FOSCOLO, 1933, p. 60)

Não há mais o som e o sentido, *não há mais a dupla articulação da linguagem*, só há os significantes. E o termo muda de sentido, pois ele não se opõe mais a um significado. O discurso se realiza numa semântica rítmica e prosódica. Uma física da linguagem.

A fisicalidade da linguagem, referida por Meschonnic, não é uma menção à estrutura, mas sim ao *todo que significa*. Essa teoria se aproxima da *letra*, de Berman, para o qual “todo texto a ser traduzido apresenta uma *sistematicidade* própria que o movimento da tradução encontra, enfrenta e revela” (BERMAN, 2002, p. 20, grifo meu).

Referências bibliográficas

- ASOR ROSA, Alberto. *Storia europea della letteratura italiana: v.II*. Torino: Giulio Einaudi, 2009.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- BETTARELLO, Italo. A poética de Foscolo. *Homenagem a Ugo Foscolo*, boletim n. 20. Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1979.
- CAMPANA, Andrea. *Ugo Foscolo: Letteratura e politica*. Napoli: Liguori, 2009.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi-Gallimard, 1996.
- FORENZA, Eleonora. Ugo Foscolo: icona della retorica nazionale. In: D’ORSI, Angelo. *Il nostro Gramsci: Antonio Gramsci a colloquio con i protagonisti della storia d’Italia*. Roma: Viella, 2011.
- FOSCOLO, Ugo. *Lezioni: articoli di critica e di polemica (1809-1811)*. Firenze: Felice Le Monnier, 1933.
- GIBELLINI, Cecilia. *Ugo Foscolo*. Milano: Mondadori Education, 2012.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MILZA, Pierre. *Storia d’Italia*. Tradução de Studio Oltremare. Milano: Corbaccio, 2006.
- PALLAVERI, Daniele. *Ugo Foscolo*. Livorno: Vigo, 1892.
- PALUMBO, Matteo. *Foscolo*. Bologna: il Mulino, 2010.
- SIMONI, Karine. *As contribuições de Ugo Foscolo para a Teoria e a Crítica Literárias*. 2009. 252 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2009.

DESVENDANDO TRISHA BROWN (GIOVANA BEATRIZ MANRIQUE URSINI)

Giovana Beatriz Manrique Ursini¹
Mestranda (PGET/UFSC)

Resumo: Esse artigo é uma síntese da seguinte pesquisa: *Desvendando Trisha Brown: uma breve descrição da vida dessa dançarina e coreógrafa*. Através dessas páginas serão apresentados alguns pontos que são tratados nessa pesquisa de mestrado, realizada no Programa de Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Esse texto foi dividido em quatro partes. Na primeira, será delineada uma breve história da dança ocidental. Na segunda parte, se iniciará a discussão sobre as primeiras experimentações de Brown e suas influências. Serão apresentados desde os seus primeiros estudos na arte da dança até a sua primeira peça em edifício teatral que foi denominada Glacial Decoy. Na terceira parte, temos a tentativa de analisar alguns pontos da obra dessa artista da dança através da perspectiva do *nonsense*. Serão apresentadas, então, algumas teorias sobre o *nonsense* que mesmo sendo desenvolvido na literatura, também pode ser aplicado na dança. Na última parte, se desenvolverá a discussão da tradução utilizada para o desenvolvimento da pesquisa citada.

Palavras-chave: Trisha Brown. Dança contemporânea. Tradução técnica.

REVEALING TRISHA BROWN

Abstract: This article is a synthesis of the following research: *Desvendando Trisha Brown: uma breve descrição da vida dessa dançarina e coreógrafa*. Through these pages, some points that are organized in this research of Master degree, realized in the Programa de Estudos da Tradução (PGET) in the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) will be shown. This text was divided into four parts. In the first one, a brief story of the occidental dance will be studied. In the second one, there will be a discussion about the first experimentations and studies of Brown and her influences. It will be shown since their first studies in the dance art until her first play for the theater, which was called Glacial Decoy. In the third part, we can analyze some points of the work of this artist of dance through the perspective of the element of Nonsense. It will be introduced, as consequence, some theories about nonsense that even it is a literary genre; it can be implied in dance as well. In the last part, there will develop a discussion of the translation that were used in the development of the cited study.

Keywords: Trisha Brown. Contemporary Dance. Technical Translation.

Introdução

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bacharela em Artes cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. Email: giovana_ursini@hotmail.com

Esta pesquisa está sendo realizada durante o curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) e tem por temática principal a obra da coreógrafa Trisha Brown. Este trabalho está dividido em quatro partes. Primeiro, é desenhada uma breve linha do tempo sobre a história da dança ocidental. Na segunda parte, serão apresentados os primeiros estudos de Trisha Brown e as suas primeiras influências. Já no terceiro trecho, é feita uma análise da estética *nonsense* e a sua relação com a obra da coreógrafa norte-americana. Na quarta parte, é feito o comentário da tradução proposta na pesquisa.

O objetivo principal da pesquisa é fazer um panorama da obra de Trisha Brown. A metodologia utilizada é a leitura e fichamentos de textos sobre dança, sobre tradução e materiais específicos sobre Brown. Como a maioria dos textos estão em língua estrangeira, grande parte das citações utilizadas nas argumentações foram traduzidas para o idioma português.

Trisha Brown: Formação e influências sofridas

Trisha Brown é conhecida mundialmente pelo seu trabalho que ajudou a construir a arte dança contemporânea. Para conseguir se destacar nessa arte cênica, essa artista precisou dedicar vários anos de estudos e experimentações para o desenvolvimento de sua própria marca na arte dançante. Essa primeira parte apresenta um panorama sobre a formação dessa coreógrafa e as principais influências que a auxiliaram no desenvolvimento da sua própria linguagem na dança.

Durante os anos 1954 e 1957, Trisha estudou na Mills College na Califórnia onde se graduou em dança. Os temas principais da sua graduação eram o estudo das técnicas de Martha Graham e o método de composição de Louis Horst²:

Naquele tempo, o modo de ensinar uma coreografia era utilizando os temas e os desenvolvimentos de Louis Horst. Eu nunca entendi isso, eu sempre tive dificuldade porque eu não havia desenvolvido a minha própria fonte de movimentos, então as restrições das formas coreográficas encontraram o meu caminho³. (BROWN apud SOMMERS, p.135, 1972)

Durante a faculdade, Brown tinha dificuldades em seguir as normas propostas pelos seus professores. A coreógrafa não se sentia confortável em utilizar os elementos da dança moderna na composição de suas coreografias. Na mesma época da sua graduação, Trisha tentava explorar novas técnicas da dança por meio de outros coreógrafos: “Nos períodos de verão [Brown] visitava a Connecticut College onde tinha aulas com Louis Horst, Merce Cunningham (1919-2009) e José Limón (1908-1972)” (BANANA, 2012, p.30). Brown não se prendia apenas aos ensinamentos propostos pela sua graduação, mas a coreógrafa buscava novos padrões na dança para o desenvolvimento do seu próprio estilo e linguagem dentro da dança contemporânea. Devido à sua intensa caçada por novas formas de se vivenciar a dança, o seu estilo coreográfico acabou se tornando peculiar e reconhecido mundialmente.

² Louis Horst foi um importante colaborador de Martha Graham. Tanto que, ele chegou a ser diretor musical da *Martha Graham Dance Company*.

³ “At that time the mode of teaching choreography was to use the Louis Horst forms of theme and development. I never understood it. I always had difficulty because I hadn’t development my own source of movement, so the restrictions of the choreographic forms just got in my way” (BROWN apud SOMMER, p.135, 1972)

Em janeiro de 1962, Brown se mudou para Nova Iorque e começou a ter aulas no Cunnigham Studio com Robert Dunn: “Através da Simone [Forti], eu entrei na aula de composição de Robert Dunn. Assim, eu estava coreografando e trabalhando com todas essas pessoas.⁴” (BROWN apud SOMMERS, 1972, p.136). Boa parte dos dançarinos envolvidos no curso de composição de Dunn foi para Judson Church no ano de 1962 para pedir espaço para as suas apresentações públicas. Eles se uniram e começaram a ser intitulados os dançarinos da Judson. Foi fundado, conseqüentemente, o Judson Dance Theater.

Os artistas participantes do Judson Dance Theatre compartilhavam algumas ideias de como vivenciar e idealizar a dança:

Os artistas da Judson compartilhavam um comprometimento anárquico de derrubar as regras governamentais de um espetáculo de dança. Eles não confiavam na virtuosidade física por si mesma e ao invés disso utilizavam as tarefas cotidianas, mudanças e formas de movimentos cotidianas (às vezes interpretadas por não dançarinos) em um esforço para trazer a dança para a vida cotidiana. Eles descartaram outros elementos que eles sentiram que adicionariam apenas artificialidade para a dança em um espetáculo(...). Muitos dos artistas da Judson abandonaram a música também, preferindo o silêncio, sons eletrônicos, ou som encontrado no momento da apresentação. Espaço vertical além do horizontal também foi explorado, coreografias pré-ensaiadas foram combinadas com improvisação, e elementos de filmes e da arte visual também foram incorporados. 5 (BITHER, 2008, p.9 e p.10)

Esses coreógrafos tinham a motivação de transformar a dança que estava sendo trabalhada naquela época. Eles tinham motivação para explorar novas formas de se dançar e também de unir outras formas de arte com a dança. Muitos deles acabaram desenvolvendo as suas próprias linguagens e, por resultado, conseguiram alterar a visão da dança e desenvolver, juntamente com outros artistas dessa arte, a dança contemporânea.

Após fazer parte do Judson Dance Theater, Brown começou a desenvolver suas coreografias em carreira solo. Os seus primeiros trabalhos solo são conhecidos como Early Works nos quais a sua obra era desenvolvida em locais alternativos ao espaço físico do teatro. Pode-se ressaltar a transição entre os trabalhos de Trisha vinculados ao Judson Dance Theatre e as obras que foram construídas na sua carreira solo:

O primeiro grupo de projetos não relacionados com Judson, realizados por Brown, mais tarde foi conhecido como “ciclo de equipamentos”, no qual Trisha usava vários adereços e simples mecanismos como polias, escudos e cordas para celebrar e confrontar gravidade. Esse ciclo colocava corpos em

⁴ Through Simone, I go into the Robert Dunn class in composition, so I was choreographic and working with all those people. (BROWN apud SOMMER, 1972, p.136)

⁵ Judson artists shared an anarchic commitment to upending the governing rules of concert dance. They distrusted physical virtuosity for its own sake and instead utilized tasks, chance, and everyday movement forms (sometimes performed by non-dancers) in an effort to bring dance closer to everyday life. They discarded other elements they felt only added artifice to stage (...). Many of Judson artists abandoned music as well, preferring silence, electronic, or found sound. Vertical as well as horizontal space was explored, set choreography was combined with improvisation, and elements of film and visual art were often incorporated. 5(BITHER, 2008, p.9 e p.10)

situações extremas, jogando com duração, envolvendo leis da engenharia e da física, e representando movimentos puros – nenhuma narrativa ou metáfora era intencional, além da destilação minimalista das formas de movimento do corpo humano por si só, em uma rigorosa questão sobre em qual conceito Brown estava explorando em um trabalho específico.⁶ (BITHER, 2008, p.10)

Trisha Brown começa a fazer as suas próprias investigações e experimentações que, conseqüentemente, resultarão em uma linguagem própria na dança. Em 1979, Trisha apresenta sua primeira peça em um edifício teatral. A peça era *Glacial Decoy*: “(...) Esse trabalho serviu como algo que resumisse as mais diversas lições e investigações dos seus trabalhos na Judson e nos seus *Early Works*”⁷. (BITHER, 2008, p.14). Portanto, os elementos que foram apresentados no teatro já tinham sido explorados e estudados em outras de suas obras.

Concluindo, a formação de Trisha foi importante para que ela pudesse aprimorar a sua desenvoltura na arte da dança. Depois de muitas experimentações e estudos, a coreógrafa conseguiu, juntamente com a sua companhia de dança, uma nova linguagem nessa arte cênica. Além disso, os cursos nos quais Brown participou a fizeram conhecer os mais diversos artistas que acabaram virando seus colaboradores. Diversos elementos foram incorporados por Brown em suas peças através da pesquisa em dança que a coreógrafa desenvolveu durante as suas primeiras aulas nesta forma de arte.

História da Dança ocidental

Nesta parte, pretendo fazer uma brevíssima abordagem da história da dança ocidental desde as suas origens até a dança moderna. Apresentam-se algumas das transformações que essa forma artística sofreu durante diversas épocas, além de apresentar os elementos e os artistas mais importantes de cada época estudada.

O balé clássico se desenvolveu durante os séculos XVI e XVII na Europa, com bastante destaque na França. As primeiras peças do balé clássico eram desenvolvidas para os nobres nas cortes com incentivos da própria nobreza: “As primeiras dessas performances [do balé da corte] precedem a invenção do palco de prosênio e eram apresentadas em largos cômodos com a maioria da plateia sentada em fileiras ou galerias situadas nos três lados da pista de dança.”⁸ (AU, 2012, p.11, tradução minha⁹). Assim, as coreografias acabavam limitadas porque os coreógrafos e os dançarinos eram

⁶ Brown’s first grouping of non-Judson-related projects, later termed her “equipment cycle,” used various props or simple mechanisms such as pulleys, harnesses, and ropes to both celebrate and confront gravity. The cycle put bodies in extreme situations, played with duration, involved engineering and the laws of physics, and represented pure movement – no narrative or metaphor was intended beyond a minimalist of human body movement forms themselves in rigorous inquiry into whatever concept Brown was exploring in a specific work (BITHER, 2008, p.10).

⁷ “(...) the work serves as something of a summation of many of the lessons and investigations of her Judson and early work years” (BITHER, 2008, p.14)

⁸ “(...)The earliest of these performance preceded the invention of proscenium stage and were presented in large chambers with most of the audience seated on tiers or galleries on three sides of the dancing floor” (AU, 2012, p.11).

⁹ Serão minhas todas as traduções que não fizerem menção a um tradutor específico.

obrigados a respeitar o espaço fornecido para o desenvolvimento de suas movimentações.

Os dançarinos e coreógrafos começaram com o tempo a se preocupar em idealizar uma arte e não apenas servir como entretenimento para a nobreza: “Assim que o século XVII progredia, o balé na França foi gradualmente transformado em um objeto de diversão dos nobres amadores para uma arte profissional”¹⁰ (AU, 2012, p. 23). Logo, a dança que estava sendo construída naquele período deixava de ser um objeto de diversão dos nobres para se transformar numa arte com muito rigor técnico.

Além do uso da técnica, com o passar do tempo, os dançarinos e coreógrafos começaram a se preocupar com a expressividade de suas movimentações em cena. Além de ter um rigor técnico impecável, eles queriam que a sua arte pudesse fazer o espectador refletir e se emocionar através das expressões presentes no corpo daquele que desenvolve uma coreografia. Por resultado, eles desejavam transformar gestos e movimentações, que eram artifícios quase mecânicos, em elementos de transmissões de expressões e emoções:

Exemplos práticos do uso do movimento para propósitos expressivos podem ser encontrados no teatro popular daquele tempo, a particularmente italiana *commedia dell'arte*, nas pantomimas da França e no teatro *fairground* inglês, os quais tinham uma tradição de incorporar a dança, muitas vezes de natureza acrobática ou virtuosa, as suas narrativas. Livremente empregados eram os efeitos do gestual e a linguagem corporal para deixar claro alguns elementos para o público. (AU, 2012, p.30)¹¹

Por meio desses exemplos é possível perceber como a expressividade era um elemento muito importante nas artes daquele período. Como a dança era muitas vezes incorporada em outras formas artísticas, esses elementos foram rapidamente inseridos em sua forma estética. O balé passou, então, por uma transformação onde a movimentação pré-concebida e mecânica presente nas coreografias do balé da corte foram substituídas por movimentos que exploravam a expressividade e a dramaticidade do corpo do bailarino, ajudando na construção da temática da coreografia. Com o passar do tempo, o balé estadunidense começou se espelhar no balé europeu:

O Balé Americano do final do século XIX se espelhou no estado do balé europeu contemporâneo: um crescimento no foco para a virtuosidade técnica e visual do espetáculo que acabou resultando no sumiço do conteúdo expressivo e com profundidade (AU, 2012, p.87)¹².

¹⁰ As the 17th century progressed, ballet in France was gradually transformed from the diversion of noble amateurs into a professional art.” (AU, 2012, p.23).

¹¹ Practical examples of the use of movement for expressive purposes could be found in the popular theatre of the time, particularly the Italian *commedia dell'arte* and the pantomimes of the French and English fairground theatres, which had a tradition of incorporation dance, often of an acrobatic or virtuosic nature, into their narratives. Both freely employed bold effects of gesture and “body language” to make their points clear to their audiences. (AU, 2012, p.30).

¹² Ballet in America in the late 19th century mirrored the state of contemporary European ballet: an increasing emphasis on technical virtuosity and visual spectacle had resulted in the loss of expressional content and depth. (AU, 2012, p.87).

Consequentemente, é possível afirmar que a arte da dança passava por uma crise em sua estética e sobravam poucas escolhas aos dançarinos estadunidenses: “Esse limitado alcance de opções motivou três americanos, Loie Fuller (1879-1928), Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Dennis (1879-1968), a procurarem novas formas para a dança” (AU, 2012, p.87)¹³. Esses artistas foram responsáveis pelas primeiras mudanças na dança daquele local e época.

A primeira artista da dança a ser levada em consideração é a Isadora Duncan: “(...) Duncan era uma artista séria com objetivos definidos. Ela tentou encontrar a origem da dança, a qual ela encontrou no impulso interior, centrado no plexo solar, a pulsão que inicia todos os movimentos”¹⁴ (AU, 2012, p.89). Dessa forma, é possível perceber uma característica de seu trabalho que era a preocupação com a origem do movimento. Até então, mesmo com valorização da técnica, não existia a preocupação com a iniciação interior de movimentação.

Outra figura muito importante para essa nova forma de dança era “Ruth St Denis, a mais nova do trio de dançarinos americanos, foi destinada a ter um maior impacto direto na dança Americana do que os seus precursores” (AU, 2012, p.92).¹⁵ É válida a descrição dos principais elementos de seus trabalhos: “St Denis inventou o que ela chamava de “visualizações musicais”, o que tentou refletir a estrutura da composição musical sem o recurso da narrativa ou a interpretação de emoções”. (AU, 2012, p. 95).¹⁶ Assim, St. Denis começou a utilizar a música em suas composições de dança e sem se preocupar com um sentido para o que era apresentado em seus espetáculos.

O Nonsense na obra de Trisha Brown

Este trecho pretende trazer uma abordagem da obra da coreógrafa norte-americana Trisha Brown a partir da estética *nonsense*. São apresentadas algumas características presentes nesse estilo literário. É construída, em adição, uma relação entre essa teoria moderna com alguns dos trabalhos dessa artista da dança. Algumas descrições dos espetáculos de dança são utilizadas como forma de exemplificação.

Como o estilo *nonsense* nasceu na arte literária através de textos de autores consagrados como Edward Lear e Lewis Carroll, é importante analisar como esse elemento é descrito na literatura. Para isso temos as ideias do teórico francês Gilles

¹³ This limited range of choice spurred three Americans, Loie Fuller(1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) and Ruth St. Dennis (1879-1968), to seek new forms of dancing. (AU, 2012, p.87).

¹⁴ (...) Duncan was a serious artist with well-defined goals. She sought the wellsprings of dance, which she found in the inner impulse, centred in the solar plexus, that initiates all movement. (AU, 2012, p.87).

¹⁵ Ruth St Denis, the youngest of the trio of American dancers, was destined to have more direct impact on American Dance than either o her predecessors. (AU, 2012, p.92).

¹⁶ St Denis invented what she called “musical visualizations”, which attempted to reflect the structure of the musical composition without recourse to narrative or the interpretation of emotions.(AU, 2012, p.95).

Deleuze que são interessantes para ajudarem na relação desse movimento com a obra da artista da dança. O teórico acredita que,

Não menos do que uma determinação de significação o não-senso opera uma *doação de sentido*. Mas não da mesma maneira. Pois, do ponto de vista do sentido, a lei regressiva não relaciona mais ou menos os nomes de grau diferentes a classes ou propriedades, mas os reparte em séries heterogêneas de acontecimentos. Não há dúvida de que estas séries são determinadas, uma como significante e a outra como significada, mas a distribuição do sentido em uma e na outra é completamente independente da relação de significação (DELEUZE, 1974, p.43)

Deleuze parece chegar a um consenso sobre a relação entre a significação e o *nonsense*. Ele afirma que “o não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. E é isto que é preciso entender por *non-sense*”. (DELEUZE, 1974, p.44). Uma peça idealizada por Trisha Brown que parece trabalhar bem essa relação é a *Accumulation With Talking Plus Watermotor* (1979), mais precisamente, é possível realizar uma breve descrição dos acontecimentos presentes na apresentação que será estudada: a dançarina começa a coreografia com alguns gestuais da coreografia *Accumulation*. Ao mesmo tempo, Brown começa a descrever as suas ações durante a coreografia. Por exemplo, ela começa a afirmar que está começando a falar durante a sua dança. Ela vai descrevendo as suas sensações durante os seus movimentos a partir de metáforas. Por exemplo, ela compara o seu corpo dançante como um motor de água. Nesses momentos, ela começa a dançar algumas movimentações da peça *Watermotor*.

É interessante que em alguns períodos a dançarina parece desconstruir os sentidos e as formas das palavras. Por exemplo, ela repete algumas vezes o som *da-da-da* antes de finalizar a palavra *that*. Brown parece reproduzir com o seu corpo o sentido de algumas palavras presentes em suas histórias. Em outros pontos, Trisha começa a criar alternativas para as suas falas. No final, Trisha anuncia o fim da coreografia e, então, ela finaliza a sua dança¹⁷.

Para complementar, pode-se acrescentar os ideais de Tiggés sobre o *nonsense*. Esse teórico literário começa afirmando que o *nonsense* é um “Gênero da literatura narrativa que faz o balanço entre uma multiplicidade de significados com a ausência de significado. Esse balanço é realizado através dos jogos com as regras da língua, lógica, prosódia e representação, ou com um combinado desses elementos¹⁸”. (TIGGES, 1988, p.47). Nesse gênero, segundo esse teórico, não ocorre à ausência total de sentido, mas o constante balanço entre a presença ou não de um significado.

¹⁷ Análise realizada a partir da gravação realizada no dia 2 de setembro de 1986 na cidade de Nova Iorque. Link da apresentação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4ru_7sxvpY8.

¹⁸ A genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of languages, logic, prosody and representation, or a combination of these. (TIGGES, 1988, p.47)

Tigges nos mostra, adicionalmente, que esse sentido ou falta de sentido proposta por esse gênero não apresenta nenhuma relação com o lado emocional do autor. Isto é, “o *nonsense* (não-sentido), então, é nunca literal no sentido verdadeiro da palavra – ele não expressa os sentimentos pessoais do autor e nem um sentimento comunal saindo de sua boca¹⁹”. (TIGGES, 1988, p.53). Percebe-se que o jogo proposto por essa estética é indiferente às emoções mais íntimas do autor. Para complementar, ele acrescenta que “a principal distinção aqui é que o jogo proposto pelo *nonsense* é jogado por si mesmo sem a preocupação com um objetivo transcendental”.²⁰ Esse estilo está preocupado com o seu próprio jogo de sentido sem se prender a algo mais profundo ou um objetivo literário mais complexo.

Comentário da tradução

Esta pesquisa pretende estudar a obra da dançarina e coreógrafa Trisha Brown a partir, principalmente, de textos traduzidos e que são considerados essenciais para uma aproximação à sua obra. São utilizados durante toda essa análise diversos livros em língua estrangeira. Serão traduzidos textos do inglês e do espanhol para o português para facilitar o alcance do material de pesquisa. A tradução, portanto, será uma ferramenta essencial para a construção da argumentação presente na dissertação.

Será realizada uma tradução técnica que buscará mostrar, por meio de alguns teóricos, o trabalho realizado por Brown e sua companhia. Apesar de técnica, a tradução apresenta problemas como a tradução poética, pois essa forma de tradução também utiliza os diversos elementos da língua e apresenta uma maior responsabilidade em transmitir o sentido proposto pelo texto fonte:

É certo que a tradução técnica não é de modo algum um exercício literário, mas, sendo o estilo na verdade a maneira de exprimir o pensamento com auxílio dos recursos da língua, os mesmos problemas hão de surgir sempre, qualquer que seja o domínio no qual se exerce a atividade do tradutor (MAILLOT apud RÓNAL, 2012, p.80)

Para embasar a tradução objetivo desse trabalho o foco de análise será o da abordagem funcionalista. Segundo Nord,

O termo funcionalista indica que se concentra na função ou funções dos textos e das traduções. O funcionalismo é um termo genérico que engloba diversas teorias que compartilham esse modo de abordagem da tradução, apesar do que chamaremos de teoria do escopo ter desempenhado um papel fundamental no desenvolvimento dessa corrente, muitos autores aderem ao funcionalismo e se inspiram na teoria do escopo sem que por isso se denominem <escopistas>. (NORD apud HURTADO ALBIR, 2001, p.526)21

¹⁹ Nonsense, then, is never lyrical in the true sense of the word- it does not express the personal feelings of the author, nor a communal feeling through his mouth (TIGGES, 1988, p.53).

²⁰ The main distinction here is that the game of nonsense is played for its own sake than with a transcendent aim. (TIGGES, 1988, p.55).

²¹ El término funcionalista indica que se centra en la función o funciones de los textos y la traducciones. El funcionalismo es un término genérico que engloba diversas teorias que comparten esse modo de acercamiento a la traducción; a pesar de que lós que llamaremos *teoria del escopo* ha desempeñado um papel fundamental em el desarrollo

A teoria funcionalista será a base para o comentário da tradução nessa pesquisa, é possível tentar desvendar a teoria do escopo: “Qualquer atividade humana tem sempre um objetivo, uma finalidade, se enuncia assim a teoria do escopo, palavra que vem do grego e que significada finalidade²²” (HURTADO ALBIR, 2001, p.527). Então, essa teoria propõe a visualização de uma finalidade e um objetivo nítido para o texto traduzido e a teoria do escopo está relacionada com o funcionalismo. Foi através dessa teoria que o funcionalismo foi desenvolvido.

Se pensarmos no projeto de tradução proposto por essa pesquisa, é possível enunciar um escopo para o seu resultado final: o escopo desse trabalho é o de produzir uma tradução técnica que abordará elementos da arte da dança. Em adição, ampliar o material sobre essa forma de arte em língua portuguesa. Alguns pontos serão considerados para o alcance desse resultado, entre eles: o público-alvo que provavelmente serão os estudiosos desta área, o contexto da tradução e do texto fonte. O público-alvo dessa tradução serão os estudiosos da área das artes. Deste modo, a tradução não será domesticada para esse público. Alguns vocábulos que são conhecidos dos estudiosos dessa área são mantidos. Para exemplificar:

Texto Fonte	Tradução
(...) in the coming three decades she never allowed the frame of the proscenium or the standards of the formal theatre to restrict her creativity. (BITHER, 2008, p.15)	“(…) nas três décadas seguintes, ela nunca permitiu que a estrutura do proscênio e os padrões do teatro formal restringirem sua criatividade”.

Mantendo o vocábulo proscênio que é um termo técnico e que poderia ser substituído pelo espaço na frente do teatro, mas foi mantido na tradução. Essa decisão foi feita porque o propósito da minha pesquisa é o de ampliar o material sobre uma parte da história da dança, focando o trabalho para as pessoas que são estudiosas neste assunto e que já apresentam certo conhecimento sobre esses vocábulos. Outra dificuldade encontrada é a responsabilidade em tentar reproduzir ao máximo o sentido proposto pelo autor. Diferentemente da tradução poética, a tradução técnica não permite muitas variações entre o texto fonte e o texto traduzido. O tradutor técnico precisa transmitir o que o autor do texto pretendia com as palavras escritas. Portanto,

em regra geral, o nível da tradução técnica é mais elevado do que o da literária, pelo menos no que diz respeito à fidelidade. Um erro na versão de uma peça de Shakespeare, quando muito, indignará um crítico, mas na bula de uma bula de remédio ou de um formulário de materiais de construção pode ter consequências imprevisíveis. (RÓNAI, 2012, p. 81).

Por exemplo, temos o trecho:

Texto Fonte	Tradução
:“(…) the new dance had to violently	“(…) a nova dança tinha que balançar

de esta corriente, numerosos autores se adhieren al funcionalismo y se inspiran en la *teoría del escopo* sin que por ello se les denomine <escopistas>. (NORD apud HURTADO ALBIR, 2001, p.526)

²² Cualquier actividad humana tiene siempre un objetivo, una finalidad; se enuncia así la teoría del *escopo*, palabra que procede del griego y que quiere decir finalidad. (HURTADO ALBIR, 2001, p.527)

shake off both the strictures of classical ballet and the increasingly codified, stifling parameters of modern dance” (BITHER, 2008, p.9 e p.10).	violentamente a estrutura do balé clássico e os cada vez mais codificados, e sufocantes parâmetros da dança moderna.”
---	---

Tornada a tradução como uma representação bem fiel ao texto em idioma estrangeiro. Na tradução técnica, mesmo tendo a obrigação de ser fiel ao texto original, é impossível que o texto traduzido seja perfeitamente correspondente ao texto fonte. Assim, surge a importância do tradutor técnico e não apenas a tradução mecânica:

(...) certos tipos de texto técnicos serão cada vez mais traduzidos automaticamente; mas trata-se apenas de um fundo de verdade, pois até mesmo a tradução de tais textos é uma tarefa que jamais prescindirá da intervenção de revisores e tradutores. (BRITTO, 2012, p. 13).

É importante apontar que a tradução técnica exige um conhecimento prévio sobre o tema da tradução porque o tradutor dessa forma preciso, além de conhecer os idiomas trabalhados, de alguns vocábulos específicos de cada área de conhecimento:

A tradução técnica é uma especialização em todo o seu direito. Ela abrange a tradução de qualquer material que pertence a uma área específica do conhecimento, campo técnico ou tecnológico (e.g Engenharia mecânica, gerência de negócios, etc.,) providenciando os materiais necessários para um especial conhecimento da área envolvida. Para algumas pessoas, tradução técnica é toda tradução que não é literária. (GOUADEC, 2007, p.47)²³

A importância das traduções e da pesquisa em si é de ampliar os materiais para o estudo da dança de Trisha Brown. Dessa forma, tentar preencher uma lacuna na bibliografia brasileira sobre a dança norte-americana da década de 1960.

Referências bibliográficas

- AU, Susan. *Ballet and Modern Dance*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2012.
- BANANA, Adriana. *Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica*. Belo Horizonte: Clube Ur=H0r, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DELEUZE, Gilles. Tradução de Luiz Roberto Salina Fortes. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

²³ Technical translation is a specialisation in its own right. It covers the translation of any material belonging to a particular area of knowledge, technical field or technology (e.g. mechanical engineering, hydraulics, electrical engineering, business management, etc.), providing the materials require special knowledge of the area involved. To some people, technical translation is the translation of anything nonliterary. (GOUADEC, 2007, p.47).

- ELEEY, Peter; BITHER, Philip. *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing*. Minneapolis: Walker Art Center, 2008.
- GOUADEC, Daniel. *Translation as a Profession*. Philadelphia: John Benjamins, 2007.
- HURTADO ALBIR, Amparo. Traducción y traductología, introducción a la traductología. Madrid: Cátedra, 2001.
- RONÁI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- SOMMERS, Sally. *Equipment Dances: Trisha Brown*. *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No. 3, The "Puppet" Issue, 1972, p. 135-141.
- TIGGES, WIM. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi B.V, 1988.

CORRESPONDÊNCIA CRIPTOGRAFADA DE MARIA ANTONIETA E AXEL DE FERSEN (JAQUELINE SINDERSKI BIGATON)

Jaqueline Sindierski Bigaton¹
Mestranda (PGET/UFSC)

Resumo: O presente artigo apresenta a pesquisa que visa explorar a correspondência secreta e criptografada entre a rainha Maria Antonieta e o conde Axel de Fersen, datada do século XVIII. Serão mostrados alguns aspectos inerentes à criptologia, sobretudo ao método utilizado para a cifragem da correspondência: o sistema polialfabético com auxílio de palavra-chave. O trabalho consiste em três etapas: analisar e decifrar a correspondência criptografada selecionada, o que resultará em textos em língua francesa; traduzir os textos obtidos para a língua portuguesa; e criptografar os textos em português. A partir de tais etapas, pretende-se fornecer estudos sobre uma parcela da correspondência da última rainha da França, jamais traduzida para o português do Brasil.

Palavras-chave: Maria Antonieta. Correspondência. Criptologia. Tradução comentada.

MARIE ANTOINETTE'S AND AXEL VON FERSEN'S ENCRYPTED CORRESPONDANCE

Abstract: This article presents a research that aims to explore the secret, encrypted correspondence between Marie Antoinette and count Axel von Fersen, dating from the XVIII century. Some aspects inherent to cryptology will be shown, particularly the method used to encrypt the correspondence: the polyalphabetic encryption system with keyword aid. The work consists of three stages: analyze and decipher the encrypted selected correspondence, which will result in texts in French; translate the texts obtained to Portuguese; and encrypt the text in Portuguese. From these steps, we intend to provide studies on a portion of the correspondence of the last queen of France, never translated into Brazilian Portuguese.

Keywords: Marie Antoinette. Correspondence. Cryptology. Commented translation.

Introdução

Em 1774, Maria Antonieta e Axel de Fersen encontraram-se pela primeira vez em um baile de máscaras na Ópera, na cidade das luzes – Paris. O conde causou uma ótima impressão na rainha, mas eles só voltariam a se encontrar quatro anos mais tarde,

¹ Graduação em Letras – Língua francesa e literaturas de língua francesa, pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, PGET, na mesma universidade, pesquisando sobre tradução epistolar, Maria Antonieta e criptologia como tradução. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: jaqueline.sinderski@posgrad.ufsc.br

em 1778, em Versailles. Nos anos subsequentes, a afeição da rainha pelo conde e militar suíço aumentaram, dessa forma o conde passou a integrar o círculo íntimo de Maria Antonieta, assim como a ser favorecido pela mesma.

A real natureza da relação entre a rainha e o conde ainda é desconhecida, e continua gerando especulações. Não se tem certeza de que eles foram amantes. Alguns historiadores, como Lever, Decker e Zweig assumem que, de fato, não há uma opinião concisa sobre a natureza de tal relação; alguns afirmam e defendem a “inocência” de Maria Antonieta, já outros sustentam a ideia de que houve, sim, um relacionamento carnal e amoroso. De qualquer maneira, o fato de que eles realmente se amavam é atestado pela correspondência que trocaram durante anos, e da qual apenas poucas cartas restaram.

Durante esse período, Fersen e Antonieta se correspondiam com certa regularidade, até que, em 1789, no ano do início da Revolução Francesa e da queda da Bastilha, Maria Antonieta, Luís XVI, seus filhos e seu séquito foram levados para o Palácio das Tulherias em Paris, onde permaneceram em prisão domiciliar. Em 1791, o conde de Fersen organizou uma fuga, que teve início na noite de 20 de junho, para uma cidade no norte da França, Montmédy (onde os monarcas encontrariam aliados e reuniriam forças para retomar o poder). No entanto, no dia 21 do mesmo mês, a família real foi reconhecida, mantida presa em Varennes e, então, reconduzida à Paris, no dia seguinte.

Após essa tentativa frustrada de fuga, os monarcas foram privados de diversos privilégios, incluindo o direito à privacidade, e permaneceram mantidos sob forte vigilância. Mesmo assim, Maria Antonieta e Axel de Fersen conseguiram se corresponder de forma sigilosa, utilizando-se de subterfúgios diversos: cartas escritas em textos claros, com tinta invisível ou, ainda, mensagens criptografadas.

Algumas das cartas foram escritas em cifras para que, dessa forma, caso fossem interceptadas, ninguém, além do destinatário, pudesse compreender o teor de suas mensagens, que por vezes continham planos para criar alianças com potências europeias para restaurar o regime monárquico francês, assim como para libertar a família real, e por outras, trocavam amostras de seus sentimentos. Muitas dessas cartas foram perdidas ou queimadas, e as poucas restantes são fruto de inúmeras pesquisas, devido tanto ao conteúdo quanto ao sistema de criptografia utilizado: o código polialfabético, com auxílio de chave.

1. Criptologia

Como descreve Bauer, a criptologia é o estudo da “escrita secreta” (2007, p. 02), seja essa cifrada ou codificada. Essa ciência engloba pesquisas, técnicas e todo conhecimento relativo à criptografia e à criptoanálise. A criptologia “é uma verdadeira ciência: tem a ver com conhecimento (Latin scientia), aprendizagem e erudição” (2007, p. 02)². Compreende, assim, a criptografia, que é a ciência de encriptar mensagens e textos, seja com a utilização de cifras ou de códigos, e a criptoanálise, que, por sua vez, é a ciência de decifrar mensagens, dando conta dos métodos e sistemas utilizados.

Na criptologia, alguns termos e noções foram concebidos para facilitar os estudos e pesquisas, possuindo sua própria terminologia. A princípio, ficou estabelecido, por exemplo, que os textos cifrados ou em códigos são representados em

² Tradução livre de “Cryptology is a true science: it has to do with knowledge (Latin scientia), learning and lore.”

letras maiúsculas (caixa alta) e os textos em claro (mensagens decifradas ou a serem cifradas, por exemplo), em letras minúsculas (caixa baixa).

Além disso, é necessário, também, ter conhecimento dos significados dos termos utilizados, como *código*, que “se refere a um tipo especial de comunicação secreta” (SINGH, 2014, p. 14) que “envolve a substituição de uma palavra ou frase por uma palavra, um número ou um símbolo”, tendo relação com os termos *texto codificado*, *codificador* e *decodificador*. O termo *cifra*, por sua vez, refere-se a “uma técnica que age num nível mais fundamental, onde as letras, no lugar das palavras, são substituídas”, relaciona-se com os termos *cifragem*, *decifragem*, *texto cifrado*, etc.

1.1 O método polialfabético

Giambattista della Porta, um físico, astrônomo, filósofo e criptólogo nascido em Nápoles em 1535, criou um método de criptografia de chave dupla, um sistema que reúne e aprimora métodos anteriores, como o do criptólogo italiano Giovan Battista Bellaso, por exemplo, e que serviu como base para o que conhecemos hoje como método de substituição polialfabética.

Em 1563, ele publicou o livro *De Furtivis literarum notis vulgo de Ziferis libri quinque*, no qual discorre sobre suas concepções e conceitos relacionados à criptologia. Dentre todas as propostas contidas nesse livro, está a do método de cifragem que viria a se tornar o chamado “método de substituição polialfabética com auxílio de chave”, no qual a mensagem é cifrada com a utilização de uma palavra-chave, que pode ser modificada a cada mensagem. Nesse método, Porta propôs uma tabela que continha onze alfabetos de cifragem, o que faz com que cada letra possa ter um alfabeto diferente a ser utilizado e que será indicado pela letra correspondente da palavra-chave.

L I T E R A E S C R I P T I.												
L I T E R A E C L A V I S.	AB	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m
		n	o	p	q	r	f	t	u	x	y	z
	CD	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m
		z	n	o	p	q	r	i	t	u	x	y
	EF	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m
		y	z	n	o	p	q	r	f	t	u	x
	GH	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m
		x	y	z	n	o	p	q	r	f	t	u
	IL	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m
		u	x	y	z	n	o	p	q	r	f	t
	MN	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m
	t	u	x	y	z	n	o	p	q	r	f	
OP	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m	
	f	t	u	x	y	z	n	o	p	q	r	
QR	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m	
	r	f	t	u	x	y	z	n	o	p	q	
ST	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m	
	q	r	f	t	u	x	y	z	n	o	p	
VX	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m	
	p	q	r	f	t	u	x	y	z	n	o	
YZ	a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m	
	o	p	q	r	f	t	u	x	y	z	n	

Fig. 1. Quadro de cifragem do método de Porta³.

³ PORTA, 1602, p. 120.

Baseando-se no método de Porta, Axel de Fersen criou o código que foi utilizado para cifrar (e, conseqüentemente, decifrar) as mensagens, enviadas para Maria Antonieta e outros destinatários, parcialmente ou em sua totalidade. A rainha, por sua vez, deveria utilizar-se do mesmo subterfúgio quando quisesse escrever alguma mensagem cujo conteúdo devesse permanecer desconhecido aos olhos curiosos e inimigos, ou, mesmo, para que pudesse ler as mensagens secretas do conde.

O método de Fersen, assim como o de Porta, é chamado polialfabético por substituição, ou cifra de substituição polialfabética (ou, ainda, método de substituição polialfabética com auxílio de chave), uma vez que o “alfabeto cifrante” é diferente para cada letra a ser cifrada, e depende de uma palavra-chave, que pode mudar a cada carta ou mensagem. É também simétrico (ou recíproco), podendo ser utilizado tanto para cifrar quanto para decifrar uma mensagem. Para a época, era um dos mais seguros e considerado indecifrável.

A escolha das Palavras-chave é livre, e essas, cada uma a seu turno, serão o indicativo dos alfabetos cifrantes correspondentes. No caso do método de Fersen, o remetente (ou o destinatário) usa a proporção de uma letra a cada duas, ou seja, deve-se corresponder uma letra da palavra-chave com uma do texto claro (ou cifrado), em seguida deixa-se um espaço em branco (a ser preenchido por um traço), e, então, a letra seguinte. E assim sucessivamente, repetindo a palavra-chave quantas vezes for necessário, até que se chegue ao fim do texto.

Ainda em relação às Palavras-chave, deve-se ter em mente que ambos, remetente e destinatário, devem conhecê-las, para que, dessa forma, o texto possa ser devidamente decifrado. Como descreve Bauer (2007), as escolhas de Fersen não eram óbvias, ele utilizava *mots vides* (“palavras vazias), como *depuis, samedi, votre*, etc., o que dificultaria a descoberta das chaves.

O método em questão é composto por uma tabela na qual constam vinte e duas letras do alfabeto latino alinhadas verticalmente, à esquerda (coluna branca). Cada letra corresponde a uma linha horizontal – a um alfabeto –, e cada linha possui doze pares simétricos de letras. Neste código, as letras “i” e “j”, assim como “u” e “v”, são intercambiáveis, e seu uso depende do contexto da mensagem; já a letra “w” não está presente.

A primeira coluna, à esquerda, representa a letra da palavra-chave escolhida, que vai indicar a linha e o alfabeto relacionado que será utilizado para encontrar a letra “correspondente”. E as colunas restantes (à direita) representam as letras que geram as “cifras de substituição” para o texto cifrado ou em claro.

A	ab	cd	ef	gh	ik	lm	no	pq	rs	tu	xy	z&
B	bk	du	ei	fl	gn	ho	my	ps	qx	rt	ac	&z
C	lr	ad	bg	cz	s&	ek	fm	th	ix	np	oq	uy
D	ae	&o	zb	ct	dk	fi	gs	yh	lq	mx	nr	pu
E	af	bl	ci	dh	eu	gk	mt	nq	or	p&	yz	sx

Fig. 2. Excerto do quadro de cifragem criado por Axel de Fersen⁴.

⁴ GYLDEN, 1931, p. 254.

Na prática, esse método funciona da seguinte maneira, ao se combinar a mensagem “Método de Fersen” com a palavra-chave “cifra”:

texto claro	m	e	t	o	d	o	d	e	f	e	r	s	e	n
chave	c	-	i	-	f	-	r	-	a	-	c	-	i	-
texto cifrado	F	E	B	O	G	O	T	E	E	E	L	S	I	N

Utilizando o quadro de cifragem, temos a letra “c” da palavra-chave que indica o alfabeto (linha) a ser utilizado, no qual encontra-se a letra correspondente de “m”: “F”. Repete-se, então, a letra seguinte, “e”, posto que está combinada com o traço. Em seguida, a letra “i” remete ao alfabeto utilizado para cifrar a letra “t”, que corresponderá à letra “B”. E assim sucessivamente, até que a mensagem esteja completamente cifrada.

De acordo com o método e utilizando o quadro de cifragem, obtém-se como mensagem cifrada o seguinte texto: FEBOGOTEEELSIN. O destinatário da mensagem poderá decifrá-la facilmente se tiver conhecimento da palavra-chave utilizada e acesso ao quadro.

2. Correspondência criptografada

Dentre a correspondência disponível (Archives Nationales), foram escolhidas para a pesquisa e tradução somente as cartas que continham texto criptografado, em sua totalidade ou parcialmente. Dessa forma, das 58 cartas disponíveis, foram selecionadas 12 (5 de Fersen e 7 de Maria Antonieta), que compreendem o período entre junho de 1791 e junho de 1792, e dentre as quais somente 3 estão parcialmente cifradas. O trabalho consiste em três etapas: analisar e decifrar a correspondência criptografada selecionada, o que resultará em textos em língua francesa, traduzir os textos obtidos para a língua portuguesa, e criptografar os textos em português. Para exemplificar o processo, segue abaixo a carta de 29 de junho de 1791.

2.1 “Eu existo, meu bem amado, e é para vos adorar”

Em 29 de junho de 1791, Maria Antonieta redigiu uma carta completamente cifrada, destinada à Fersen. Isso se deu logo após o fracasso da tentativa de fuga da família real, orquestrada pelo conde, que não havia seguido com eles até o final. Os monarcas e seu séquito foram reconduzidos ao Palácio das Tulherias e, então, mantidos sob forte vigilância. Dessa forma, a única maneira de poderem se comunicar, sem que outras pessoas tomassem conhecimento do conteúdo da carta, foi escrever uma mensagem cifrada.

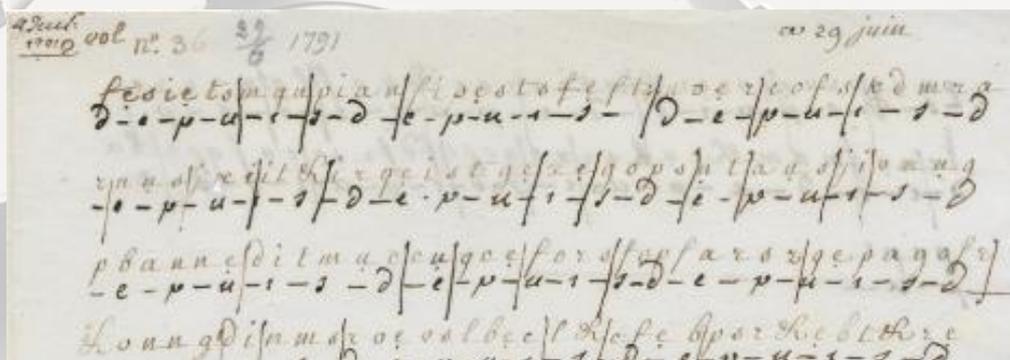


Fig. 3. Trecho da carta de 29 de junho de 1791⁵.

A carta autógrafa de Maria Antonieta foi perdida ou, talvez, queimada juntamente com tantas outras, mas Fersen havia feito uma cópia, na qual foi adicionada posteriormente (por um herdeiro de Fersen, provavelmente) a palavra-chave logo abaixo de cada linha da mensagem (em tintas diferentes). Assim, pode-se supor que o conde poderia decifrar a mensagem com mais facilidade e não estragaria a carta original. Essa cópia encontra-se disponível no inventário virtual dos Archives Nationales da França⁶.

Para decifrar a mensagem contida na carta, deve-se utilizar a palavra-chave indicada por Fersen, “depuis”, e segue-se o processo característico ao método, utilizando o quadro de cifragem. Colocamos, então, os três elementos em uma mesma tabela: as cifras, a palavra-chave, na linha abaixo, e, em uma terceira linha, a mensagem decifrada.

F	E	S	I	E	T	S	M	Q	N	P	I	A	N	F	I	P	E	S	T	S	E	F	T	U
d	-	e	-	p	-	u	-	i	-	s	-	d	-	e	-	p	-	u	-	i	-	s	-	d
j	e	x	i	s	t	e	m	o	n	b	i	e	n	a	i	m	e	e	t	c	e	s	t	p
O	E	R	C	O	F	S	K	D	M	R	A	R	N	U	S	J	X	I	I	T	&	I	R	Q
-	e	-	p	-	u	-	i	-	s	-	d	-	e	-	p	-	u	-	i	-	s	-	d	-
o	u	r	v	o	u	s	a	d	o	r	e	r	q	u	e	j	a	i	e	t	e	i	n	q

Fig. 4. Trecho do processo de decifragem da carta de 29 de junho de 1791.

A mensagem obtida, em francês, é devidamente organizada. As acentuações, espaçamento entre letras e palavras, e as pontuações não fazem parte da mensagem devido ao processo de cifragem/decifragem, e é necessário adicioná-las para que o texto fique legível. E em seguida, traduz-se a mensagem para a língua portuguesa. Em ambas

⁵ ARCHIVES NATIONALES, 2015, p. 02.

⁶ Ibidem.

as mensagens, em francês e em português (abaixo), há uma palavra que foi grifada propositalmente, e será explicado logo abaixo.

J'existe mon bien aimé et c'est pour vous adorer. Que j'ai été inquiète de vous, et que je vous plains de tout ce que vous souffrez de n'avoir point de nos nouvelles. Le ciel permettra que celle-cy vous arrive. Ne m'écrivez pas, ce seroit nous exposer. Et surtout ne revenez pas icy sous aucun prétexte, on sait que c'est vous qui nous avez sorti d'icy. Tout seroit perdu si vous paraissiez. Nous sommes gardé à vue jour et nuit ; cela m'est égale. Vous n'est pas icy. Soyez tranquil, il ne m'arrivera rien, l'Assemblée veut nous traiter avec douceur. Adieu le plus aimé des hommes. Calme-vous si vous pouvez. Ménage-vous **poup** moi. Je ne pourrai plus vous écrire, mais rien dans le monde ne peu m'empêcher de vous adorer jusqu'à la mort.

Eu existo, meu bem amado, e é para vos adorar. Como eu estive preocupada convosco, e como eu lamento por tudo o que vós sofreis por não ter nenhuma notícia sobre nós. O céu permitirá que esta chegue até vós. Não me escreveis, isso seria nos expor. E sobretudo não retornais aqui sob pretexto algum, sabe-se que sois vós quem nos tirou daqui. Tudo estaria perdido se vós aparecêsseis. Nós somos mantidos à vista dia e noite; isso me é indiferente. Vós não estais aqui. Ficai tranquilo, nada me acontecerá. A Assembleia quer nos tratar com doçura. Adeus, ó mais amado dos homens. Acalmai-vos se puderdes. Cuidai de vós mesmo **pop** mim. Eu não poderei mais vos escrever, mas nada no mundo pode me impedir de vos adorar até a morte.

É interessante notar que, no texto em francês, há uma palavra que foi propositalmente realçada: “poup”. É possível levantar a hipótese de que durante o processo de decifragem, Maria Antonieta enganou-se e trocou as cifras no momento da cifragem da mensagem. Isso se deve ao fato de que, de acordo com o quadro do método de Fersen, no alfabeto (linha) “U”, “PR” são intercambiáveis, formando o par de substituição. Assim, a palavra francesa “*pour*”, terminada em “r”, transformou-se em “*poup*” devido, provavelmente, a uma desatenção por parte do remetente, a rainha Maria Antonieta.

E, sendo o método de Fersen simétrico, foi possível manter o “erro” quando o processo inverso foi realizado, com a palavra-chave “desde”. O quadro abaixo traz um excerto da tabela utilizada durante o processo de cifragem da mensagem em português. A primeira linha traz a mensagem em claro, sem espaçamentos entre palavras e sem pontuação, a segunda contém a palavra-chave e a terceira, a cifra final:

e	u	e	x	i	s	t	o	m	e	u	b	e	m	a	m	a	d	o	e	e	p	a	r	a
d	-	e	-	s	-	d	-	e	-	d	-	e	-	s	-	d	-	e	-	d	-	e	-	s
A	U	U	X	Y	S	C	O	T	E	P	B	U	M	T	M	E	D	R	E	A	P	F	R	T
v	o	s	a	d	o	r	a	r	c	o	m	o	e	u	e	s	t	i	v	e	p	r	e	o
-	d	-	e	-	d	-	e	-	s	-	d	-	e	-	d	-	e	-	s	-	d	-	e	-
V	&	S	F	D	&	R	F	R	Q	O	X	O	U	U	U	S	M	I	G	E	U	R	U	O

Fig. 5. Trecho do processo de cifragem da carta, de 29 de junho de 1791, traduzida ao português.

Assim, a partir do texto traduzido ao português, foi gerada a seguinte mensagem cifrada. As três cifras em realce indicam a posição da palavra “pop” (**&OB**), referente à “poup”, da mensagem em francês.

AUUXYSCOTEPBUMTMEDREAPFRTV&SFD&RFQOXUUUSMIGEURUOTU&A
RATOQV&SIO&C&MREPLFM&NCO&ONTEDMOLUUV&SXOSRAIXP&RQAM
TARQERHEMTN&TCCFAXOPBNEQOGOIEGPARTICIOACUAEXTECDEUUA
MEPOXNTOXEUSTRUV&IGIXS&SURYAROXEMPRR&S&BOECUHOLA&RUT
&RQAYSEQEIGOLPDECEST&ABGGMGALEGENU&S&IXV&SNU&MROXTFR
RURALUCTPDREFTERCAUEODYD&SUV&SFPTRACUSGECSSLOGSSRM&STA
LTFDRSEVCSAAKIFEROCT&IGSRMAECNRIIEOERTUVMSRAREGTFIFALUC
FFCFUARENNUFLRNTDEMUATOQT&CARFAESXEBOQECALUURLOGTOAC
AOCMMKOIUNAFD&UGOTAFSFTMD&DRSYOTELSECFLXACVMSGE&UKE
OD&STUCDEIHEGOGMUSXO**&OB**MFMUURARPMDARUIXACSGOGEXCNEE
EDMESQAKAQOOURDRP&DUM&IXPUDFRHEGOGAHONAOAAEEMRRC

Considerações finais

Partindo da ideia de que de Romanini, em seu livro *La cryptographie dévoilée ou art de traduire ou de déchiffrer toutes les écritures*, traz a noção de criptografia (ou criptoanálise) como tradução, utilizando por diversas vezes o termo “tradução” para substituir o que poderia ser definido “texto em claro” ou “texto decifrado”, por exemplo, iremos analisar a hipótese de que a criptologia, além de ciência da escrita secreta, pode ser considerada, também, como uma forma de tradução, sobretudo baseando-se e conceitos de tradução intersemiótica fundamentada na Semiótica *per se*, como os propostos por Umberto Eco, Roman Jakobson e, sobretudo, Charles Sanders Pierce.

Referências

- ARCHIVES NATIONALES. Cote 440AP/1, pièce 6, pages 2-3. *Lettre du 29 juin 1791* : « *J'existe (...) que j'ai été inquiète de vous* ». Disponível em: < <https://goo.gl/A0ywHa> >. Acesso em: 8 out 2015. Somente a primeira página; para obter a segunda página (verso da folha) deve-se preencher e enviar um formulário de demanda de material.
- BAUER, Friedrich. *Decrypted secrets: methods and maxims of cryptology*. 4. ed. New York: Springer-Verlag, 2007.
- DECKER, Michel de. *Marie-Antoinette – Les dangereuses liaisons de la reine*. Paris: Belfond, 2005.
- GYLDEN, Yves. Le chiffre particulier de Louis XVI et Marie-Antoinette lors de la fuite à Varennes. In: *Revue internationale de criminalistique*, v. 3, p. 248-256, 1931.
- LEVER, Évelyne. *C'était Marie-Antoinette*. Paris: Arthème Fayard/Pluriel, 2010.
- _____. *Maria Antonietta: a última rainha da França*. Tradução de S. Duarte. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- PORTA, G. D. *De Furtivis literarum notis vulgo de Ziferis libri quinque*. Neapoli: apud Ioannem Baptistam Subtilem, 1602. p. 120.

ROMANINI, C. F. V. de. *La cryptographie dévoilée ou art de traduire ou de déchiffrer toutes les écritures*. Bruxelas : Librairie de Deprez-Parent, 1840.

SINGH, Simon. *O livro dos códigos*. A ciência do sigilo – do antigo Egito à criptografia quântica. Tradução de Jorge Calife. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ZWEIG, Stefan. *Maria Antonieta – retrato de uma mulher comum*. Tradução de Irene Aron. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

A TRADUÇÃO DE PALAVRÕES NAS LEGENDAS DE *TRUE BLOOD* (JÚLIA NAVEGANTES DE SABOIA STEPHAN)

Júlia Navegantes de Saboia Stephan¹
Mestranda (PGET/UFSC)

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a tradução de palavrões nas legendas em português brasileiro no primeiro episódio da série de televisão estadunidense *True Blood* (1998). Nos casos em que não houve nenhum tipo de equivalência quanto à tradução dos palavrões do áudio original nas legendas, foram utilizadas, para análise, as estratégias tradutórias sugeridas por Mona Baker (1992). Após esta análise foi observada a tendência de atenuar os palavrões ou, ainda, omiti-los.

Palavras-chave: Tradução audiovisual. Legendas. Palavrões. *True Blood*.

THE TRANSLATION OF SWEARWORDS IN THE SUBTITLES OF TRUE BLOOD

Abstract: This article aims on the analysis of swearwords in the Brazilian-Portuguese subtitles of the American TV series *True Blood* (1998). In the situations where any kind of equivalence happened, regarding the translation of taboo words, Mona Baker's (1992) translation techniques were used. After this analysis, it was clear the tendency to omit or even neutralize taboo words.

Keywords: Audiovisual translation. Subtitles. Taboo words. *True blood*.

Introdução

Toda língua tem variações em seu uso e palavrões fazem parte de uma linguagem extremamente informal, considerada imprópria por muitos por conter teor ofensivo e/ou obsceno. Logo é normal que a tradução de tais palavras seja algo delicado para os tradutores. Neste artigo a proposta é analisar a tradução de palavrões para observar como os tradutores lidaram com esta tarefa nas legendas do primeiro episódio de *True Blood* (2008), chamado *Strange Love*.

O enredo desta série de televisão propicia o uso de palavrões por conter vários personagens sobrenaturais (vampiros, lobisomens, bruxas) e boa parte das cenas serem em um bar. Existem muitas cenas de sexo, violência e abuso de drogas, que pedem a caracterização dos personagens e cenas com o uso de palavrões.

É importante levar em conta a questão de classificação indicativa (censura), tanto no país de origem (E.U.A) quanto no Brasil, o seriado foi classificado como próprio apenas para telespectadores maiores de 18 (dezoito) anos. Então, a questão de idade não deveria ser um obstáculo para a tradução dos palavrões presentes no áudio original.

Tradução audiovisual e legenda

¹ Mestranda em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução – PGET/UFSC.

Apesar de ser uma novata dentro da área de Estudos da Tradução, a Tradução Audiovisual (TAV), tem ganhado posição de destaque nas últimas duas décadas, especialmente devido ao crescimento da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. (Remael, 2010). As duas modalidades de TAV mais conhecidas e utilizadas são a legendagem e dublagem, porém existem outras modalidades como *voiceover* e localização de *videogames*.

Luyken *et al* (1991 *apud* GEORGAKOPOULOU, 2009, p.21) define legenda como:

[...] traduções escritas comprimidas, que aparecem como linhas de texto, normalmente posicionadas ao pé da tela. Legendas aparecem e desaparecem de modo a coincidir com o diálogo original e são quase sempre adicionadas às imagens posteriormente como uma atividade de pós-produção.^{2,3}

Justamente por esta característica de sincronizar o texto com o diálogo original, o processo de legendagem possui algumas limitações, Georgakopoulou (2009) separa as limitações entre textuais e técnicas. Limitações técnicas são:

- 1-Espaço: o espaço é muito limitado, por norma, geralmente, aparecem na tela duas linhas por vez e o número de caracteres depende de uma série de fatores.
- 2-Tempo: legendas sempre terão o mesmo tempo que os diálogos originais, senão eles não sincronizam, deixando a platéia confusa.
- 3-Apresentação: legendas podem ocupar até vinte por cento do espaço de tela, a localização das legendas é muito importante para que as cenas sejam visíveis.

Já as limitações textuais são compostas pelo processo de troca de áudio para escrita, os tradutores devem estar cientes da necessidade de coesão e também não devem descaracterizar quaisquer elementos importantes de discurso enquanto produzem as legendas. Elementos como humor e ironia podem facilmente se perder neste processo, se os tradutores não forem cuidadosos o suficiente.

Remael (2010, p.12) diz que “a natureza multimodal ou semiótica da TAV fez com que estudiosos questionassem se ela é de fato uma forma de tradução”⁴. Esta mesma natureza gera as limitações citadas anteriormente, que são outra razão para o descrédito da Tradução Audiovisual como área dentro dos Estudos da Tradução, pois alguns estudiosos defendem que tais limitações definem demasiadamente o trabalho do tradutor de TAV. Entretanto Remael (2010, p.12) defende que tal olhar sobre a TAV deve ser revisto e que “o século 21 pode ser o advento do triunfo ‘audiovisual’”.

Palavrões

Segundo o dicionário *online* Priberam, palavrão seria é “palavra obscena ou grosseira e, ainda, sinônimo de nome feio, obscenidade e tabuísmo”. Palavrões são parte de uma linguagem extremamente informal, que parte da sociedade não considera apropriada e geralmente estão ligados a xingamentos e termos com conotação sexual.

² Todas as citações, quando originalmente em língua estrangeira, foram traduzidas pela autora deste artigo.

³ [...]condensed written translations of original dialogue which appear as lines of text, usually positioned towards the foot of the screen. Subtitles appear and disappear to coincide in time with the corresponding portion of the original dialogue and are almost always added to the screen image at a later date as a post-production activity. (GEORGAKOPOULOU, 2009, p.21)

⁴ “The multimodal or semiotic nature of AVT once led the scholars to question IF AVT was indeed a form of translation”. (REMAEL, 2010, p.12)

Muitas pessoas consideram palavrões ofensivos ou obscenos, entretanto, se presentes em um filme ou série de televisão, os tradutores precisam trabalhar com estas palavras para produzir legendas ou dublagem.

Além das limitações de tempo e espaço presente no processo de legendagem, palavrões causam outra problemática citada por Koglin (2009, p.1): “A legendação costuma estar atrelada à censura imposta pela distribuidora, que pode exigir que os tradutores omitam ou abrandem enunciados com críticas, substituam palavras agressivas ou minimizem vocabulários obscenos”. Sabendo disto, fica claro que a tradução de palavrões em legendas envolve além de limitações de tempo e espaço, uma questão de relação de poder com quem encomenda a tradução.

Apesar das distribuidoras indicarem que linguagem inapropriada deve ser amenizada ou omitida, como Koglin (2009) observou, Karamitoglou (1998) defende que palavrões não devem ser censurados ou omitidos, apenas em casos de extrema repetição, em que a questão de limite de espaço leva o tradutor a economizar palavras⁵.

O seriado

True Blood é uma série estadunidense, produzida e televisionada pelo canal HBO (E.U.A), durante sete temporadas, entre os anos de 2008 e 2014. O plano de fundo da série é a cidade de Bom Temps, no estado da Luisiana (E.U.A) e a personagem principal é Sookie Whitehouse, uma garçonete com o poder sobrenatural de ouvir o pensamento das pessoas. A vida de Sookie muda completamente quando conhece o charmoso vampiro Bill Compton, que tem sua vida salva pela garçonete.

Esta série pode ser classificada como vampiresca, já que boa parte da trama gira em torno de vampiros, criaturas famosas por violência e libertinagem, logo é normal a existência de personagens que se expressam com muitos palavrões. Porém não são apenas os vampiros, há o fato de Sookie ser garçonete e passar grande parte de seu tempo no bar em que trabalha, a frequência conta com pessoas boêmias, que às vezes abusam do álcool e em consequência usam uma linguagem específica. Além destes fatores o seriado é classificado como próprio apenas para espectadores maiores de 18 (dezoito) anos, então o uso de linguagem impróprio não deve ser um problema.

Análise da tradução dos palavrões

Neste trabalho irei analisar a tradução dos palavrões^{6,7} existentes no áudio original, em língua inglesa, do episódio *Strange Love* (58 minutos), para as legendas em língua portuguesa brasileira. Como fonte de dados utilizei a coleção de DVDs originais da primeira temporada da série, disponibilizada no Brasil pela *Warner Bros Entertainment Inc.*, no ano de 2010. Vale lembrar que o episódio inédito da série foi transmitido originalmente em 2008 pela HBO estadunidense.

A seguir encontra-se uma tabela com todos os palavrões em sua língua original seguidos pelas legendas traduzidas. Na parte do diálogo original os palavrões e expressões com palavrões estão em negrito para facilitar a análise.

⁵ Taboo words should not be censored unless their frequent repetition dictates their reduction for reasons of text economy. (KARAMITOGLOU, 1998)

⁶ Para os significados e usos dos palavrões em inglês utilizei o *Urban Dictionary*.

⁷ O Dicionário InFormal foi utilizado para auxiliar com o significado dos palavrões em português brasileiro.

	Audio original	Legenda
1	What the hell are you doing?	O que você está fazendo?
2	Holy shit , V. Stop.	Caramba, Suco de vampiro. Pare
3	All right. Fuck you , Billy Bob.	Vá se ferrar, Billy Bob.
4	Fuck me?	Me ferrar?
5	I'll fuck you , boy.	Eu ferro você, garoto.
6	I'll fuck you , and then I'll eat you.	Ferro você e depois o como.
7	Who are these people and what the hell is this music?	Quem são essas pessoas e que música é essa?
8	I cannot wait to get the hell out of this Podunk town.	Mal posso esperar para sair dessa porcaria de cidade.
9	to pick up the phone and call us to see if we stocked whatever the hell it is that what you're looking for	Ligar para nós para perguntar se tínhamos esse troço em estoque?
10	Or were you just looking for an excuse to wear them ugly-ass clothes	Ou queria um pretexto para usar essa roupa muito feia?
11	You were just the fucking catalyst, and for that, I ought to thank you.	Você foi a última gota...e eu só tenho a lhe agradecer.
12	That's for patting my ass too much.	Por passar a mão em mim.
13	Damn .	Droga.
14	Shit. Fuck this job .	Que se dane esse emprego.
15	I can't work for assholes .	Não posso trabalhar para babacas.
16	Sam is not an asshole and he's totally in love with you.	Sam não é um babaca e é apaixonado por você.
17	What the fuck?	Que merda.
18	Damn son of a...	Que filho da...
19	What the hell is wrong with her?	O que há com ela?
20	These damn rednecks are suckers for packaging.	Esses caipiras adoram uma bela maquiagem.
21	or George motherfucking Bush is terrified of the pussy .	ou George Bush...morre de medo de xoxota.
22	Pussy .	Xoxota.
23	Shit . Y'all bitches don't know what you're missing.	Vocês...não sabem o que estão perdendo.
24	Ain't that right, John? Shit .	Não é, John. Droga.
25	What the fuck is this?	Que diabos é isso?
26	My life sucks .	Minha vida é uma droga.
27	What a bitch .	Que vaca.
28	Holy shit , that's almost 200 ounces.	Nossa, dá quase 200 onças.
29	Fuck me , that's \$10,000.	Caramba, U\$ 10.000. Meu Deus.
30	What the hell is your problem, dimwitted...	Qual é o seu problema?
31	Shit .	Droga.
32	Shit .	Droga.
33	Damn , this is gonna bring a pretty penny.	Vai render um bom dinheiro.
34	You're a sick little vampire fucker .	Fodedora de vampiros.
35	You let a dead man fuck you ?	Gosta de transar com mortos?
36	Fucking disgust me.	Eu acho nojento.

37	Rip your fucking throat out.	Eu ia arrancar sua garganta.
38	Well, at least we wouldn't be out in the fucking open like this.	Pelo menos, não estaríamos a céu aberto.
39	Goddamn it, Mack, you're a fucking drug addict, do you know that?	Que droga Mack. Você é um drogado, sabia?
40	Woman, would you just shut the fuck up ?	Dá para você calar essa boca?
41	You crazy bitch .	Sua maluca.
42	This ain't your business, you stupid cunt .	Isso não é da sua conta, cretina.
43	Why can't you take that fucking thing off?	Por que não tira isso do pescoço.
44	I ain't got time for a fucking cripple.	Não tenho tempo para aleijados.
45	That's fucked up .	Acho isso errado.
46	Damn , girl.	Nossa.
47	Shit .	Droga.
48	Motherfucker. You want me to kick his ass ?	Safado. Quer que eu bata nele?
49	Who fucking cares? He's already dead.	E daí? Ele já está morto.
50	Don't try that with me, goddamn it.	Não me venha com essa.
51	Oh, my God, you're so full of shit .	Meu Deus, como você é convencido.
52	I hate that little shit .	Detesto esse merdinha.
53	What the fuck , huh?	Que coisa, hein?
54	Oh, no, the hell you don't.	Não trabalha mesmo.
55	Oh yes, the hell I do too, you ugly bitch .	Trabalho, sim, feiosa.
56	Shit . Sam must have lost his damn mind.	Nossa. Sam deve ter perdido o juízo.
57	In fact, it really pisses me off .	Na verdade eu fico puta.
58	And he can do a hell of a lot better than Maudette Pickens.	E conseguiria coisa muito melhor que Maudette Pickens.
59	He's too damn stuck-up for me.	Ele é muito metido pra mim.
60	I don't give a good damn how stuck-up he is.	Não estou nem aí se ele é metido.
61	Damn, you suck , Rene.	Puxa, você é ruim demais, Rene.
62	Now, just look at that, like she's walking down the aisle on her goddamn wedding day.	Vejam, parece que ela está entrando na igreja para se casar.
63	I just want to watch them do it. Damn .	Quero vê-los transando. Maldição.
64	Do not go out there alone like a goddamn vigilante!	Não vá lá sozinha como uma justiceira.
65	Feels so warm, I can't help it. I want you. Damn .	Que quentinho. Não aguento. Quero você.
66	What the fuck y...?	O que é isso?

Tabela 1: Transcrição do áudio original e legendas em português, do episódio *Strange Love*.

Palavrões representam um desafio para tradutores, que precisam se adequar à classificação indicativa e até mesmo a demanda exigida pela indústria cinematográfica. Observando a tabela acima, constata-se que no primeiro episódio da série, com duração

de 58 (cinquenta e oito) minutos, os personagens usam palavrões 72 (setenta e duas) vezes, no áudio original, em 66 (sessenta e seis) falas.

Para analisar a tradução dos palavrões irei utilizar as estratégias tradutórias de Mona Baker (1992) publicadas em sua obra *In other words*. Ao total são oito estratégias: tradução usando uma palavra mais geral, tradução usando uma palavra mais neutra ou menos expressiva, tradução usando substituição cultural, tradução usando empréstimo linguístico ou um empréstimo seguido de uma nota explicativa, tradução usando paráfrase com palavras relacionadas, tradução usando paráfrase com palavras não relacionadas, tradução usando omissão e tradução usando ilustração.

Serão consideradas traduções usando um equivalente, aquelas em que a legenda apresenta também um palavrão. Nas situações em que não houve a utilização de um equivalente, foram observados dois tipos de estratégia: tradução usando uma palavra mais neutra ou menos expressiva e tradução usando omissão.

Tradução usando omissão

Tradução usando omissão foi a estratégia mais usada, foram 35 (trinta e cinco) palavrões simplesmente omitidos nas legendas em português brasileiro. A palavra mais omitida foi *hell*, usada como intensificador de situações ou como sinônimo de algo desagradável. Na frase número 1 (Tabela 1), por exemplo, “*What the hell are you doing?*” foi traduzida como “O que você está fazendo?” omitindo qualquer natureza ofensiva presente no áudio original. Além desta frase, existem casos parecidos nas falas 6,7,9,18,30,54,55 e 58.

Outra palavra constantemente omitida foi *damn*, normalmente utilizada como xingamento ou intensificador de situações ruins ou de surpresa. Do áudio original, a frase 18 “*Damn son of a...*” ficou como “Que filho da...” na legenda traduzida, escondendo completamente a palavra *damn*. Nas frases 20,33,56,60,65 acontecem situações semelhantes.

Um palavrão muito comum é *shit*, expressado em xingamentos e momentos de raiva, ele aparece omitido em duas ocasiões nas frases 14 e 23. Com certeza o palavrão mais popular entre os estadunidenses é *fuck*, utilizado como verbo e com diversas variações: *fucking*, *fucked* e até *motherfucker*. Quando empregado como verbo ele representa uma palavra chula sinônimo de sexo, mas também pode ser usado como xingamento e insultos em geral. *Fuck* e derivados aparecem nas frases 11,21,36,38,39,40,43,44 e 49. Na fala 39 temos “*Goddamn it, Mack, you're a fucking drug addict, do you know that?*” que aparece em português brasileiro como “Que droga Mack. Você é um drogado, sabia?”. Aqui *fucking* dá conotação depreciadora ao personagem Mack, que é um drogado, porém na legenda o telespectador não recebe qualquer indício disto.

Tradução com uso de palavra menos expressiva ou mais neutra

Neste tipo de estratégia o palavrão chega a ser traduzido, mas com uma linguagem menos agressiva. São observadas traduções com uso de palavra menos expressiva ou mais neutra em 30 (trinta) situações.

O palavrão *shit* aparece amenizado nas situações 2,24,28,31,32,47,51 e 56, sendo na maioria das vezes substituído pela palavra “droga”. *Shit* na língua inglesa significa fezes e é geralmente utilizado como xingamento situações de estresse, portanto, é natural que ao se procurar um equivalente em português brasileiro logo se

pense no palavrão “merda”. Porém esta não foi a solução encontrada pelos tradutores na maioria das vezes em que esta palavra precisou ser traduzida.

Como já mencionado, a palavra *fuck* é muito popular nos Estados Unidos, logo os tradutores tiveram que enfrentá-la diversas vezes para tradução, ela está presente nas frases 3,4,5,6,14,25,45,48,53 e 66. Na situação 35, por exemplo, temos no áudio original “*You let a dead man fuck you*” e na legenda traduzida “Gosta de transar com mortos?”, nesta situação *fuck* expressa sexo, de maneira obscena, e em português brasileiro a palavra “transar”, que não expressa, necessariamente, qualquer tipo de obscenidade foi utilizada. Têm-se, ainda, situações em que *fuck* foi usado para insultar e ameaçar pessoas, como na legenda 5 “*I’ll fuck you, boy*”, traduzido para “Eu ferro você, garoto”. Aqui o significado ainda é o mesmo, o personagem quer dizer que irá prejudicar o outro em tom de ameaça, porém “ferrar” é menos expressivo que *fuck*, uma solução que manteria o teor ofensivo da fala seria utilizar a palavra “foder/fodo”.

Ainda existem os palavrões *hell* substituído por “porcaria” na fala 8, *Damn* e *Goddamn* como “droga” nas frases 14 e 39; e *asshole* como babaca nas situações de número 15 e 16. Em todos estes casos os palavrões foram traduzidos, sem perder o contexto dos diálogos, entretanto a linguagem utilizada nas legendas em português brasileiro foi claramente mais branda.

Tradução com palavra equivalente

De longe esta foi a estratégia menos usada pelos tradutores, com apenas 7 (sete) situações observadas. Ou seja, apenas em sete legendas o espectador que não entende a língua inglesa, soube que o personagem estava utilizando linguagem inapropriada, ofensiva ou obscena em sua fala.

Nas frases 21 e 22 se observa-se o palavrão *pussy*, que expressa de maneira extremamente informal e chula o órgão sexual feminino. Na tradução tem-se a palavra “xoxota” que na língua portuguesa brasileira também é uma expressão bastante chula e foge do padrão normativo da língua.

O xingamento “*What a bitch.*” foi interpretado como “Que vaca”, na legenda 27, pelos tradutores. *Bitch* além de ser utilizada como feminino do cachorro (cadela) em linguagem formal é utilizado comumente para ofender mulheres, semelhante à conotação de “vaca” (fêmea do boi) no Brasil. Portanto nesta situação a ofensa permaneceu no diálogo.

Em outra cena há a frase “*You’re a sick little vampire fucker*”, traduzida como “Fodedora de vampiros” (legenda 34). Aqui *fucker* foi representada por uma palavra equivalente “fodedora”, que também emprega uma conotação obscena ao ato de fazer sexo.

Já mencionei no item anterior “merda” como equivalente de “*shit*”, na frase 52 isto acontece quando “*I hate that little shit*” aparece como “Odeio aquele merdinha”. Na fala 17 “*What the fuck?*” tem-se uma pergunta com conotação de indignação e na tradução temos “Que merda”. Neste caso vê-se um palavrão na legenda, por mais que a palavra no áudio original seja *fuck* e não *shit*.

Por último está a frase 57 “*It really pisses me off*”. Na língua inglesa utiliza-se “*piss off*” para mandar alguém ir embora ou expressar um sentimento de profunda irritação, caso desta legenda. Na legenda traduzida tem-se “Fico puta”, “puta” expressa o estado de indignação da personagem com um palavrão, assim como ocorre no diálogo original do episódio.

Conclusões

Ficou mais do que evidente a tendência de esconder os palavrões do áudio original, em inglês americano. Na maioria das legendas com palavrões eles foram completamente omitidos na tradução para o português brasileiro. Outra solução frequente para lidar com palavrões foi usar palavras menos ofensivas, ou ainda, nada ofensivas.

Koglin (2009) sugere que existe uma tendência generalizada em amenizar os palavrões, em legendas, devido às exigências das distribuidoras, ou seja, quem encomenda e paga pelo trabalho.

Sobre esta problemática do tradutor se encontrar comprometido com distribuidoras, editoras e instituições de tal natureza, Lawrence Venuti (1998, p.15) expressa sua preocupação na obra “Escândalos da tradução”:

[...] talvez o maior escândalo da tradução: assimetrias, injustiças, relações de dominância e dependência existem em cada ato da tradução, em cada ato de colocar o traduzido a serviço da cultura tradutora. Os tradutores são cúmplices na exploração institucional dos textos e culturais estrangeiros.

Venuti (1998) é conhecido por promover a visibilidade do tradutor, e relações de poder é algo tão impactante que é considerado pelo estudioso como um escândalo da tradução por muitas vezes limitar e comprometer o ofício do tradutor.

Fotios Karamitoglou (1998, [n.p.]) como especialista e também tradutor, em seu artigo “*A proposed set of subtitling standards in Europe*”, defende que “palavrões não devem ser censurados, a menos que seu uso freqüente cause a sua redução por questões de economia textual”

True Blood é classificado pela censura como impróprio por menores de 18 (dezoito) anos, não sendo a idade um fator decisivo para a tradução dos palavrões, então provavelmente Koglin (2009) e Venuti (1998) estejam corretos quanto a influência da relação de poderes sob os tradutores.

Com a análise da tradução dos palavrões, nas legendas do episódio *Strange Love* fica exposto um problema que pode levar à descaracterização de personagens e cenas, pois os palavrões são utilizados para expressar a reação das pessoas e na maioria das vezes que apareceram no áudio original, eles se perdem e o telespectador conta apenas com expressões faciais e gestos que podem ou não indicar o estado emocional dos personagens ou, ainda, o uso de linguagem irônica, agressiva e obscena. Nas situações em que os palavrões foram omitidos ou amenizados, o telespectador não deixa de entender o decorrer dos fatos, entretanto parte da dramatização perde intensidade sem a ajuda dos palavrões ausentes na legenda em português brasileiro.

Referências bibliográficas

TRUE Blood: A primeira temporada completa. Drama. Produção: Alan Ball. Estados Unidos, Warner Bros Entertainment Inc., 2008. 5 DVDs., NTSC, color.

BAKER, M., SALDANHA, G. *Routledge encyclopedia of translation studies*. (2nd ed.). London: Routledge, 2009. 654 p.

BAKER, M. *In other words*. London: Routledge, 1992. 304 p.

DICIONÁRIO

INFORMAL.

Disponível

em:

<<http://www.dicionarioinformal.com.br/merda>> . Acesso em: 30 jun 2015.

GEORGAKOPOULOU, P. Subtitling for the DVD industry. In: CINTAS, J.D.; Anderman, G. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2009. p. 21-35.

KARAMITOGLOU, F. A proposed set of subtitling standards in Europe. *Translation Journal*, v.2, 1998. Disponível em: <http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitoglou_fotiosa_proposed_set_of_subtitling_standards_in_europe.pdf> Acesso em: 30 jun 2015.

KOGLIN, A. A tradução da linguagem de baixo escalão em produções fílmicas: um estudo baseado em corpus. In: Jornadas Internacionales de Traductología, 2, Córdoba. *Anais*. 2009.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing translation studies: theories and applications*. London; New York: 2001. 222 p.

PRIBERAM. Dicionário de Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 30 jun 2015.

RAMAEL, A. Audiovisual Translation. In: GAMBIER, Y.; DOORSLAER, L. Van. *Handbook in translation studies*. John Benjamin Publishing Company: Amsterdam. v.1. p. 12-17.

URBAN DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/>>. Acesso em 30 jun 2015.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerda, Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002. 394p.

GLOSSÁRIO ONLINE PORTUGUÊS-ALEMÃO PARA TRADUÇÃO DE LIVROS DE CULINÁRIA: UMA PROPOSTA (JULIANA DE ABREU)

Juliana de Abreu¹
Doutoranda (PGET/UFSC)

Resumo: Com a popularização da internet e a facilidade de acesso aos canais televisivos internacionais, a culinária mundial ganha destaque global. Traduções na área gastronômica são cada vez mais requeridas, e adequar termos culinários da língua fonte para a língua de chegada é um desafio para tradutores da área, ainda mais quando diversas variedades linguísticas estão presentes. Elaborar um glossário online ilustrado para padronizar termos gastronômicos entre os pares de línguas alemão-português, dentro de algumas suas variedades (germânica/austriaca e lusitana/brasileira) a fim de auxiliar tradutores de receitas culinárias, estudantes e profissionais da área gastronômica é o objetivo central desse trabalho. Ao se pensar tradução de base teórica funcionalista (REISS, 1983; 1991; 1996; VERMEER, 1986; 1991; 1996; NORD, 1993; 2009) o elemento central é o público receptor. Aspectos teóricos sobre tradução, terminologia, cultura e identidade, língua, culinária e sociologia são abordados por teóricos renomados nas áreas. O *corpus* de pesquisa parte de duas vertentes, uma representada por Elisa Duarte Teixeira (2004, 2008) em suas pesquisas acadêmicas e outra por Rodolfo Farinha (2013) em seu Dicionário Gastronômico Multilíngue. Espera-se contribuir para área de Estudos da Tradução, bem como para os tradutores dentro da sua prática tradutória.

Palavras-chave: Tradução. Funcionalismo. Culinária. Glossário.

PORTUGUESE-GERMAN GLOSSARY FOR TRANSLATING COOKBOOKS: A PROPOSITION

Abstract: As the internet and access to international television channels grow popular, world cuisine takes the global centre stage. Translations in gastronomy are growing in demand, and fitting culinary vocabulary to the destiny language is a challenge for this area's translators, especially when several language varieties are in play. Developing an online illustrated glossary in order to standardise gastronomical terms among the Portuguese-German language pair, inside a couple of their varieties (German/Austrian and European/Brazilian) for aiding translators of cooking recipes, as well as gastronomy students and professionals, is the main goal of this paper. By thinking translation based on functionalist theory (REISS, 1983; 1991; 1996; VERMEER, 1986; 1991; 1996; NORD, 1993; 2009), the central element is the receiving audience. Theoretical aspects on translation, terminology, culture and identity, language, cuisine and sociology are approached through renowned theorists in said areas. Research corpus starts from two sides: one represented by Elisa Duarte Teixeira (2004, 2008) in her academic researches; the other, by Rodolfo Farinha (2013) in his Gastronomic Multilingual Dictionary. One expects to contribute to Translation Studies subject, as well as aid translators in their activities.

Keywords: Translation. Functionalism. Cuisine. Glossary.

Introdução

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Nas receitas culinárias estão registradas o que por muitas vezes podemos chamar de tradições familiares e através dos registros se observa-se a língua utilizada como instrumento de perpetuação do patrimônio imaterial de um povo/grupo social. Ou seja, as receitas culinárias exercem uma importante função social, não apenas na sociedade que está inserida, mas também no mundo globalizado que vivemos atualmente.

É importante ressaltar que muitas receitas culinárias podem acabar perdendo a sua função se a língua de registro não for alcançada por aqueles que as acessam. Assim, destaca-se o valor imensurável da tradução receitas culinárias tanto entre línguas diferentes, como também dentro das variedades de uma mesma língua.

Os tradutores da área gastronômica enfrentam dificuldades, entre elas um curto período de tempo para entregar a tradução para editora, comprometendo assim a qualidade da tradução entregue e que será publicada. É importante ressaltar que um bom tradutor não depende apenas de bons glossários e dicionários, esses são instrumentos que auxiliam no ofício e que não dispensam uma boa dose de pesquisa.

O presente artigo trata de uma visão geral da proposta de projeto de doutorado iniciado em março de 2015. Ainda incipiente, o estudo tem como objetivo geral: elaborar um glossário online [ilustrado] de termos gastronômicos entre os pares de línguas alemão-português, dentro de algumas suas variedades (germânica/austríaca e lusitana/brasileira), a fim de auxiliar tradutores de receitas culinárias, estudantes e profissionais da área gastronômica.

A ideia surgiu na pesquisa de mestrado (2012-2014) durante a construção do *corpus* de pesquisa. Foi numa conversa que constatei a inexistência de dicionários e glossários online que auxiliem tradutores de livros de receitas culinárias nos pares de língua alemão-português e, especialmente, que abordem a variedade nacional austríaca da língua alemã. E foi então que hipótese de que por conta da dificuldade de relação dos termos culinários austríacos é que não temos no mercado editorial brasileiro livros de receitas austríacas traduzidas para o português brasileiro publicados no Brasil, havendo assim uma lacuna a ser pesquisada.

A seguir são tratados de forma sucinta alguns aspectos teóricos a serem tratados ao longo desses 4 anos de doutorado, como cultura, língua e culinária, as variedades linguísticas nacionais retratadas, a abordagem teórica que sustenta a pesquisa dentro da área dos Estudos da Tradução e a construção do glossário culinário.

Cultura, língua e culinária

Três elementos indissociáveis: cultura, língua e culinária. Cultura, de acordo com o Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa (1988, p. 190-191), é definida como:

1. Ato, efeito ou modo de cultivar.
2. V. *cultivo* (2.)
3. O complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e doutros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade; civilização.
4. O desenvolvimento de um grupo social, uma nação, etc., que é fruto do esforço coletivo pelo aprimoramento desses valores; civilização, progresso.
5. Apuros, esmero, elegância.
6. Criação de certos animais, em particular os microscópicos.

Levando em conta a terceira e a quarta definições em que a sociedade é a promotora e perpetuadora da cultura é importante pensar em como os grupos sociais

registram e organizam a sua cultura.

Santos (2006, p. 12) apresenta o conceito de cultura que forma ampla, sustentando que “cada cultura é o resultado de uma história particular, e isso inclui também suas relações com outras culturas, as quais podem ter características bem diferentes” e seguindo a mesma linha de pensamento, Laraia (2009, p. 49) concorda, entre suas diversas abordagens conceituais sobre cultura, ao abarcar a história elemento formador da cultura de um povo/grupo social, afirmando que é “um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores.” Que é exatamente enfatizado por DaMatta (1986, p. 123, grifos do autor):

[...] para nós, “cultura” não é simplesmente um referente que marca uma hierarquia de “civilização”, mas a maneira de viver total de um grupo, sociedades, país ou pessoa. Cultura é, em Antropologia Social e Sociologia, um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas.

Tendo como premissa que cultura é social, toma-se a definição de cultura presente no Dicionário do Pensamento Social do Século XX (1996, p. 163), como legitimador dos conceitos até então apresentados. Cultura assim, é “o fato isolado mais notável a respeito da história da humanidade é extraordinária diversidade de formas sociais produzidas por seres do mesmo [...] tipo genético”. Afirmando que a ciência social ainda destaca dois papéis para a cultura na vida social, sendo o primeiro **proporcionar significado** e o segundo **fornecer regras gerais de ação social para uma sociedade compreender a outra**.

Sendo assim, durante o desenvolvimento da tese é entendido por “cultura, as manifestações sociais de um grupo, configuradas pelos repletos padrões comportamentais, crenças e valores formados pela história e diversidade dos modos de expressões”, pensamento defendido por Abreu (2014, p. 12).

A culinária é forma de expressão social e através dela forma como as sociedades se alimentam e interagem. Gilberto Freyre (2010, p. 298) considera a culinária

[...] um elemento de cultura ou de civilização ele próprio ligado interdependentemente a outros: à religião, à higiene, à estética, de modo geral; e, de modo particular, à técnica culinária; ao seu modo social de ser levado o alimento à boca do indivíduo – dedos, pauzinhos, garfo, faca, colher, conforme a predominância de sólidos ou de pastas na alimentação em apreço; a móvel ou o equivalente de móvel associado ao ATP ou ao cerimonial de comer; abluções antes ou depois da refeição; preces ou sinais religiosos antes e depois da refeição.

E Montanari (2009) escreve que a culinária pode ser considerada o primeiro modo de adentrar culturas distintas, a fim inclusive da comida auxiliar a intermediação entre culturas.

De acordo com Abreu (2014, p. 13) a alimentação pode ser um exemplo ser tratada com uma forma de identificação e afirmação de uma dada cultura, assim como a língua, que pode ser vista como uma forma de alcançar uma cultura. Ross e Becker (2011, p. 35) destacam que “entre os símbolos culturais que ajudam a estruturar as identidades coletivas, a gastronomia desempenha um papel central.” E pode-se pensar também no papel da língua enquanto uma forma de manifestação cultural, ou seja, um outro símbolo cultural.

De acordo com Dubois, et al (2007, p. 378) a língua é compreendida como um “[...] instrumento de comunicação, um sistema de signos vocais específicos aos membros de mesma comunidade.” E assim pode-se dizer que “Falar em língua,

portanto, é falar sobre a expressão da cultura de um povo. A cultura influi diretamente na língua: em suas estruturas gramaticais e lexicais e, sobretudo, nos sentidos imbricados nas palavras.” (AIO, 2012, p. 27).

Contudo, as receitas culinárias de uma sociedade/grupo social podem ser transmitidas pela oralidade e formalizadas pela escrita, independente do processo (se oral ou escrito), a língua é o instrumento utilizado para transmissão e compartilhamento de conhecimento. Ou seja, é impossível desassociar a língua das suas manifestações culturais, como aqui tratada: a culinária.

Variedades linguísticas: línguas pluricêntricas

Dubois et al (2007, p. 378) entende língua como um “[...] instrumento de comunicação, um sistema de signos vocais específicos aos membros de mesma comunidade.” Em uma mesma língua existem variações para os níveis de língua, sendo eles a língua familiar, erudita, popular, de certas classes sociais e grupos profissionais, onde os diferentes tipos de gíria aparecem e também as variações geográficas, sendo os dialetos e patoás.

As línguas alemã e portuguesa apresentam variações geográficas e culturais, as quais muitas vezes nos faz refletir e nos deixa em dúvida se estamos realmente tratando da mesma língua.

Línguas que apresentam diferentes variedades faladas em diversos países ou regiões distintas são consideradas como línguas pluricêntricas. Essas variedades precisam ser regidas por normas nacionais próprias. (AMMON, 1995; EBNER, 2008; MUHR, 2000; BATORÉO, 2014).

Muhr (2000, p. 3-4, tradução nossa) apresenta oito critérios específicos que precisam estar presentes e que categorizam uma língua como sendo pluricêntrica, sendo eles:

1. A língua existe em vários países/Estados soberanos.
2. A língua em questão apresenta no seu respectivo país um papel formal sendo reconhecida como língua oficial, co-oficial e respectivamente como língua minoritária.
3. Os falantes da variedade de uma língua pluricêntrica e as instituições governamentais consideram essa língua não como uma língua autônoma e sim como uma parte de uma única língua.
4. A língua apresenta diversas variantes-padrão, de preferência codificadas em dicionários e gramáticas.
5. A respectiva variedade nacional é a norma vigente nos setores administrativos, nos cursos de direito e nas instituições dos diversos países.
6. A existência das diferenças linguísticas e comunicativas em relação às outras variedades estão baseadas nas diferentes condições de vida e nas realidades sociais específicas de cada país e na identidade social de seus falantes, que é expressada através da língua.
7. A variedade nacional é, em geral, ensinada nas escolas e sistematicamente transmitida.
8. Os falantes são, de regra, leais à variedade nacional

Diante do contexto apresentado, pode-se afirmar que a língua alemã, por cumprir os critérios citados, dentro das suas respectivas variedades e variantes, é considerada

uma língua pluricêntrica. (ABREU, 2014, p. 20). E além disso, “ [...] estamos perante duas variedades nacionais da Língua Portuguesa – a norma portuguesa e a norma brasileira [...]”. (BATORÉO, 2014, p.3).

Hanna J. Batoréo (2014, p. 4) ainda complementa:

Do ponto de vista linguístico, cada uma das variedades do Português, independentemente do status que lhe é atribuído oficialmente (língua nacional, língua oficial, língua segunda etc.) pode apresentar as suas especificidades ao nível sintático, semântico, fonológico e/ ou lexical, o que pode até chegar a criar dificuldades de intercompreensão entre os falantes de variantes diferentes.

E pode-se afirmar que o mesmo ocorre com as variedades nacionais (Alemanha, Áustria e Suíça) da língua da alemã.

Com relação à língua portuguesa, há quem defenda as variedades lusitana e brasileira como duas línguas distintas, como propõe Marcos Bagno (2012) em sua obra intitulada Gramática pedagógica do português brasileiro. O autor defende veemente “o vernáculo brasileiro autêntico seja a referência para o nosso ensino de língua materna” numa “clara, nítida e assumida militância em favor do reconhecimento definitivo de que o português europeu e o português brasileiro já constituem duas línguas diferentes.” (NEVES; CASEB-GALVÃO, 2014, p. 14).

Não é objetivo do presente artigo discutir a respeito das vertentes teóricas em defesa do português lusitano e brasileiro enquanto duas línguas distintas e sim apresentar o conceito de línguas pluricêntricas onde as quatro variedades, das duas línguas, se encaixam.

Vivemos a variedade brasileira da língua portuguesa e mesmo sem um respaldo teórico podemos opinar e refletir com maior propriedade em relação à língua que falamos cotidianamente, já a língua alemã não de acesso e conhecimento de todos nós e por vezes fazemos relação direta da língua alemã com o país Alemanha. Por isso a importância de chamar a atenção e alertar para o fato de que é uma língua também falada em outros países e que possui variedades padrão e que existem estudiosos que defendem o reconhecimento dessas variedades baseado na cultura e histórias dessas sociedades.

Ao pensar as receitas culinárias conclui-se que há a necessidade de se traduzir para as quatro variedades das línguas aqui tratadas, pois são quatro diferentes públicos, localizações geográficas e acima de tudo, diferentes culturas. Assim, ao se pensar tradução é preciso pensar no público que recebe esse material traduzido diante da pluricentricidade apresentada.

Abordagem funcionalista da tradução

Ao tratar a língua como elemento cultural concorda-se tanto com Campos (2004, p. 27-28) quando afirma que “não se traduz de uma língua para outra, e sim de uma cultura para outra [...]”, como com Eco (2011, p. 180), que escreve enfaticamente: “Já foi dito, e trata-se hoje em dia de ideia aceita, que uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas [...]”.

Diante da tradução dentro do cenário cultural e não puramente linguístico, considera-se o tradutor(a) como mediador cultural, ou seja, aquele contrapõe as comunidades culturais distintas, sendo as escolhas do(a) tradutor(a) baseadas em sua cultura, história, formação profissional, contexto situacional, entre outros. (ABREU, 2014, p. 30).

Katharina Reiß, Hans Josef Vermeer e Christiane Nord, tradutores, teóricos e docentes alemães – da área de tradução – de grande representatividade na área dos Estudos da Tradução, são precursores da abordagem funcionalista da tradução. Tal abordagem parte da premissa de que a tradução é uma ação de interação comunicativa, sendo considerada uma prática com um propósito que tem como base um texto de origem destinado a um público específico.

Para Reiß, o Texto Fonte (TF) – que é o texto a ser traduzido – é o foco principal, já Vermeer detém seu olhar para o Texto Traduzido (TT) e Nord faz o equilíbrio entre o que Reiß e Vermeer defendem.

Christiane Nord estabelece o funcionalismo com uma forma de centrar a(s) função(ões) dos textos de partida e das traduções, levando em consideração que ambos estão inseridos em contextos culturais distintos – preconcebidos para públicos também distintos – e que o texto exerce sua função a partir da recepção do público para o qual é destinado. (ZIPSER, 2002, ZIPSER; POLCHLOPEK, 2008).

Tanto o TF quando o TT são reflexos de uma cultura marcados pela situação comunicativa que estão inseridos e condicionados enquanto transmissores de uma mensagem (NORD, 2009, p. 9).

Nesse sentido, a função do texto é determinada pela situação comunicativa ou pelo contexto – em ambiente culturais diversos – em que o receptor está firmado, conforme a perspectiva de Christiane Nord. (ABREU, 2014, p. 32). Ou seja, o texto em si não “tem” uma função por si só, e sim “recebe” uma função no momento da recepção. (NORD, 1993, p. 9).

Seguindo o mesmo pensamento, Eco (2011, p. 190), alerta que

É muito importante estudar a função que exerce uma tradução na cultura de chegada. Porém, desse ponto de vista, a tradução transforma-se em um problema interno à história dessa cultura e todos os problemas linguísticos e culturais colocados pelo original tornam-se irrelevantes.

Dentro da proposta de um glossário culinário que aborde as línguas alemã e portuguesa e duas variedades de cada uma delas (alemão germânico e austríaco / português lusitano e brasileiro), a teoria de tradução escolhida para o desenvolvimento da pesquisa – a teoria funcionalista – se enquadra perfeitamente. Isso, levando em consideração que receitas culinárias são uma forma de expressão cultural e que dependendo da variedade linguística, pode não haver o compartilhamento linguístico dentro de uma mesma língua pois são destinadas a públicos distintos, como já comprovado por Abreu (2014) em sua pesquisa. Antes de se traduzir entre línguas é preciso primeiramente traduzir intralingualmente, enfatiza Ricoeur (2011, p. 17).

Nessa proposta de pesquisa de doutorado, tratamos as línguas alemã na Alemanha e na Áustria como sendo uma mesma língua, assim como a língua portuguesa no Brasil e em Portugal, porém como quatro variedades nacionais, conforme o conceito de línguas pluricêntricas, já aqui mencionado.

Corpus: glossário vs. Dicionário

A elaboração de um glossário online de termos culinários nos pares de língua alemão e português, abrangendo 4 quatro variedades nacionais padrão – como mencionado na introdução – é o objetivo da proposta de estudo de doutorado iniciado em março de 2015.

Poucas são as pesquisas acadêmicas desenvolvidas a respeito do assunto, especialmente envolvendo a língua alemã. Alguns sites brasileiros de culinária e

gastronomia apresentam glossários de termos culinários dentro da própria língua, mas não em paralelo com outras línguas.

A terminologia na área culinária foi trabalhada por Elisa Duarte Teixeira em seu mestrado (2004) e doutorado (2008), orientados pela Profa. Dra. Stella Esther Ortweiler Tagnin, na Universidade de São Paulo (USP). Teixeira é tradutora de livros de receita nos pares de língua português e inglês e trabalha atualmente no ramo da gastronomia e mora atualmente nos Estados Unidos. Em 2008 lançou o livro intitulado *Vocabulário para culinária inglês/português*, uma das poucas obras que podem auxiliar o(a) tradutor(a) de livros de receitas culinárias.

Outro livro publicado em 2013 da mesma área é o *Dicionário Gastronômico Multilíngue* de Rodolfo Farinha, um *chef* português. O dicionário é em partes ilustrado e apresenta correspondentes diretos de termos culinários em português, inglês, francês, alemão e espanhol. Farinha elenca em seu livro 1737 termos culinários em português.

Ambos os livros são impressos e não dispõem de versão online, o que facilitaria o trabalho dos tradutores de livros de receitas culinária, bem como dos estudantes e profissionais da área gastronômica.

Um glossário é um “dicionário de termos específicos de determinada área” (AULETE, 2012, p. 445), por isso a escolha de glossário culinário e não um dicionário para compilação e armazenamento dos termos culinários, o chamado: *corpus* da pesquisa.

Tanto a elaboração de dicionário ou glossário faz parte da área de tradução técnica. Teixeira (2008, p. 21) escreve que “João Azenha Jr., em seu livro de 1999, argumenta em favor de uma visão de tradução técnica enquanto fenômeno culturalmente condicionado.” Ou seja, aqui podemos relacionar diretamente com a abordagem funcionalista da tradução. “Para ele [Azenha Jr.] , o texto técnico é estrutura multidimensional ancorada historicamente e composta por diferentes planos inter-relacionados, todos eles portadores de sentido e, portanto, de relevância para o tradutor. (TEIXEIRA, 2008, p. 21).

Nessa proposta de glossário culinário não se pretende apenas compilar termos – elaborar uma lista lexicográfica – e apresentar seus correspondentes diretos. Assim como Teixeira (2008), objetiva-se apresentar situações reais relacionadas com os termos apresentados.

Resultados esperados

“O gênero textual receitas culinárias apresenta informações com fins comunicativos e de propagação cultural.” (ABREU, 2014, p. 93). Ao observar as receitas culinárias é possível detectar palavras de uso cotidiano que refletem além da cultura, as diferenças e semelhanças lexicais e gramaticais de uma dada língua.

Tratando-se de uma pesquisa ainda em fase prematura é possível apenas citar alguns dos resultados – até o presente momento – esperados.

A concretização do glossário e a disponibilização gratuita para pesquisadores, tradutores, estudantes e profissionais da área gastronômica é o maior resultado almejado. Além desse, a defesa das variedades nacionais das línguas alemã e portuguesa com o propósito de respeitar o seu público e também preservar o patrimônio imaterial das suas respectivas culturas é outra consequência esperada.

Dentro da área dos Estudos da Tradução, especialmente no Brasil, se reflete muito a respeito da tradução literária e com o presente estudo desejo contribuir para área de estudo, contudo valorizando e mostrando a importância prática da tradução técnica, infelizmente ainda em desprestígio no meio acadêmico.

Referências bibliográficas

- ABREU, Juliana de. **Receitas culinárias alemãs e austríacas no foco da tradução cultural: uma análise funcionalista**. Florianópolis, SC, 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2014.
- AIO, Michelle de Abreu. **O Caso AF447: o jornalista como tradutor de fatos nas culturas brasileira e portuguesa**. Florianópolis, 2012. 136 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
- AMMON, Ulrich. **Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz: das Problem der nationalen Varietäten**. Berlin: Walter de Gruyter, 1995.
- AULETE, Caldas. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.
- BAGNO, Marcos. **Gramática pedagógica do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- BATORÉO, Hanna J. Que gramática(s) temos para estudar o Português língua pluricêntrica? **Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. v. 16, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/viewFile/362/318>>. Último acesso em 8 dez. 2015.
- CAMPOS, Geir. **O que é tradução?** 1. reimp. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- DAMATTA, Roberto. Você tem cultura? In: _____. **Explorações: ensaios de sociologia interpretativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 121-128.
- DUBOIS, Jean, et. al. **Dicionário de lingüística**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- EBNER, Jakob. **Österreichisches Deutsch: eine Einführung von Jakob Ebner**. Mannheim: Duden, 2008.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FREYRE, Gilberto. **O luso e o trópico: sugestões em torno dos métodos portugueses de interação de povos autóctones e de culturas diferentes da europeia num complexo novo de civilização: o lusotropical**. São Paulo: É Realizações, 2010.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 23. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MONTANARI, Massimo (Org.) **O mundo na cozinha: história, identidade, trocas**. Tradução Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Estação Liberdade, SENAC, 2009.
- MUHR, Rudolf. Das Deutsche als plurizentrische Sprache: die Didaktik des deutschen als plurizentrische Sprache. In: _____. **Lernzielkataloge zu Basisformulierungen Lexik-Sprechhandlungen Höflichkeitskonventionen Diskurs und Diskursstrukturen Deutsch als Plurizentrische Sprache**. Graz, Áustria: ÖSD, 2000. p. 27-36. Disponível em: <<http://www-oedt.kfunigraz.ac.at/OESDCD/0INTRO/Gesamt-PDF/A03-Deutsch-a-pluriz.Sprache.PDF>>. Acesso em: 23 fev. 2013.
- NEVES, Maria Helena de Moura; CASSEB-GALVÃO, Vânia Cristina (Orgs.) **Gramáticas Contemporâneas do Português com a Palavra, os Autores: Evanildo Bechara et al**. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

- NORD, Christiane. **Einführung in das funktionale Übersetzen**: am Beispiel von Titeln und Überschriften. Tübingen: Fracke Verlag Tübingen und Basel, 1993.
- NORD, Christiane. **Textanalyse und Übersetzen**: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. 4. Überarbeitete Auflage. Tübingen: Julius Groos Verlag Brigitte Narr, 2009.
- OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, T. B. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.
- RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ROSS, Alana; BECKER, Elsbeth Léia Spode. A gastronomia alemã como fonte de atração turística e de desenvolvimento local no município de Agudo – RS. **Disciplinarum Scientia**. Série: Ciências Humanas, Santa Maria, v.12. n.1, p. 33-45, 2011.
- SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos).
- TEIXEIRA, Elisa Duarte. **A Lingüística de Corpus a serviço do tradutor: proposta de um dicionário de culinária voltado para a produção textual**. São Paulo, SP, 2008. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008.
- ZIPSER, Meta Elisabeth. **Do fato à reportagem**: as diferenças de enfoque e a tradução como representação cultural. São Paulo (SP), 2002. 1 v. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- _____; POLCHLOPEK, Silvana Ayub. **Introdução aos estudos da tradução**. Florianópolis: UFSC, 2008.

A GÍRIA E O DIALETO NORDESTINO NO GLOSSÁRIO DA LITERATURA DE CORDEL EM LIBRAS (KLÍCIA DE ARAÚJO CAMPOS)

Klícia de Araújo Campos¹
Mestranda (PGET/UFSC)

Rachel Sutton-Spence²
Prof^a. Dr^a. (UFSC)

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar uma pesquisa para uma proposta de tradução para Libras da Literatura de Cordel. O texto a ser traduzido é o folheto de “Antônio Silvino: o Rei dos Cangaceiros” do autor Leandro Gomes de Barros, além da tradução propomos a elaboração de um glossário de gírias e dialetos nordestinos. A proposta é selecionar palavras para fazer a tradução criando novos sinais. Desta forma, pretende-se oportunizar aos alunos surdos a apropriação e conhecimento do vocabulário, a compreensão dos significados das palavras e a relação com a história, bem como as variações linguísticas, gírias e dialetos estabelecendo uma relação entre sociedade e a cultura do sujeito surdo. Já há pesquisa sobre gíria na área de Libras, porém não aborda, especificamente, as gírias usadas pelos cordelista na literatura de cordel. A variação do português utilizada no nordeste, que os surdos desconhecem, ou não sabem o significado, como as gírias e dialetos usados pelos cordelistas, poderiam ser conhecidas e compreendidas a partir de pesquisas em dicionários nordestinos e estudos científicos linguísticos. Foi feita a coleta de dados do referido folheto para pesquisar e analisar os significados. A conclusão produzirá conhecimentos e conceitos desta literatura, possibilitando compreensão dos significados das palavras da língua nordestina mostrando importância e riqueza cultural do cordel para os sujeitos surdos.

Palavras-chave: Literatura de Cordel. Gírias. Libras. Cultura nordestina. Tradução cultural.

A GLOSSARY IN LIBRAS OF SLANG AND DIALECT IN NORTHEASTERN ‘CORDEL’ LITERATURE

Abstract: The objective of this paper is to present the idea about research into translation of the Cordel literature pamphlet "Antonio Silvino: King of Cangaceiros", by Leandro Gomes de Barros, from Portuguese to Libras, with a glossary of the slang and dialect of northeastern Brazil. The proposal is to collect, choose words to translate by creating different signs. There is already research on slang in Libras, but not about the slang used by the cordelistas in cordel literature, enabling deaf students to know the glossaries that help them understand the meanings of words and the relationship with history, research language variations, slang and dialects in the relationship between society and the culture of deaf individuals. The northeastern language that the deaf do not know yet, nor know the meaning of, such as slang and dialects used by cordelistas

¹ Mestranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal da Santa Catarina - UFSC e Licenciatura de Letras/Libras Virtual da Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

² Doutora, Orientadora e Professora Docente de Universidade Federal da Santa Catarina - UFSC.

could be known and understood from research in northeastern dictionaries and scientific linguistic studies. Data collection was made from one cordel pamphlet to research and analyze the meanings. The conclusion will produce knowledge and concepts of this literature, enabling the understanding of the northeastern language words meanings showing cordel's importance and cultural richness for deaf people.

Keywords: Cordel Literature. Slang. Libras. Northeastern culture. Cultural translation.

Introdução

Este artigo demonstrará uma pesquisa de tradução da literatura de Cordel trazendo a tradução do folheto do português para Libras. A questão colocada é: Quais são as dificuldades / os desafios numa tradução de Literatura de cordel para Libras? Uma das dificuldades maiores é que a comunidade surda no Nordeste desconhece as gírias e os dialetos nordestinos na Literatura de Cordel.

A proposta é selecionar palavras para fazer a tradução em Libras criando sinais diferentes (novos) para possibilitar aos alunos surdos conhecer a história do cordel e compreendê-la. O objetivo geral da minha pesquisa tem como enfoque investigar os folhetos, escolhendo um trecho para traduzir e analisar. Como estratégia optou-se pela incorporação das personagens pelo tradutor surdo, coleta de gírias e dialetos para pesquisar os conceitos e criar os sinais novos para o glossário.

O trabalho tem seu foco no tradutor surdo e na tradução interlingual, do português escrito para Libras. O tradutor surdo tem experiência com a comunidade surda que pode contribuir com a sociedade e cultura nordestina como a literatura de cordel, a gíria e o dialeto nordestino. Segundo Albres (2012) é importante considerar os nomes dos personagens e a apresentação visual das ações pela 'incorporação' dos mesmos.

Literatura em Cordel e os cangaceiros

O folheto "Antônio Silvino: o Rei dos Cangaceiros" do autor Leandro Gomes de Barros, é uma história numa série de folheto de cangaço no Nordeste. Esse autor publicou o primeiro folheto de cordel brasileiro na Paraíba em 1893, considerado o pai de literatura de cordel, além de cantada, também escrita. Curran (2009, p. 61) afirma que a história de cordel mostra o cangaceiro como o herói por excelência, misto de bandido, criminoso e lutador pela justiça no sertão nordestino. Apresenta a história de Antônio Silvino que entrou no cangaço para vingar a morte de seu pai, a quem não se fizera justiça.

Como cronista popular da realidade brasileira, Leandro Gomes de Barros e seus colegas de cordel não podiam deixar de registrar e comentar o cangaço, que, por sua inigualável relevância para a vida do Nordeste, compõe um dos ciclos temáticos mais marcantes da literatura de cordel. (CURRAN, 2009, p.60).

A literatura de cordel é um meio de expressão pelos nordestinos. Os tipos de modalidades de gênero de Cordel são quadra, sextilha, setilha, décima e martelo agalopado. A sextilha é o mais usado pelos cordelistas, a gramática do cordel é a rima positiva e as sílabas medidas, os poetas costumam escrever folhetos de oito páginas.

Em relação ao tamanhos, o cordel apresenta-se em folhetos como livrinhos de 16 por 10 centímetros (16cm x10 cm). Os cordelistas escreviam folhetos que possuem entre 8 e 32 páginas. Um cordel entre oito e dezesseis páginas é denominado "folheto" e acima de 32 páginas é conhecido como "romance" (MATOS, 2007).

A história da literatura de cordel começa com o romanceiro luso-holandês, da França e da Península Ibérica que imperou no Nordeste, a poesia popular pode ser impressa e herdeira do romanceiro tradicional e da literatura oral, por ser conto popular. A literatura de cordel era chamada de pliegos sueltos na Espanha, folhas volantes em Portugal e littérature de colportage na França (PINTO, 2008).

O início desta manifestação está relacionado à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de épocas passadas, que a memória popular foi conservando e transmitindo, cumprindo também a função informativa. Antes do advento da imprensa os folhetos eram cantadas, recitados e, posteriormente, vendidos em feiras e locais públicos, atados a cordéis para exposição aos passantes. [...] A manifestação do romanceiro oral não é exclusivamente lusitana, mas peninsular e sua difusão pode ser verificada também nos países de colonização espanhola na América, onde assume a denominação de Pliegos Suelos (folhas soltas), originária da Espanha. (VARELA, 1981, p. 19-20)

De origem europeia, a literatura de cordel é hoje uma das mais importantes manifestações da literatura popular brasileira. O cordel está presente em todo o Brasil, mas é no nordeste que mostra sua força e é lá que se desenvolveu da forma que conhecemos atualmente (LUYTEN, 2007).

“Literatura de cordel” é uma nomenclatura dada aos folhetos de cordel pelos intelectuais brasileiros por volta de 1960/70, adotando a denominação utilizada em Portugal para a poesia similar ao cordel. Mas essa literatura, anteriormente, era conhecida como livrinhos de feira, ou livretos, ou a mais popular pelos cordelistas, “folhetos”. Cordel também vem da palavra “cordão”, pois os folhetos ficavam pendurados em cordões ou barbantes para serem vendidos nas feiras. Alguns estudiosos acreditam que a literatura de cordel chegou ao Brasil na primeira metade do século XVI. Ela foi muito difundida no Nordeste, local onde foi iniciada a colonização, e de lá se disseminou para as outras regiões brasileiras. (TEIXEIRA, 2008, p.18)

Tradução Interlingual com foco numa região específica

Os tipos de tradução propostos por Roman Jakobson (1995) apresentam: tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica, porém esses tipos de tradução esclarecem a diferença entre o dicionário e o glossário. O dicionário de Tomé Cabral é do tipo intralingual, ou seja, é mesma língua portuguesa, porém a variação é a linguagem nordestina, apresentando vários significados na mesma língua. O glossário na Literatura de Cordel em Libras é do tipo tradução interlingual, no qual as gírias e o dialeto nordestino da língua portuguesa são traduzidos para Libras. Segundo Scherer e Kader (2012) expressou:

“Distingue três maneiras de interpretar um signo verbal, a saber: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Essa interpretação possibilita a classificação de três espécies de tradução: a tradução intralingual (que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua), a tradução interlingual (que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua) e a tradução intersemiótica (que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais).” (SCHERER E KADER, 2012, p 133-134)

O método e os materiais apresentados na pesquisa estão sendo desenvolvido com a participação do tradutor surdo, tendo em vista à qualidade da tradução. Também esta pesquisa envolve dois tipos de tradução: a) Interlingual: Tradução da Língua Portuguesa

para a Língua de Sinais Brasileira. b) Intersemiótica: Tradução de textos escritos utilizando recursos visuais como vídeo com xilogravura, cenário e figurino.

Segundo Camargo (2010), a tradução interlingual envolve a atividade humana realizada através de estratégias mentais empregadas na tarefa de transferir significados de um código linguístico para outro. Essas estratégias são denominadas também de procedimentos técnicos de tradução.

Os desafios encontrados incluem a seleção das gírias e dialetos nordestinas em vários contextos: palavras específicas para região que sinais regionais existem; metáforas poéticas; trocadilhos e palavras com múltiplos sentidos e mais de um significado na Libras; nomes das pessoas históricas e personagens nas narrativas; a questão de representar palavras não visuais numa língua visual.

A tradução do português para Libras na literatura de cordel não existe, sendo assim muito importante trazer mais este conhecimento para o espaço surdo além de demonstrar que a cultura nordestina e a cultura surda podem viver lado a lado, lembrando que a literatura de cordel é uma produção típica do Nordeste brasileiro, das artes do cotidiano, das tradições populares e dos autores locais. Representar o cordel em Libras será mostrar uma rica identidade literária local e as tradições literárias regionais, contribuindo com o folclore nacional, ainda mais aos surdos brasileiros. No processo de tradução é importante compreender o autor do folheto e seu contexto, o cordel, portanto neste contexto está inserido dentro de outras duas culturas: cultura surda e nordestina. Alegro destaca que:

Quando consideramos que a tradução literária, além de processo criativo e intelectual, ocorre em um contexto histórico e social específico, após ser transplantada de um outro contexto histórico e social específico, fica claro que duas línguas, duas culturas e duas sociedades estão aí envolvidas, ensejando para o pesquisador a oportunidade de cotejar os dois ‘produtos’, aquilatar em que medida as transposições influenciaram ou não a cultura receptora, em que medida a cultura emissora afetou ou modificou a cultura receptora, e que ‘ajustes’ culturais foram eventualmente feitos; enfim, uma investigação da fortuna literária dos autores e obras, das fontes e influências. (ALEGRO, s.d, p.7)

Conforme afirma Bagno (1999, p.9): “Embora a língua falada pela grande maioria seja o português, este apresenta um alto grau de diversidade e de variabilidade por causa da extensão territorial e social”.

Segundo Bagno (1999), a fala nordestina passa a ser retratada como algo grotesco, rústico, atrasado, criado para provocar risos entre as pessoas.

Esse autor explica ainda que do mesmo modo que existe o preconceito linguístico com a fala de determinadas classes sociais, também existe o preconceito contra a fala que caracteriza certas regiões, a exemplo do modo de falar nordestino:

O que está em jogo não é a língua, mas a pessoa que fala essa língua e a região geográfica onde essa pessoa vive. Se o Nordeste é atrasado, pobre, subdesenvolvido, então as pessoas que lá nasceram e a língua que elas falam devem ser consideradas assim. (BAGNO, 1999, p.46)

Há uma pesquisa que apresenta algumas gírias na área de Libras, todavia não são as mesmas gírias utilizadas pelos cordelistas na literatura de cordel. Os alunos surdos precisam conhecer os termos através dos glossário, que contribui para a compreensão do significado das palavras e a relação com a história. Pesquisamos as variações linguísticas, gírias e dialetos na relação entre sociedade e cultura do sujeito surdo. Segundo Silva (2015) afirmou:

“A gíria externa gira em torno de dois tipos de empréstimo linguístico; um dos usuários da comunidade ouvinte e outro da própria comunidade surda, onde estão sempre a utilizar uma forma de comunicação mais despojada, menos técnica; termos do dia a dia do povo. Podemos citar como exemplo da gíria falada, os termos: OUXI, VIXE além de outros aspectos da língua oral, termos estes próprios das comunidades ouvintes, onde os surdos aproveitam estes contextos e passam a adaptá-los em seus vocabulários, transformados para a língua de sinais, perante o qual possam a ter possibilidade de se enquadrarem frente a diversidade de palavras existentes no vocabulário da língua portuguesa.” (SILVA, 2015, p.116).

De acordo com Silva (2015, p.13) declarou a referência à função da gíria, ela expõe-se interrelacionada à pragmática, apresentando-se em modo interno e externo, correlacionando sua tipologia, seu uso em contexto, sinais novos, enfim suas mudanças.

Glossários em Libras

Podemos elaborar o glossário de Literatura de Cordel com um folheto escolhido no site de Letras Libras como parceiro de projeto de Glossário Letras Libras pretende constituir-se em obra de referência contribuindo para o estudo terminológico da Língua de Sinais Brasileira por orientada Oliveira (2010), como uma terminologia, como segundo Aubert (2001), “Na visão tradicional, a terminologia é vista como fornecedora de informações lexicais das linguagens de especialidade, e os tradutores como um dos principais grupos de usuários finais de tais informações.”

As gírias e dialetos nordestinos na literatura de cordel podem produzir os conceitos que dar a explicação de conceitos e também o dicionário de termos e expressões populares por Tomé Cabral ajudam os significados de palavras para tradutores surdos elaborar os novos sinais na mesma cultura surda. De acordo com Oliveira (2010, p.1) afirmou “se tratar de textos acadêmicos repletos de conceitos que devem ser entendidos, aprendidos e aplicados ao longo da formação educacional dos sujeitos, frequentemente, encontram-se termos técnicos na língua portuguesa escrita que (ainda) não possuem correspondentes em Libras.” O mesmo acontece com outros gêneros de libras.

A terminologia na área de Libras, segundo Oliveira (2010, p.2-3-6) afirmou que sobre a tradução em Libras:

Tal ferramenta além de contribuir para a tarefa dos tradutores do curso Letras-Libras tem como objetivo oportunizar a consulta de outros tradutores profissionais e, em formação. Favorecendo a tradução textos técnicos de forma sistematizada e possibilitando a consolidação de um campo relevante dos Estudos da Tradução em Libras. [...] A discussão permanente entre tradutores é indispensável e realizada sistematicamente em encontros semanais tendo como objetivo a criação de neologismos que ampliam constantemente o léxico instrumental de Libras. [...] Inicialmente havia resistência por parte dos tradutores para oferecer sugestões de neologismos. Com o aprofundamento das discussões e investigações consolidou-se o entendimento de que as línguas estão em constante renovação e a criação de neologismos não é um fenômeno exclusivo da Libras. (OLIVEIRA, 2010, p.2-3-6).

A teoria apresenta o conceito de terminologia, onde o objetivo é o documento a tradução e o uso de dicionários e glossários regionais nordestinos, para Almeida & Simões: “Uma das principais ajudas para uma tradução bem feita é um conjunto de terminologia adequada ao documento a traduzir”. (ALMEIDA & SIMÕES, 2002, não paginado).

Os significados de palavras coletas por um folheto escolhido como Antônio Silvino, o rei de cangaceiros que foi usado pelo Tomé Cabral (1982) com o novo dicionário de termos e expressões populares e Fred Navarro (2004) com o dicionário do nordeste por 5000 de palavras e expressões, para Aragão (2008), uma das características dos novos dicionários, vocabulários e glossários é que seus autores não são lexicógrafos ou linguistas.

“O léxico (dicionário, vocabulário, glossário), enquanto descrição de uma cultura está no seio mesmo da sociedade, reflete a ideologia dominante, mas também, as lutas e tendências dessa sociedade.” (ARAGÃO, 2008).

Justificativa

Essa pesquisa é de grande relevância para a Literatura Surda, uma vez que mostra a história do cordel enquanto literatura brasileira, porém traz também as dificuldades que os surdos têm na leitura e entendimento do cordel, pois desconhecem a cultura nordestina, e mesmo quando eles nascem no sertão e capitais da região Nordeste não conseguem entender a cultura nordestina por falta de informações na sociedade que proporcione aos surdos, condições de compreenderem a postura de um nordestino. Percebe-se que não existe o cordel na literatura surda, a maioria da literatura do mundo que os tradutores surdos conseguem adaptar em Libras com o material em DVD, mas não buscaram ainda o conhecimento da literatura brasileira que não aparecem na tradução de Libras. Os surdos ainda não conhecem nem sabem o significado da linguagem nordestina, como as gírias e dialetos usados pelos cordelistas, mas poderiam ser conhecidas e compreendidas a partir de pesquisas em dicionários nordestinos e estudos científicos linguísticos.

Sobre a Literatura Surda tem a história de comunidades surdas como contar narrativas, piadas, poesia, teatro e gêneros literários, mas principal aonde veio das escolas de surdos que vivem em alguns países da Europa e nos Estados Unidos. De acordo com Mourão (2009) afirmou que a literatura surda veio de Europa e EUA:

Na Universidade de Gallaudet (Gallaudet University), em Washington D.C., com o passar dos anos, os sujeitos surdos, acadêmicos e pesquisadores começaram a dar sentido à Literatura Surda, espalhando-a para seus próximos, na comunidade surda, como nos encontros de surdos, escolas de surdos, associação de surdos etc. Alguns alunos surdos estrangeiros formados na Universidade Gallaudet voltaram para seus países, divulgando conceitos para a comunidade surda local. Os acadêmicos e pesquisadores começaram a divulgar materiais empíricos, fazendo distribuição de livros, vídeos, etc. de fontes da Literatura Surda. (MOURÃO, 2009)

Segundo Mourão desacatou a literatura surda existe a classificação como tradução, adaptação e criação. Então esse autor explica a classificação são:

- **Tradução:** caracterizam-se como traduções para a Libras de clássicos da literatura. Tais materiais contribuem para o conhecimento e divulgação do acervo literário de diferentes tempos e espaços, já que são traduzidos para a língua utilizada pela comunidade surda.
- **Adaptação:** apresenta os personagens principais são surdos e o enredo da história tem transformações para se adaptar à cultura surda. Os autores, conhecendo os clássicos da literatura mundial e seu valor, realizam adaptação para cultura surda, de forma que o discurso traga representações sobre os surdos.

- **Criação:** encaixam-se textos originais que surgem e são produzidos a partir de um movimento de histórias, de ideias que circulam na comunidade surda.

Traduzir a literatura de cordel para libras será o primeiro passo para que os surdos puderem criar literatura de cordel original em libras.

O material de Cordel apresenta suas gravuras chamadas de xilogravuras que é importante despojo do imaginário popular e também a arte de gravar na madeira, os folhetos expressando ideias e sonhos do homem nordestino. Conservando uma reflexão a respeito de tradução de literatura de cordel, pensamos aqui registrar de forma a considerar os resultados da relação entre a língua escrita e imagem de capa de xilogravura para elaboração de expressão em folheto traduzido para a Libras. Não tem imagens dentro do folheto, apenas a capa de xilogravura que dá para mostrar e entender uma linguagem gestual visual de um personagem e o texto escrito que tem vários personagens, porém não mostra as imagens, podendo ser criado o sinal do personagem e analisar as características físicas e descrição destes personagens.

Metodologia

Foi feita a coleta de dados com um folheto para pesquisar e analisar os significados e também coletar e escolher as palavras para fazer tradução criando sinais diferentes com ajuda de dicionário de Tomé Cabral. Foi selecionado o folheto de Antônio Silvino o rei dos cangaceiros do autor Leandro Gomes de Barros.

A pesquisa tem a intenção de investigar a tradução de folheto de português para a Libras e um tradutor surdo na mesma pesquisadora. Foi feita a análise de um folheto e comparada a tradução com o contexto e a incorporação utilizada pelo tradutor surdo escolhido para entender a cultura nordestina que tem experiência visual no Nordeste. O folheto tem as características seguintes: nomes de personagens, descrição das personagens, palavras do dialeto nordestino, antigas e em uso atual, também apresentam a estrutura de estrofes e um ritmo forte. O glossário informa as palavras criadas para Libras como as gírias e dialetos do folheto, trazendo os seus significados.

Foram criados três categorias para analisar os significados:

- Categoria 1: Palavras de conceitos gerais.

Palavras	Significados (segundo Cabral 1982)
Ligeiro	Rápido, velocidade. Adj ³ .: Qualificação dada a certas espécies de legumes, de rápido desenvolvimento, escolhidos de preferências para o plantio, nos anos de “inverno curto” ou de chuvas tardias: arroz ligeiro, milho ligeiro, feijão ligeiro.
Cabra	Homem; sm ⁴ . 1) Mestiço como moreno-claro, geralmente pálido ou de cor terrosa. 2) Rurícola; 3) Indivíduo de baixa condição; 4) Indivíduo ruim, safado, imprestável, vagabundo; 5) Capanga, criminoso, pistoleiro, membro subalterno de grupo de cangaceiros; 6) Qualquer indivíduo, referência a determinada pessoa.
Cem papas	Sem rodear, dizer tudo que se sabe.
Bichão	Valentão, pênis, um cara dono do pedaço, amigo, companheiro. Sm. 1) Indivíduo possuidor de certas qualidades positivas; 2) Modo afetoso

³ Adjetivo.

⁴ Substantivo masculino.

	de tratamento.
Trunfo	Certo jogo de cartas, pessoa de grande influência e importância, recurso poderoso.
Desmanchar	Vt ⁵ . Ralar (a mandioca) para transformá-la em farinha; alterar e desfazer.
Barata	Mulher não é virgem; sf. ⁶ Sangue de barata, V ⁷ . este verbete
Meta em pau	1) Além de significação consignada no item meter a palmatória, isto é espancar, açoitar, surrar, espaldeirar, castigar, quer dizer ainda: 2) Falar mal de alguém, Criticar pela imprensa.
Rechonchudo	Gordo.
Vôte!	Int ⁸ . – interjeição de espanto, revolta, repulsa, esconjúrio.
Miserável	Pobre, impiedade, adj – muito grande, horrível, intolerável.
Veado	Sm. 1) Invertido sexual o mesmo que baitola; 2) Espécie de folguedo infantil, semelhante à bicheira.
Coroa	Pessoa velha; sf. 1) Cristas, montículos ou partes mais altas nos leitos dos rios; 2) Moça solteirona, titia.
Rancho	Grupo de pessoas reunidas para determinado fim; sm. - 1) Choça, palhoça, cabana; 2) Modo gentil de referir-se ao próprio lar; 3) Local onde se arrancham comboieiros ou pessoas que viajam a cavalo; 4) Boia, refeição dos trabalhadores nas obras do governo.
Agastado	Irado, irritado; adj e av. aborrecido, contrariado, melindrado chateado.

- Categoria 2: Palavras de conceitos regionais.

Palavras	Significados
Capões	Sm. – 1) Frango castrado; 2) Referencia desairosa ao homem impotente; 3) Porção de mato denso, em região descampada ou de vegetação rasteira.
Angu	Sm. - 1) Alimento feito de milho seco ralado ou de polvilho de milho, na água e sal; 2) briga, bate-boca; 3) Confusão; coisa muito mexida. Adj. Moleirão, tolo.
Garapa	Sf. – 1) o caldo de cana-de-açúcar; 2) Bebida, constituída apenas de água adoçada com açúcar ou rapadura; 3) Coisa fácil de ser executada.
Calangro	Pequeno lagarto ou pessoa estranha e medonha, malandra; sm. – 1) os músculos de antebraço; 2) Redondilha de versos sincopados, de cinco sílabas.
Bacurau	Sm. 1) Ave noturna; 2) foguete grande; pessoa que tem o hábito de só sair à noite.

- Categoria 3: Nomes de personagens.

Nome	Descrição
Antônio Silvino	Rei de cangaceiro

⁵ Verbo transitivo.

⁶ Substantivo feminino.

⁷ Veja.

⁸ Interjeição.

Padre José Paulino	Padre
Padre Custódio	Velho Padre

A palavra “Vôte!” é um dialeto nordestino na antiga que os nordestinos usavam essa palavra e mudou a palavra vixe ou oxi na atual de gíria nordestina, mas essas palavras são mesmo sentidos de interjeição de espanto, apresenta o segundo Silva (2015, p.119) a descrição de “vixe”:

Gíria com sentido de espanto, surpresa, e também no sentido da palavra “Eita!” estas palavras são termos próprios usados pelos ouvintes, sendo que os surdos aproveitam os empréstimos linguísticos do português, por ser sua segunda língua. Sinal elaborado com os braços cruzados, ressaltando, principalmente as diferentes expressões faciais, com a cabeça levantando e baixando, seguidas pelo morfema-boca apresentado com os lábios presos. (SILVA 2015, p.119).

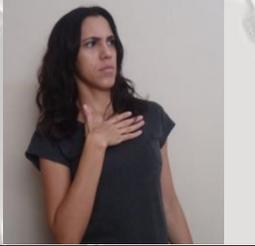
RESULTADOS E DISCUSSÃO

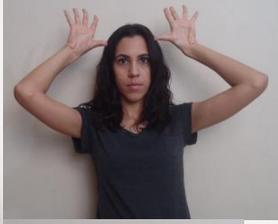
Os desafios esperados incluem:

- Palavras específicas da região;
- Metáforas poéticas, por exemplo: Barata é bacurau;
- Trocadilhos e palavras com múltiplos sentidos na Libras. Exemplificado a palavra ‘Veado’;
- Nomes das pessoas históricas e personagens nas narrativas;
- A questão de representar palavras não visuais numa língua visual.

Categoria 1: Palavras de conceitos gerais

O glossário cria as palavras para Libras como gíria e dialeto no folheto que apresentam os significados no trecho escrito para finalizar a tradução para compreensão de leitor surdo.

Palavras	Significado	Sinal em Libras
Rechonchudo	Gordo.	
Vôte!	Exprime estranheza, repugnância ou espanto.	

Miserável	Pobre, impiedade.	
Veado	Animal; homossexual.	 

Categoria 2: Palavras de conceitos regionais

Palavras	Significado	Sinal em Libras
Angu	Espécie de cozido feito de fubá de milho e água.	 
Bacurau	Nome de ave; pessoa que tem o hábito de só sair à noite.	

Categoria 3: Nomes de personagens

Albres (2012) focou duas importantes categorias: sinal-nome e incorporação na pesquisa de tradução.

- a) Sinal-Nome: a capa de xilogravura e um trecho que tem dois personagens têm nome. Segundo Albres (2012, p. 4) na comunidade surda, as pessoas e personagens têm nome-sinal, uma perspectiva literária a tradutora fez a opção por dar um nome-sinal aos personagens.

Nome próprio do personagem	Nome próprio do personagem no texto alvo
Capa de xilogravura: Antônio Silvino 	
Trecho escrito: Padre José Paulino	

De acordo com Aguilera (2008), “um nome significativo desempenha um papel dentro uma história e não traduzi-lo é suprimir a parte da função que foi criado” têm os personagens apresentam os conceitos abstratos que não tem imagem de características físicos, mostrará a identidade deveria ser lançado na língua escrita a ser traduzida em Libras.

- b) Incorporação: Verificamos que o tradutor surdo traduz apenas o texto para compreender a descrição de personagem, mas incorpora os personagens e os espaços mentais construídos pela imagem de capa de xilogravura e trecho escrito.

Ainda falta desenvolver um glossário para explicar os diversos sentidos das palavras portuguesas para um leitor surdo. Por exemplo, a palavra Bacurau pode ser traduzida pelo sinal ‘ave’ mas o leitor surdo pode também entender o sentido alternativo ‘pessoa que tem o hábito de só sair à noite.’

E outras palavras já coletaram os significados que vamos criar os novos sinais, analisa para pesquisar o novo conceito de sinal como: Terminologia, Classificador, Morfologia, Visual, Configuração de mão, Dialeto e Formação de composto

Conclusão

Por meio desta pesquisa, com a análise do uso de incorporação utilizado pelo tradutor surdo é possível ver os desafios da compreensão do texto, tendo em vista a relação cultural, a gíria e o dialeto nordestino para mostrar a comunidade surda através da experiência cultural surda.

O glossário culminará na criação dos sinais novos pelos surdos para pesquisar os conceitos e significados após a tradução de literatura de cordel em Libras, que podem ser analisados utilizando-se notas, anexos e o final de vídeos.

A literatura de Cordel registrada em material impresso como folheto com capa de xilogravura é fonte rica a ser incorporado na expressão em Libras elaborada pelo tradutor surdo.

Referências

ALBRES, Neiva de Aquino. **Tradução de literatura infantil: entre a construção de sentidos e o uso dos recursos linguísticos**. In: III Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa. Florianópolis-SC: UFSC. 15 a 17 de agosto de 2012.

ALMEIDA, José João D., **SIMÕES**, Alberto Manuel. B. **Ferramentas de Tradução e Terminologia**. [Texto base de disciplina]. Departamento de Informática. Universidade do Minho, 2002. Disponível em <<http://natura.di.uminho.pt/~jj/ftt2002/sebenta.pdf>>. Acesso em 13 janeiro 2012.

AGUILERA, Elvira Cámara. The translation of Proper Names in Children's Literature. 2008. E-f@bulations/e-f@bulações. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4666.pdf>

ALLEGRO, Alzira L.V. **Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações**. Disponível em: http://download14.docslic.com.br/uploads/check_up14/322015/557212b3497959fc0b90c0d0.pdf

ARAGÃO, M. do Socorro Silva de. **A Linguagem Regional – Popular no Nordeste do Brasil: Aspectos Léxicos**. Disponível em: <http://www.ufac.br/portal/unidadesadministrativas/orgaos-complementares/edufac/revistas-eletronicas/revista-ramal-deideias/edicoes/edicao-1/caminhos-da-cultura-e-sociedade/relacoes-lingua-sociedade-ecultura-na-linguagem-popular-do-ceara>, 2008. Acesso em: 16 ago. 2011.

AUBERT, Francis Henrik. **Tradução técnico-científica e terminologia: um ensaio exploratório de uma via de mão dupla**. V. 7 – 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49141> . Acesso em 08 de dezembro de 2015.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

CAMARGO, Ana Claudia dos Santos. **FIGUEIRA**, Elisabeth Aparecida Andrade Silva. **DEDINO**, Magaly de Lourdes Serpa Monteiro. **GARGALAKA**, Mônica Conforto. **Tradução interlingual - análise dos procedimentos técnicos de tradução de língua portuguesa para libras do cd-rom as aventuras de pinóquio**. II Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação da Língua de Sinais. Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/anais2010/Elisabeth%20Aparecida%20Andrade%20Silva%20Figueira.pdf>

CURRAN, Mark. **História do Brasil em Cordel** / MarkJ. Curran. – 2. Ed. 2. Reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura de cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos; 317).

MATOS, Edilene. **Literatura de cordel: a escuta de uma voz poética**. Revista Cultura Crítica, São Paulo, p. 8-14, jul./dez. 2007.

MOURÃO, Claudio Henrique Nunes. **Adaptação e tradução em literatura surda: a produção cultural surda em língua de sinais**. Anais do IX ANPED Sul – Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul, 29 de julho a 1º de agosto de 2012, Caxias do Sul- RS. Disponível em:

http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Educacao_Especial/Trabalho/08_31_14_3009-7345-1-PB.pdf . Acesso em: 08 de dezembro de 2015.

OLIVEIRA, Janine Soares de. **Glossário Letras-Libras como ferramenta para formação/consulta de tradutores**. In: III Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa. Florianópolis-SC: UFSC, 2010. Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/anais2010/Janine%20Soares%20de%20Oliveira.pdf>

PINTO, Maria Rosário. **A evolução da Literatura de cordel**. In: INSTITUTO CULTURAL BANCO REAL. O universo do cordel. Recife: Banco Real, 2008.

SILVA, Isaack Saymon Alves Feitoza. **Gíria em língua de sinais brasileira (LSB): processo e interpretação**. Dissertação na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, 02 de julho de 2015.

TEIXEIRA, Larissa Amaral. **Literatura de Cordel no Brasil: os folhetos e a função circunstancial**. Monografia pela Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, 2008. Disponível em: <http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1840/2/20513195.pdf> Acesso em 15 de maio de 2015.

VARELA, Sebastião. **O candango na Fundação de Brasília**. Apres. De Eurides Brito da Silva. Pref. De Cassiano Nunes. Brasília, 1981.

SCHERER, Amanda Eloina. **KADER**, Carla Callegaro Corrêa. **Os aspectos linguísticos da tradução à luz dos pressupostos teóricos de Roman Jakobson versus a vertente da tradução da linguística de corpus**. Londrina – PR, ISSN: 1519-5392 - v. 12, n. 1 (2012). Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/entretextos/article/view/8952>. Acesso em 08 de dezembro de 2015.

Recursos:

Antônio Silvano. O nordeste. Disponível em: http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Ant%C3%B4nio+Silvano<r=a&id_perso=539

BARROS, Leandro de Gomes. **Antônio Silvano: O rei dos cangaceiros**. Portal Domínio Público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=21386 .

CABRAL, Tomé. **Novo Dicionário de termos e expressões populares**. Edições UFC, Fortaleza, Ceará – 1982.

NAVARRO, Fred. **Dicionário do nordeste. 5000 palavras e expressões**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

SECRETÁRIAS TRADUZIDAS: REPRESENTAÇÕES DO PROFISSIONAL DE SECRETARIADO EM LEGENDAS INGLÊS- PORTUGUÊS (LAÍS GONÇALVES NATALINO)

Laís Gonçalves Natalino¹
Doutoranda(PGET/UFSC)

Resumo: Os veículos de comunicação de massa, sempre regulamentados por interesses econômicos e políticos e na tentativa de transmitir pontos de vista sobre a forma como o mundo funciona, como as pessoas se comportam ou como deveriam se comportar, acabam classificando pessoas e fazendo generalizações (MACHIN; VAN LEEUWEN, 2007). A indústria cultural, com produtos padronizados, acaba promovendo a reprodução de padrões das culturas hegemônicas, colocando sob questionamento o importante papel da tradução na manutenção de valores culturais. O presente artigo tem por objetivo apresentar as reflexões iniciais que motivaram uma pesquisa de Doutorado em Estudos da Tradução que pretende observar a reprodução de estereótipos relacionados a profissionais da área secretarial em veículos de comunicação de massa, mais especificamente no cinema, evidenciando assimetrias sociais e a construção de imagens negativas relacionadas à imagem da mulher secretária. A análise proposta terá como objeto de investigação legendas de três filmes americanos traduzidos e comercializados no Brasil, a partir de algumas categorias da Análise Crítica do Discurso, concentrando-se, principalmente, nas proposições de Van Leeuwen acerca da avaliação e representação dos atores sociais.

Palavras-chave: Tradução. Secretariado. Filmes. Legendas.

Abstract: The mass media are always classifying people and making generalizations. This happens because, regulated for economic and political interests, they attempt to convey views of the way the world works, how people behave or how they should behave. (MACHIN; VAN LEEUWEN, 2007). The cultural industry, with standard products, has promoted the standards reproduction of dominant cultures, which puts into question the important role of translation in the maintenance of cultural values. This article aims to present the initial reflections that led to a doctoral research in Translation Studies, which wants to analyze the reproduction of stereotypes related to secretarial area. These stereotypes are provided in mass media, more specifically in films, showing the construction of asymmetries and negative images related to the secretaries. The proposed analysis will have as object of research excerpts of translated subtitles of three American movies translated and sold in Brazil. For that, some categories of Critical Discourse Analysis will be used, focusing mainly on the propositions of Van Leeuwen about the evaluation and representation of social actors.

Keywords : Translation. Secretaries. Movies. Subtitles.

Introdução

Vivemos em um mundo traduzido, em que tudo consiste ou perpassa pela tradução. Desde o momento em acordamos até quando vamos dormir estamos em

¹ laisnatalino@hotmail.com

contato com produtos de processos tradutórios. Ao comprar e/ou utilizar um produto importado, ao ler um livro, ao assistir um filme, ao utilizar aparelhos eletroeletrônicos, telefones móveis entre outros, estamos embebidos na tradução.

Se tomarmos o conceito de tradução de Jorge Luis Borges, em que traduzir é um ato presente na leitura, releitura, escrita, reescrita ou importação de objetos culturais, ou o conceito advindo da teoria funcionalista, em que a tradução é considerada ação, isto é, uma situação comunicativa inserida em um contexto de situação real; percebemos o quão ampla pode ser nossa área de investigação: os Estudos da Tradução.

A tradução não promove apenas a circulação de textos sob o ponto de vista material, mas também do simbólico, envolvendo o complexo processo tradutório a partir de escolhas e atitudes do tradutor, bem como da interação resultante do momento de recepção. Sob essa perspectiva, vemos que “[...] a tradução pode ampliar as visões, proporcionar novas, abrir caminhos, porém, ao mesmo tempo, pode exercer um papel delimitador.” (BLUME; PETERLE, 2013, p. 8).

Ao mencionar esse papel delimitador da tradução, não há como não mencionar Venuti (2002), que considera a tradução como fenômeno linguístico e cultural revelador de identidades culturais distintas. O autor ressalta que a tradução na economia global tem apresentado assimetrias e padrões desiguais. Um dos exemplos são as traduções comerciais, com as quais se criam mercados estrangeiros a partir da hegemonia das línguas.

Tem-se o Inglês como a principal língua-fonte de materiais traduzidos. Nesse sentido, a cultura norte-americana passa a predominar sobre outras culturas e os textos, conseqüentemente, a refletirem os princípios da cultura global, que, conseqüentemente, são dominados pelos valores anglo-americanos.

O cinema norte-americano, por exemplo, é uma das mais bem-sucedidas indústrias de entretenimento do mundo, e, para promover a comunicação e o diálogo entre diferentes povos, a tradução tem tido extrema importância, visto que se torna a principal ferramenta para superação de barreiras linguísticas e culturais.

No contexto do cinema, encontramos a tradução audiovisual, mais especificamente a legendagem, em que um discurso oral em uma determinada língua é retextualizado, portanto, traduzido, em forma de discurso escrito. Nesse processo de transporte e movimento, as palavras assumem significados diversos segundo o contexto (ECO, 2007) e, assim, o diálogo traduzido pode afetar ou ser afetado por construções sociais (como raça, classe, gênero, status econômico etc.), criando estereótipos e vistas manipuladas acerca de categorias sociais (MARCO, 2006).

A proposta do presente artigo é propor uma discussão acerca das implicações socioculturais da legendagem. Para tanto utilizaremos como objeto de estudo trechos de legendas traduzidas de filmes que retratam uma categoria profissional que carrega estereótipos construídos socialmente a partir de uma perspectiva de gênero: os/as profissionais de secretariado.

Secretariado: histórico da profissão e representações dos(das) profissionais sob a perspectiva de gênero

Schumacher, Portela e Borth (2013), ao fazerem uma reconstrução histórica acerca da origem do secretariado executivo, mencionam sua origem nas civilizações antigas (Egípcia, Mesopotâmica, Síria, Judaica, Cristã) por meio da figura dos escribas, homens que dominavam a escrita e faziam parte de uma elite econômica e intelectual venerada na época, representando um por cento da população. As funções dos escribas eram extremamente importantes, visto que eles atuavam diretamente com o principal

governante, o faraó. Cabia ao escriba redigir decretos, anotar a saída e entrada de mercadorias, anotar o que acontecia nos campos, contar os grãos, registrar cheias do Nilo, calcular impostos, escrever contratos, atas judiciais, cartas e fazer todo tipo de registros necessários.

Segundo os mesmo autores, os escribas eram os únicos que sabiam ler e escrever, tal conhecimento estava reservado aos homens e, por sua relevância na sociedade da época, os escribas não pagavam impostos e exerciam autoridade equiparável à dos ministros dos faraós. Sua imagem era representada pelo deus Thot, divindade à qual era atribuída a revelação ao homem de quase todas as disciplinas intelectuais (a escrita, a aritmética, a ciências em geral e a magia).

Por volta do século IV a figura do escriba desaparece, principalmente devido à expansão do cristianismo, no entanto, na Idade Média, surge a figura dos monges copistas, homens dedicados à reprodução das obras e manuscritos. Assim como os escribas, os monges copistas eram os mais instruídos da época (SCHUMACHER; PORTELA; BORTH, 2013).

Com a Revolução Comercial e com o Mercantilismo (1400-1700) tais atividades aparecem de forma muito discreta na história. Já com a Revolução Industrial (1760), a nova estrutura empresarial deu espaço às funções de assessoria administrativa, dando novamente destaque ao papel do profissional da área secretarial, neste período a função era exercida quase que exclusivamente por homens. Durante as Guerras Mundiais, com os homens em batalha, surge a demanda pela mão de obra feminina e então as mulheres passam a atuar nas funções secretarias.

Segundo Schumacher, Portela e Borth (2013, p. 38), nas décadas de 50 a 80 começam a surgir ideias estereotipadas sobre a profissão, “[...] quando, autodidata, envolvido em crises com empresários de fama, com relação à idoneidade profissional, [o profissional] é levado a julgamento leviano, privilegiando uma fidelidade incompreensível e irracional”.

Atualmente, como menciona Camargo (2013, p. 64) tem-se como base da profissão de secretariado o ato de servir, isto é, “[...] servir a um executivo ou a um grupo de executivos, servir no sentido de assessorar, otimizar e facilitar seu trabalho”. O ato de servir, por sua vez, todavia remete aos papéis sociais da mulher cristalizados ao longo da história, principalmente pelo cristianismo. Nesse sentido, o autor reconhece que há uma generalização, feita a partir de uma análise superficial, de que secretariar é uma atividade predominantemente feminina.

Em pesquisa realizada com base nos dados do Sinsesp (Sindicato das Secretárias do Estado de São Paulo), Camargo (2013) observou que, em 2011, os homens representavam menos de um por cento do total de profissionais cadastrados pelo sindicato. Segundo o autor, ainda que homens tenham capacitação e habilidades para atuar na profissão, marcas culturais, como traços machistas, dificultam a inserção no mercado de trabalho.

Ao refletir acerca da origem e evolução histórica da profissão de secretariado, fica evidente que quando a mulher passa a exercer funções secretarias surgem transgressões significativas que giram em torno de representações de profissionais da área. A violência simbólica está, quase sempre, nas representações (linguísticas e visuais) da mulher secretária a partir de atrativos sexuais, sensualidade e relacionamentos.

Legendagem: tradução e reprodução

Quando falamos sobre a tradução de legendas, isto é, legendagem, inicialmente nos deparamos com desafios enfrentados pelos tradutores, alguns desses desafios são: promover equilíbrio na interação entre áudio e legenda por meio da sincronia dos enunciados, quantidade reduzida de caracteres, velocidade da escrita da audiência entre outras questões que devem ser contempladas na retextualização do discurso oral em uma língua para o discurso escrito em outra. Segundo Diaz Cintas (2013), até mesmo canal de distribuição é importante, visto que alguns estudos demonstram que as legendas devem ser mantidas na tela da televisão por mais tempo do que no cinema, por exemplo.

A legendagem tem sido frequentemente estudada a partir de uma perspectiva profissional, com pesquisas enfocando, principalmente, seu processo prático, abordando questões mais técnicas. Días-Cintas (2013) faz uma revisão acerca dos trabalhos existentes que contemplem a legendagem a partir dos Estudos da Tradução. Os Estudos Descritivos da Tradução, por exemplo, são centrados na classificação de estratégias de tradução aplicadas à legendagem, alguns dos autores que tratam dessa temática são: Díaz Cintas (1997), Karamitroglou (2000), Martí Ferriol (2006) e Sokoli (2009).

Outros campos, nos Estudos da Tradução, abordam: a tradução de humor (Fuentes Luque 2000; Schröter 2005; Veiga 2006), expressões idiomáticas (Gottlieb, 1997), referências culturais (Santamaria 2001; Pedersen 2007), elogios (Bruti 2009), explicitação (Perego 2003), variação linguística (Romero Ramos 2010), e palavras ou linguagem tabu (Chapman 2004; Mattsson 2006). Autores como Taylor (2003) e Desilla (2009) utilizam a transcrição multimodal como ferramenta metodológica na análise e legendagem de textos audiovisuais, uma proposta que também tem sido bem recebida.

Influenciadas pela “virada cultural” nos Estudos da Tradução (“cultural turn”), algumas pesquisas concentram-se na ampliação do escopo do estudo da legendagem, abrangendo a inserção sociocultural na temática (DÍAS CINTAS, 2013). Nesse sentido, entende-se que, enquanto espelho da realidade, o cinema, por meio da construção de certas imagens e clichês distorce e molda a percepção do público acerca do mundo.

Filmes e outras produções audiovisuais representam um dos principais meios por meio dos quais lugares-comuns, estereótipos e vistas manipuladas sobre categorias sociais (negros, mulheres, homossexuais, minorias religiosas) são transmitidas e a tradução audiovisual, em especial a legendagem, permite que tais pontos de vista sejam transferidos a culturas não familiarizadas com a linguagem da produção original (DÍAS CINTAS, 2013).

Nesse sentido, para compreender plenamente o papel que legendagem exerce na sociedade, torna-se fundamental investigar sobre a forma como a linguagem é utilizada nos discursos (traduzidos), evidenciando como esta afeta ou é afetada por construções sociais (MARCO, 2006).

Resultados iniciais e algumas considerações

Os filmes que contemplam o objeto deste estudo são: Uma secretária da morte (*Miss nobody*) – EUA/ 2011; A assistente perfeita (*The perfect assistant*)– EUA/ 2010; A proposta (*The proposal*) – EUA/ 2009. Em todos eles e, conseqüentemente, em suas legendas, é possível perceber que os profissionais de secretariado, estão sempre desejando uma promoção e estão insatisfeitos com sua posição atual (tanto na vida pessoal quanto na profissional), o que traz uma ideia de falta de realização. A relação chefe-secretário(a) sempre ultrapassa o limite profissional, envolvendo paixão, sexo, traição etc. e, além disso, a figura dos profissionais estão sempre associados a crimes ou práticas sociais reprováveis (morte, chantagem, crimes).

Nas falas dos(das) personagens traduzidas ao Português, observou-se que há uma dicotomia entre termos que caracterizam a profissão de secretariado e, portanto, a forma como são nomeados em discurso. A seguir percebemos alguns trechos em que essa problemática aparece:

Esta sou eu, Sarah Jane Mckinney, Assistente Administrativa na Judge Pharmaceuticals. Certo, eu era uma secretária.

Rachel você deve ser a secretária. - Na verdade, eu sou sua assistente executiva.

Ileana, ela é minha assistente, Rachel.

Ele não é seu secretário? Assistente. Assistente executivo. Secretário.

Percebe-se que há certa rejeição por parte dos(as) profissionais em se autoneomarem como secretários(as) ou aceitarem tal nomeação. D’Elia e Amorim (2013, p. 32) discutem essa questão em um artigo intitulado “Polêmica do nome: secretário, assessor, assistente”. Para as autoras, a construção de estereótipos e imagens negativas relacionadas à visibilidade atual da profissão justificam “A defesa de um nome ‘novo’, dissociado desse histórico, justifica para muitos o uso das nomenclaturas: assistente, assessor e outros similares.”

As autoras colocam também que os profissionais que, normalmente, rejeitam o nome “secretária” ou “secretário” não tem formação específica na área, o que vai ao encontro do que observamos nos filmes analisados. Outro ponto a considerar e que também é colocado por D’Elia e Amorim (2013) é que as nomenclaturas utilizadas nos Estados Unidos da América e em alguns países da Europa e Ásia são “assistente” e “assessor”, visto que diferentemente do Brasil, outros países não possuem formação acadêmica específica na área e a capacitação dos profissionais está mais voltada a cursos técnicos, de atualização e reciclagem.

Mantendo o olhar nos trechos retirados das legendas dos filmes, é possível perceber a presença de discursos cristalizados relacionados a sexo e que refletem total desrespeito com a profissão e com os(as) profissionais de secretariado:

Você é a minha secretária. Eu sempre transe com a minha secretária.

Mas não será a primeira vez que um de nós se apaixonou por secretárias.

Nesse mesmo sentido, percebe-se a linguagem refletindo e enfatizando ideologias discriminatórias (CALDAS-COULTHARD, 2007) com relação à mulher secretária, o uso dos seguintes adjetivos reforça essa questão: “princesa do RP”, “queridinha”, “loira gostosa tentando subir na vida”, “gatinha”.

As palavras têm história e elas são adaptadas ao contexto histórico e social de uso, ganhando diferentes sentidos e significados. Nesse sentido, as palavras têm, também, “[...] poder e sua manipulação, seja ele no texto original ou na versão traduzida, pode muito perigosa [...]” (DÍAS CINTAS, p. 281). O ato de tradução, nesse sentido, nunca é neutro e pode enfatizar diferenças e perpetuar estereótipos.

Considerando que “[...] as forças de censura, de manipulação, de alimentação e de ideologia são tópicos que permanecem inexplorados em legendagem [...]” (DÍAS CINTAS, p. 282), a presente pesquisa torna-se bastante relevante aos Estudos da Tradução. Por outro lado, o estudo também apresenta contribuições importantes a profissionais, professores e pesquisadores da área de Secretariado Executivo que, todavia, deparam-se com ideias inadequadas e estereotipadas sobre a profissão.

Referências bibliográficas

- BLUME, R. F; PETERLE, P. **Tradução e relações de poder**. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CALDAS-COULTHARD, C. R. Caro colega: exclusão linguística e invisibilidade. **Discurso & Sociedad**, vol. 1, n. 2, p. 230-246, 2007.
- CAMARGO, F. O homem e o secretariado. In: D'ELIA, B.; AMORIM, M.; SITA, M. (Coord.). **Excelência no secretariado: a importância da profissão nos processos decisórios**. São Paulo: Editora Ser Mais, 2013.
- D'ELIA, B.; AMORIM, M. A polêmica do nome: Secretário, assessor, assistente. In: D'ELIA, B.; AMORIM, M.; SITA, M. (Coord.). **Excelência no secretariado: a importância da profissão nos processos decisórios**. São Paulo: Editora Ser Mais, 2013.
- DIAZ CINTAS, J. Subtitling: theory, practice and research In: MILLÁN, C; BARTRINA, F. (Eds.). **The Routledge Handbook of Translation Studies**. Routledge, 2013.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar; revisão técnica de Raffaella Quental. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MACHIN, D.; VAN LEEUWEN, T. **Global media discourse: a critical introduction**. London and New York: Routledge, 2007.
- MARCO, M. de. Audiovisual Translation from a Gender Perspective. **The Journal of Specialised Translation**. n. 6, p. 167-84. 2006. Disponível em: <www.jostrans.org/issue06/art_demarco.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2015.
- SCHUMACHER, A. J.; PORTELA, K. C. A.; BORTH, M. R. **Ferramentas do secretário Executivo**. 2. ed. Cuiabá: Dos autores, 2013.
- VENUTI, L. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.
- VERMEER, H. **Esboço de uma teoria da tradução**. Porto: Edições ASA, 1986.

O “NÃO EU” DE SAMUEL BECKETT: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO (LARISSA CERES LAGOS)

“(…) é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam (...)
Samuel Beckett, O Inominável

Larissa Ceres Lagos¹
Mestranda (PGET/UFSC)

Resumo: Samuel Beckett foi um dos grandes dramaturgos do século XX e deixou sua marca no teatro moderno através das diversas abordagens de trabalho com a linguagem que faz em sua obra, transforma a “confusão beckettiana” em uma “confusão de Babel”. Para discutir uma proposta de tradução para a peça *Not I*, propõe-se incluir uma reflexão que passe por uma concepção de língua e sujeito, e do papel que esses possuem na obra do autor. A metodologia do processo tradutório será pensada em termos de Poética da Tradução, levando em conta os estudos de Henri Meschonnic e Mário Laranjeira.

Palavras-chave: Tradução teatral. Samuel Beckett. Poética da Tradução.

Abstract: Samuel Beckett was one of the greatest playwrights in the 20th century and made his mark in the modern theatre through several approaches of working with language, turning the “beckettian confusion” into a “Babel confusion”. To discuss a translation of the play *Not I*, it is proposed to include a reflection that works through a conception of language and subject, and the role they have in the author’s work. The translation process of methodology will be thought in terms of Poetics of Translation, using the theory studies of Henri Meschonnic e Mário Laranjeira.

Key-words: Theatre translation. Samuel Beckett. Poetics of Translation.

Samuel Beckett foi um escritor plural, sua obra permeia diversos gêneros. Entre eles: roteiro, poesia, ensaios críticos, cartas, peças para rádio e para teatro – pelo qual é mais conhecido. Sua vinculação ao Modernismo, dá-se através do teórico Peter Gay, já que as tendências modernistas vêm de um desenvolvimento plantado pelas Vanguardas. Diz Peter Gay (2009, p.19)

Tal como um acorde, o modernismo foi mais do que um agregado fortuito de protestos de vanguarda; foi mais do que uma soma de suas partes. Ele gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores. Em suma, o que chamo de estilo modernista foi um clima de ideias, sentimentos e opiniões. Das mais diversas áreas, o ambiente artístico estava em plena ebulição e isso é refletido em sua obra, tanto quanto o pós-guerra.

Viveu em Paris ainda quando respingavam as revoluções artísticas e durante a eclosão da Segunda Guerra Mundial, tudo isso vai de encontro à sua percepção de

¹ Possui formação em Letras Português-Inglês, especialização em Estudos Literários e atualmente é mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET), na UFSC, cujo tema da dissertação é a tradução da peça *Not I* de Samuel Beckett.

mundo e conseqüentemente da sua obra. Lá entrou em contato com diversos artistas e se tornou próximo de James Joyce, a quem tinha como um mestre, de maneira que ainda que não tenha participado das Vanguardas enquanto artista reconhecido, Beckett é pensado por Barthes como vanguardista.

Em seus *Escritos para Teatro*, Barthes (2007, p.302) afirma que

Para o teatro tradicional, a palavra é a pura expressão de um conteúdo, é considerada a comunicação transparente de uma mensagem independente dela; para o teatro de vanguarda, ao contrário, a palavra é um objeto opaco, destacado de sua mensagem, bastando-se, por assim dizer, a si mesmo, desde que venha a provocar o espectador e agir fisicamente sobre ele; em suma, de meio, a linguagem se torna fim. Pode-se dizer que o teatro de vanguarda é essencialmente um teatro da linguagem, em que a própria palavra é dada como espetáculo.

Chamamos de “confusão beckettiana” o resultado não apenas do pós-guerra, mas conforme aponta Lois Gordon, um resquício também da sua vida precedente.

Depois de um longo e difícil processo de rejeitar os sonhos da família, as expectativas da sociedade, as convenções estabelecidas por seus companheiros artistas – e depois de estudar a sabedoria de ancestrais e contemporâneos – ele foi deixado com o que poderia apenas chamar de “a confusão”. Aceitando isso – a ausência de coerência e “significado” interno e externo – ele determinou a encontrar seu próprio caminho. Sem fama ou dinheiro até quase seus cinquenta anos, e com pouco encorajamento de editoras, preservou-se em moldar um instrumento com o qual expressar “a confusão”, o inexprimível. Ele trabalhou firmemente e auto-suficiente – até que ele forjou uma nova linguagem da visão de identidade humana entre os fragmentos escatológicos de uma desordem universal e, de muitas maneiras, um “eu” incompreensível e alienado. (GORDON, 1998, p.4, tradução minha²)

Sua carreira como literato iniciou com a publicação de *Proust*, ensaio que desenvolve a evolução de alguns elementos do escritor francês na sua mais conhecida obra: *Em Busca do Tempo Perdido*. Nele, Beckett começa a desenvolver alguns aspectos do tempo e do espaço que posteriormente trataria em sua obra mais madura.

As criaturas de Proust são, portanto, vítimas desta circunstância e condição predominantemente: o Tempo. Vítimas como também o são os organismos inferiores que, conscientes apenas de duas dimensões, subitamente confrontam-se com o mistério da altura – vítimas e prisioneiros. Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é

² After a long and difficult process of rejecting his family’s dreams, their society’s expectations, his fellow artists’ establishment conventions – and after studying the wisdom of both his ancients and his contemporaries – he was left with what he could only call “the mess”. Accepting this – the external and internal absence of coherence and “meaning” – he determined to find his own way. Lacking fame and funds until nearly his fiftieth year, and with little encouragement from the publishing establishment, he persevered in molding an instrument with which to express “the mess”, the inexpressible. He worked steadily and self-sufficiently – until he forged a new language and vision of human identity amid the eschatological fragments of a disordered universe and, in many ways, an incomprehensible and alien self.

um marco de estrada ultrapassada, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, pesado e perigoso. Não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem. (BECKETT, 2003, p.11)

Em *Proust*, Beckett desenvolve uma noção de homem que irá marcar absolutamente sua obra do pós-guerra, afirmando a solidão e a completa incapacidade de desenvolver uma comunicação efetiva com outros. Diz “Estamos sós. Incapazes de compreender e incapazes de sermos compreendidos” (BECKETT, 2003, p.70). Samuel Beckett experimentou e explorou diversas linguagens dentro da sua obra, não só em questões idiomáticas, mas também os mais variados elementos de cada uma de suas mídias. No palco, lugar que tomou os holofotes com *Esperando Godot*, começou problematizando no campo da linguagem e da comunicação, até potencializar inclusive os elementos da cena e características físicas dos seus personagens.

Beckett é muitas vezes ligado ao teatro do absurdo ou ao teatro pós-dramático. Contudo, resumir a totalidade da diversidade e evolução da sua obra em uma única categoria seria reduzir o potencial do próprio artista.

O Teatro do Absurdo ascendeu em condições propícias para a discussão do conceito de arte. Após o término da Segunda Guerra Mundial, a ferida nas relações humanas apareceu muito mais profunda e palpável do que havia sido notada até então. Não só pelos horrores de uma guerra, mas pela problematização da própria condição de conexão entre os homens, foi inevitável que as artes sofressem e refletissem essa característica.

A nomenclatura de Absurdo para falar do teatro de vanguarda foi cunhada por Martin Esslin em seu estudo de 1962. Nele, apresenta três grandes dramaturgos, cujas características e principais peças são esmiuçadas em capítulos distintos. São eles: Eugene Ionesco, Arthur Adamov e Samuel Beckett. Esslin apresenta também, ainda que brevemente, outros grandes autores cujo teatro causou grande estranhamento nas plateias, cada qual a seu modo. Entre eles, Fernando Arrabal, Jean Genet e Harold Pinter são mencionados.

Talvez a principal posição do Teatro do Absurdo fosse quebrar com algumas regras centenárias dentro da dramaturgia, onde teatro encara uma nova posição, deixando de ser uma commodity do entretenimento burguês. Apresenta peças que não seguiam com uma narrativa comum, cujas cenas, atos e falas acontecem para um andamento de uma peça sem começo, meio e fim, e onde as ações em cena são desenvolvidas sem um propósito claro.

Pois se é a transposição da intuição total da existência para a sequência lógica e temporal do pensamento conceptual que a priva de sua complexidade primitiva e de sua verdade poética, é compreensível que o artista tente encontrar modos de contornar essa influência da fala discursiva e da lógica. Aqui jaz a principal diferença entre a poesia e a prosa: a poesia é ambígua e associativa, buscando aproximar-se da linguagem totalmente não conceptual da música. O Teatro do Absurdo, ao levar essa mesma busca poética à imagística concreta do palco, pode ir mais longe que a poesia no abandono da lógica, do pensamento discursivo e da linguagem. O palco é um meio multidimensional que permite o uso simultâneo de elementos visuais, de movimento, da luz e da linguagem. É portanto, particularmente adaptado à comunicação de imagens complexas constituídas pela interação contrapontística de todos esses elementos. (ESSLIN, 1969, p.352)

Assim como categorização “Teatro do Absurdo” sofreu com a tentativa de classificação, a expressão “Teatro Pós-dramático” também se torna complexa

principalmente quando Lehmann pontua a localização da prática aproximadamente entre 1960 e 1990. Diferiria do teatro tradicional (burguês) por uma série de elementos, entre eles a perspectiva clássica do teatro narrativo.

Sob a visão do pós-dramático está a noção de que todos os elementos da cena (iluminação, sonoplastia, etc) são tão importantes para a “ação” quanto o texto.

O teatro dramático está subordinado ao primado do texto. No teatro da época moderna a montagem consistia em declamação e ilustração do drama escrito. Mesmo quando a música e a dança eram inseridas ou predominavam, o “texto” continuava a ser determinante, no sentido de uma totalidade cognitiva e narrativa mais apreensível. (LEHMANN, 2007, p. 25)

Não eu, a peça em estudo e tradução, faz parte de suas “peças tardias”, onde os elementos performáticos da cena possuem grande parte na compreensão do texto. Na história, BOCA conta uma história rasamente compreensível de uma mulher que, de repente, começa a falar tendo sido muda a vida toda.

O ato de falar, lança sobre a imagem da Boca a tentativa de enxergar. Essa proposta de reflexão pode ser pensada no âmbito da dramaturgia de Beckett, que utiliza a linguagem como o elemento que promove a cena em *Não eu*. O fato de se tratar apenas de uma boca iluminada traz essa alegoria do que quer ser claro, ainda que não se expresse com clareza, pois diferentemente da visão, trabalha em um âmbito mais abstrato.

Em *Não eu*, a Boca apenas faz referência a “ela”, a suposta sujeita da ação da história, mostrando neutralidade ou isenção em qualquer ação. Diferentemente dos pronomes em primeira ou segunda pessoa (que fazem parte de uma relação dialógica, pois o espectador consegue se relacionar com o sujeito “eu”, que é uma relação um tanto primária, ou com “tu”, que exige um “eu” para acontecer), a terceira aparenta uma distância forçada. “Apagamento que instaura, na peça *Eu Não*, o colapso da marca da subjetividade na linguagem: o pronome pessoal “eu”. (CAVALCANTI, p.60). “Seja por meio do apagamento “eu”, em que a personagem se recusa em dizer “eu”, substituindo o pronome de primeira pessoa pelo de terceira pessoa, como a personagem Boca de *Eu Não*” (Ibid. p.61).

Outra característica marcante nesse texto é a maneira como a história é contada, através de frases curtas, fragmentada e sem uma sequência cronológica dos fatos, assemelhando-se a um fluxo contínuo. A obra de Beckett é repleta de problematizações não só no enredo, mas na forma. Diferentemente de James Joyce, Beckett tinha um uso restrito das palavras. Conforme Fábio de Souza Andrade em seu livro *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*,

O empobrecimento voluntário do vocabulário, o uso e abuso das repetições e paralelismos da oralidade, a apropriação de lugares comuns e da sintaxe particular da fala cotidiana são em parte consequências linguísticas do assunto predileto do autor – a miséria humana. (ANDRADE, 2001, p.12)

O ser humano e a linguagem são, também, peças fundamentais no pensamento de do filósofo e tradutor alemão Wilhelm von Humboldt. Em seu ensaio *Sobre o estudo comparativo das línguas em relação com as diferentes épocas do desenvolvimento das línguas*, afirma que

O ser humano somente é ser humano através da linguagem. Mas para inventar a linguagem ele já teria que ser humano. Enquanto se presumir que isto possa ocorrer paulatinamente e em etapas, como que de passo em passo;

que através de uma parte de mais língua inventada o ser humano possa ser mais humano, e que com esta elevação ele possa novamente criar mais língua, não se compreenderá o caráter indissociável da consciência humana, e da linguagem humana, e a natureza do ato intelectual exigido para se conceber uma única palavra que seja, mas suficiente em seguida para compreender toda a linguagem. (HUMBOLDT, 2006, p.51)

Levando em conta essa concepção de ser humano de Humboldt, quando Beckett desfaz-se pouco a pouco da linguagem na sua obra, desfaz também o que existe de humano no homem. E não ocorre apenas em termos de texto, pois pouco a pouco seus personagens tornam-se cada vez mais marginalizados e fragmentados até se metamorfosarem em conceitos.

Conforme apontado anteriormente por Esslin, há no Teatro do Absurdo uma procura pela busca que a imagem associativa da poesia traz, juntamente com a percepção musical. Som é fundamental na obra de Beckett e ele mesmo afirma em correspondência a Alan Schneider datada de 29 de dezembro de 1957

Meu trabalho é fundamentalmente uma questão de sons (sem brincadeira), feito da maneira mais completa possível, e não aceito responsabilidade por mais nada. Se as pessoas querem ter dores de cabeça entre os sobretoms, deixe-as. E que providenciem suas próprias aspirinas. (HARMON, 1998, p.24, tradução minha)³

Desse modo, para elaborar e uma tradução que privilegiasse a construção do significado do texto, as batidas do ritmo e a prosódia são elementos promissores para serem pensado. Em termos de uma tradução poética para a peça, iniciaremos com a seguinte proposição de Mário Laranjeira em seu estudo *Poética da Tradução*:

Quem se propões discutir a tradutibilidade do texto poético deve, de início, estabelecer a linha divisória entre o poético e o não-poético, entre a poesia e a não-poesia, entre o poema e o não-poema. O terreno é escorregadio, movediço e suporta mal os marcos de balizamento.

A primeira falácia a evitar é a identificação da prosa com a não-poesia e a do verso com a poesia. Seria uma redução simplista que estaria privilegiando alguns dos aspectos formais, escriturais do texto que, embora mereçam – e terão oportunamente – a devida atenção, não me parecem dar conta das oposições maiores e mais profundas entre a poesia e a não-poesia. (LARANJEIRA, 1993, p.45)

Por se preocupar com essa busca entre a imagem e o som, cujo resultado transforma a lapidação da palavra, o texto de Beckett é um texto teatral poético. E se a preocupação de Beckett era uma questão de sons, o ritmo torna-se ainda mais essencial já que aquela sequência de sons significa muito mais que apenas palavras. Henri Meschonnic na introdução de *Poética do Traduzir* afirma que

Porque no ritmo, no sentido em que o digo, não se ouve o som, mas o assunto. Não uma forma distinta do sentido. Traduzir segundo o poema no discurso, é traduzir o recitativo, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica, não a estúpida palavra a palavra que os alvejadores veem como a procura do poético. É verdade que há descobridores de fonte, sectários do decalque. Mas também eles são tão ignorantes da poética quanto

³ My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended), made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin.

os alvejadores. Porque o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo, o que a escrita inverte, colocando o corpo na linguagem. Por isto, traduzir passa por uma escuta do contínuo. Subjetivação pela subjetivação. (MESCHONNIC, 2010, p.XXXII)

Há que se levar em conta outros fatores que problematizam essa metodologia na tradução, o fato de a língua inglesa ser mais sintética que a língua portuguesa torna o trabalho mais desafiador. No texto original, por exemplo, temos uma frase apenas com a palavra “imagine”, traduzir por “imagine” diferiria do ritmo, já que a palavra em inglês é composta de três batidas e sua tradução para o português contaria com quatro. Além disso, haveria também o problema da tônica, que em inglês está na segunda batida e em português ficaria na terceira.

A solução encontrada foi traduzir “imagine” por “pense”, pois dentro do contexto, a significação não é prejudicada e a prosódia, ainda que não imite perfeitamente a original, não traz tanto prejuízo quando percebemos que, em Não eu, Beckett faz uma dinâmica com as frases que consistem entre alongar e diminuir as sentenças. Nesse estágio do texto, ela já está diminuindo.

Nas palavras de Meschonnic, (2010, p.41)

O ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem. Há que tirar disto consequências para a teoria e a prática da tradução. O que de fato não se fez, até aqui. E que aciona as resistências. No que o traduzir aparece como o revelador das teorias, e uma prática que impõe teorizar. Trata-se de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade.

Há uma ressignificação do texto poético e teatral através do ritmo, levando em conta as imagens propostas pelo autor. Antes de se ater na bipolaridade “estrangeirizar ou domesticar”, pensamos nas formas de significar o texto. Encontrar um meio de valorizar elementos característicos do autor, pensando não apenas no texto escrito, mas também na sua encenação.

Referências

- ANDRADE, Fabio de Souza. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BECKETT, Samuel. Not I. In: *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber, 1986.
- BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BECKETT, Samuel. *PROUST*. Tradução: Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett: (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- ESSLIM, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

- GAY, Peter, *Modernismo: o fascínio da heresia*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GORDON, Lois. *The World of Samuel Beckett, 1906-1946*. Yale University Press: 1998.
- HARMON, Maurice (ed.). *No Author Better Served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998
- HUMBOLDT, Wilhelm von. *Linguagem, Literatura e Bildung*. Werner Heidermann, Markus Weininger (orgs.). Florianópolis: UFSC, 2006.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA: PERSONAGENS ADAPTADOS EM *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ* (LEOMARIS ESPÍNDOLA AIRES)

Leomaris Espíndola Aires
Doutoranda (PGET/UFSC)

Resumo: Neste artigo, nos interessamos em analisar a adaptação cinematográfica do romance de Luiz Ruffato *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) através do filme homônimo (2015), de José Barahona, tendo como escopo a análise dos personagens. Valendo-nos das ideias apresentadas por Linda Hutcheon (2011), que propõe uma reflexão sobre as teorias da adaptação e, a partir dos pressupostos teóricos de Michel Chion (1989) e Beth Brait (1985) acerca da construção dos personagens, pretendemos, desta forma, entender a forma como tais adaptações acontecem.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Adaptação cinematográfica. Personagem.

CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION: CHARACTERS ADAPTED IN *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*

Abstract: In this article, we analyzed the film adaptation of the novel of Luiz Ruffato *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) by the homonymous movie (2015), of José Barahona, having as focus the characters' analysis. Based on the ideas of Linda Hutcheon (2011), who proposes a reflection about the theory of adaptation and on the theories of Michel Chion (1989) and Beth Brait (1985) concerning the characters' construction, we intended, to understand how such adaptations happen.

Keywords: Movie. Literature. Film adaptation. Character.

Estive em Lisboa e lembrei de você é a adaptação fílmica do romance homônimo (2009) do escritor mineiro Luiz Ruffato. Recém lançado na 39ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo¹, o projeto é uma coprodução luso brasileira com roteiro e direção do cineasta português José Barahona.

Escrito por um autor cada vez mais conhecido no Brasil e no exterior, o livro, sua primeira obra adaptada para o cinema, foi editado em Portugal e traduzido na Itália, na Argentina e na França. Os leitores de Ruffato nesses países, ou os falantes dessas línguas, conhecem, de antemão, esta obra e, de acordo com Linda Hutcheon, “se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2011, p. 27).

Por si só, o conteúdo do livro é bastante atrativo. Trata-se do relato de Sérgio de Souza Sampaio, o Serginho, como é por todos conhecido, sujeito simples, mineiro de Cataguases, cidade natal do próprio escritor Luiz Ruffato, que exerce um cargo burocrático na Seção de Pagadoria da Companhia Industrial. Depois de separar-se da esposa, de perder a guarda do único filho e de ser demitido do emprego, ambiciona mudar de vida. Através de suas memórias, Sérgio nos contará sobre o processo de emigração para Portugal e sua trajetória entre 2004 e 2014, linha temporal do filme.

¹ O trailer do filme está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9GIGOu9T52c>. Acesso em 29 novembro 2015.

O depoimento de Serginho funciona como uma espécie de confissão e, através dele, temos a oportunidade descobrir seus pensamentos, dúvidas, anseios e opiniões. O filme começa com o personagem olhando diretamente para a câmera, como se esta fosse um interlocutor. José Barahona, numa entrevista² para nos concedeu, comenta sobre a escolha:

O filme é aquilo podemos chamar de “monólogo para a câmera” em cinema. Não é muito habitual, mas no teatro se faz muito. É claro que não é só isso o filme. Isso é intercalado com a parte documental. [...] A câmera normalmente é um elemento que não existe, o cinema transparente. A gente joga com os movimentos de câmera, com escalas, com vários planos, de forma que a câmera não exista (INTERVIEW, 2014).

A finalidade de adaptar um livro para o cinema pode partir de motivos pessoais tanto do roteirista, quanto do produtor ou diretor. É possível que seja um tributo, uma homenagem ou uma identificação com a temática ou uma admiração pelo autor, pela estética de sua obra e, até mesmo, sinônimo de crítica social. As intencionalidades são diversas, mas, antes de tudo, é preciso escolher qual a obra que vai ser adaptada, depois, o formato que a adaptação terá e, finalmente, para que mídia ou veículo ela é destinada. Num segundo momento, o adaptador vai ler a obra e posicionar-se diante dela compreendendo e interpretando a história ao seu modo.

Atualmente, as adaptações ganham destaque não apenas no cinema, mas no teatro, televisão e outras mídias. Mas o que motiva os adaptadores para este desafio? Acreditamos que antes mesmo de ser criador, o adaptador é leitor. O adaptador possui um duplo compromisso: apropriar-se de uma história e, ao mesmo tempo, re (criar) uma obra. Por isso, adaptadores são inicialmente intérpretes, depois criadores.

O roteiro adaptado funciona como uma espécie de filtro e, como em qualquer concepção áudio visual escrita, é uma forma de organizar e sistematizar as cenas, as instruções técnicas, os ângulos da câmera e outros dados que auxiliem a equipe técnica e o elenco antes e durante as filmagens. Podemos dizer que o roteiro é um texto e, quando passa da escrita à imagem, do contar para o mostrar, é muito possível que, durante esse processo, mudanças aconteçam.

Daquilo que se propõe inicialmente até o momento da filmagem propriamente dita e, da edição a montagem até as salas de cinema, existem um longo percurso. Na obra *O roteiro de cinema*, Michel Chion afirma que a forma de contar uma história pode torná-la interessante, mas uma narração “ruim” (CHION, 1989, p. 87) pode retirar todo o fascínio de uma boa história. Aquilo que é fundamental em termos de conteúdo é determinado pelo roteirista, que deve encontrar os melhores meios de expor a história.

Essencialmente, o roteiro³ guia e orienta o diretor, a equipe técnica e os atores. Adaptar um romance traz à tona a relevância de uma mesma história poder ser contada de múltiplas maneiras. O diretor tem o poder de escolha e decide o que e como mostrar. Por exemplo, Barahona optou por começar o filme de trás para frente, ou seja, indicando através da legenda “Lisboa, 2014” que a história se passa na atualidade. A

² No ano de 2014 o diretor José Barahona e os atores Paulo Azevedo e Renata Ferraz nos concederam entrevistas. Os documentos fazem parte dos anexos de minha tese de doutorado, bem como as devidas autorizações para posteriores publicações.

³ A última versão do roteiro disponibilizada pelo diretor José Barahona com a qual trabalhamos, possui 98 páginas e 104 cenas.

respeito das escolhas ao adaptar um livro para o cinema, o escritor Michel Chion propõe:

É preciso que o roteirista determine o que ele considera essencial [na história] para não se perder em preocupações vagas e secundárias. [...] Levar em consideração uma ideia principal do que se quer mostrar possibilita enfrentar as dificuldades e os riscos implícitos na escrita de um roteiro” (CHION, 1989, p. 91).

A versão cinematográfica pode impulsionar as vendas do romance e, muitos livros, depois do filme pronto, utilizam na reedição de suas capas e contracapas, o cartaz ou até mesmo fotos do filme. Neste caso, ao adquirir um livro, o leitor relaciona a imagem da capa com imagens da adaptação cinematográfica.

O público em questão pode ser conquistado pela adaptação ou até mesmo expandido, alcançando novos leitores para a obra literária e espectadores para a obra fílmica. Atores de uma obra adaptada afamada, por exemplo, possuem uma certa “garantia” de público, pois no momento da divulgação, o nome de um ator por si só, ou o título da obra, “venderá” o filme mais facilmente. Isso é uma amostra de como esta coparticipação, mesmo que indireta, de um livro adaptado ao cinema, pode assegurar um público e o sucesso comercial.

O espaço de concepção de um filme pode ser considerado como o encontro entre o conhecido e o desconhecido. Ao adaptar a obra literária para o cinema, o roteirista e diretor escolhem o que mostrar. O êxito de uma adaptação tende a ampliar o público da obra literária que, certamente, cria uma interação entre livro e filme, o que pode incentivar novos leitores a conhecer o texto que lhe serviu de base. Linda Hutcheon, classifica o público como conhecedor e desconhecedor. Para a autora, o público considerado “conhecedor” é aquele que conhece a obra literária previamente, vivencia a adaptação como uma adaptação, uma vez que este (re) conhecimento prévio do conteúdo e temática nutrem a expectativa deste público.

O público “desconhecedor” recebe a versão cinematográfica como somente um filme novo e a “relação” com o adaptador é mais acessível e menos exigente pois, desconhecendo o texto literário, não necessita preencher lacunas como faria, inevitavelmente, o público conhecedor. Logo, se não conhecemos este texto de antemão, a adaptação será consumida como uma obra qualquer (HUCHEON, 2011, p. 166). A aproximação destes dois públicos ocorre através de uma adaptação bem-sucedida, que deve agradar tanto os que conhecem, como os que desconhecem o texto adaptado.

Adaptação dos personagens

Personagens e lugares são muito particulares para cada leitor. Na passagem livro-filme, os mesmos personagens e lugares tornam-se “palpáveis”, isto é, eles ganham corpo, tomam forma segundo escolhas do diretor que, ao seu modo, define o que e como vai mostrar. *Estive em Lisboa e lembrei de você*, particularmente, não foge à regra e para José Barahona:

Qualquer filme difere do livro em que se baseia. No caso específico daquilo que eu trabalhei, o filme difere em muitas coisas do livro, mas talvez o mais importante, o mais interessante seja o espírito do livro, a intenção de contar aquela história e aquilo que ela transmite (INTERVIEW, 2014).

Por isso, além de adaptar a história, é preciso também adaptar os personagens. Como escopo deste trabalho, optamos por analisar três personagens do filme: Sérgio, narrador e protagonista, Sheila, antagonista, e Rodolfo, personagem secundário.

A crítica e ensaísta Beth Brait explica que, numa história, “a condução da narrativa por um narrador na primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvido com os ‘acontecimentos’ que estão sendo narrados” (BRAIT, 1985, p. 60).

Para que seja convincente, seja herói ou vilão, o personagem tem que conquistar o espectador e criar uma identificação com ele. Dentre as características de Sérgio, quais são as mais relevantes ou as que, de certo modo, sensibilizam o público, criando uma aproximação? Ou quais aspectos de personalidade e de comportamento fazem com que Sérgio seja bem aceito? O que, na história, nos faz supor que Sérgio é o herói?

Michel Chion afirma que os personagens em geral precisam “atrair a simpatia do espectador, provocar uma identificação imediata e, ao mesmo tempo, justificar suas ações” (CHION, 1989, p. 145). Por isso, a maneira como o personagem é apresentado torna-se fundamental para que ele tenha uma boa recepção do público. Logo no começo do filme, quando o espectador conhece Serginho, sabe-se que ele possui algumas características simpáticas, que podem suscitar estima, afinidade ou empatia. O personagem se define como “uma pessoa de-natural calmo, cordato, civilizado” (Cena 02).

Ainda para Beth Brait, quando o personagem se expressa por si mesmo, ele “cria empatia, apresentando-o de maneira convincente, levando o leitor (aqui espectador) a enxergar por um prisma ao mesmo tempo discreto e fascinado, a figura do protagonista” (BRAIT, 1985, p. 64).

Com franqueza, Sérgio começa a apresentação expondo sua angústia e revelando que, após três tentativas para deixar o cigarro, voltou a fumar. Ele conta ainda que os colegas de trabalho não suportavam o seu “estado-de-nervos” e lhe ofereceram um pacote de cigarros com a esperança de deixá-lo menos impaciente e ignorante.

Outra forma de expor o personagem é mostrá-lo em situação de perigo ou infelicidade (CHION, 1989, p. 145). Serginho, por exemplo, e apenas na primeira parte do filme, em Cataguases, perde a guarda do filho, é processado por abandono, negligência e maus tratos, sua esposa é internada em um hospital psiquiátrico, além de ser despedido do trabalho. Diante destas informações, o espectador, possivelmente, ficará do lado de Serginho, a favor dele.

Enquanto narrador, o personagem nos conduz ao seu ponto de vista, procedimento empregado com frequência para promover a “identificação instantânea” ou imediata a que Chion se refere, seja com Sérgio ou com a situação. No filme, a sucessão de fatos na vida do personagem é seguida pela decisão de ir para Portugal.

Se na primeira parte do filme o espectador simpatiza com Serginho, na segunda parte, ambientada em Lisboa, tal afeição pode diminuir quando ele conhece e começa a envolver-se com Sheila, também brasileira, que veio para a Europa com a promessa de trabalho e êxito financeiro, mas acabando como prostituta numa casa de alterne⁴ em Lisboa.

⁴ O dicionário *Priberam*, define alterne como “atividade realizada por mulher contratada por estabelecimento noturno para fazer companhia aos clientes e estimular as suas despesas de consumo. O lugar em que tal atividade é realizar pode se chamar casa de alterne ou bar de alterne”.

Disponível em: < <http://www.priberam.pt/dlpo/bar%20de%20alterne>> Acesso em 01 dezembro 2015.

Neste momento pode ocorrer um fenômeno chamado “contra identificação” (CHION, 1989, p. 148), ou seja, o espectador no lugar do personagem “teria outra atitude”, “faria diferente”, “não seria tão ingênuo”, “já não concorda plenamente com suas ações”, podendo ficar contra o protagonista. Por exemplo, quando Serginho declara-se apaixonado por Sheila e chega a lhe propor em casamento (mesmo já sendo casado); ou na cena em que entrega o passaporte ao agiota para pagar dívidas de Sheila; ou ainda na ocasião em que Sérgio foge da pensão em que mora por não ter condições de continuar a pagar.

Sabemos que algumas situações de risco, como as exemplificadas, aproximam o personagem do público, ao mesmo tempo que criam uma certa “dualidade” de opiniões. O espectador pode comover-se e solidarizar-se com a situação de Serginho que, frequentemente é mostrado em situações de perigo e desamparo.

Cena 100

Interna. Noite. Pensão – quarto de Sérgio, Lisboa.

Sérgio, sentado na cama, abatido, conta o dinheiro que tem. Uns 20 euros, em notas de cinco e moedas.

Sérgio (*off*)

Ninguém de nada sabia. Pés e mãos atados e impossibilitado de dar parte na polícia do sumiço de Sheila e do meu passaporte, difícil conseguir um trabalho sem ao menos ter comigo o livrinho com o carimbo batido.

Se considerarmos Serginho como herói do filme, precisamos discutir sobre seus objetivos. Existe sobretudo no cinema considerado mais “comercial”⁵, o princípio de que uma boa história deve contar com um personagem que tenha um objetivo a ser alcançado. O protagonista em questão não tem apenas um, mas dois objetivos específicos: a intenção de deixar de fumar e, posteriormente, em Lisboa, guardar dinheiro para regressar à Cataguases.

De acordo com Michel Chion, nem sempre o “objetivo visado precisa ser espetacular para merecer a obstinação do personagem em visá-lo”, muito menos para despertar o “interesse do espectador” (CHION, 1989, p. 168). O autor comenta que é a intenção de alcançar o objetivo que o torna relevante e que não precisa ser, obrigatoriamente, alcançado. Sabemos no início do filme que Serginho não atinge uma de suas metas, pois revela ter voltado a fumar. Porém, os motivos que o levaram a não atingi-la, serão exibidos ao longo do filme e estão diretamente ligados à viagem para Portugal.

A decisão de deixar Cataguases e ir para Lisboa é, para nós, o motor da história, relacionando-a com outros objetivos “auxiliares” (CHION, 1989, p. 169). No roteiro de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, o personagem persegue sucessivos objetivos secundários. Quando decide viajar, ele não se refere a fazer uma viagem turística, tampouco menciona querer conhecer Lisboa ou a Europa. Sua meta é traçada a partir do propósito de trabalhar, economizar, investir em imóveis, proporcionar educação para o filho e reconstruir um futuro junto à família.

⁵ O conceito “comercial” ou “blockbuster” é dado aos filmes que ingressam no circuito cinematográfico através de grande divulgação publicitária, alto orçamento, exibição em muitas salas e são feitos, claramente, direcionados para um público mais genérico e voltados para a bilheteria. Mais informações disponíveis em: <<http://www.storytouch.com/interviews/search?question=Cinema%20Autoral%20e%20Cinema%20Comercial>> Acesso em 25 setembro 2015.

No decorrer da história Serginho vai encontrar diversos obstáculos como a dificuldade em conseguir um trabalho, as diferenças culturais entre Brasil e Portugal, a saudade da família e dos amigos, a paixão por Sheila, a situação de emigrante ilegal. Ironicamente, cada vez que um destes objetivos secundários parece conquistado, um novo objetivo surge, deixando a vida do personagem repleta de contratempos.

Paulo Azevedo, ator que interpreta Serginho, compartilha sua opinião sobre o personagem:

Não se trata de algo maniqueísta a ponto de pensar que Sérgio ou é bom ou é ruim. Para mim será um grande presente quando as pessoas assistirem ao filme e não só ficarem com dó do Serginho, mas sentirem raiva dele, sentirem-se constrangidas com situações que ele vive e sentirem ódio de algumas posturas (INTERVIEW, 2014).

Mas o que acontece com os dois principais objetivos de Serginho? Eles foram alcançados? Ainda são visados? Foram abandonados? São inatingíveis? Acreditamos que o primeiro objetivo foi atingindo parcialmente e, em seguida, abandonado. O segundo objetivo ainda é visado pelo personagem, embora pareça inatingível quando Serginho se dá conta de sua situação:

Cena 86

Interna. Dia. Tasca 2, Lisboa.

[...]

Serginho para Rodolfo

Eu tô na tábua da beirada também.

Outro dia Seu Alexandre, conhecedor da vida cá e lá, fez umas contas que me derrubaram. Disse que vou levar uns 3 anos pra conseguir levantar um dinheiro pra adquirir uma casa, isso, se eu não gastar nem um centavo...

Como pode? [...] Uma miséria para cobrir as contas no fim de mês, sem sobrar nada.

O diretor José Barahona comenta que “o personagem fez essa curva dramática de, primeiro começar a sonhar com outra vida e depois, no seu arco dramático ainda nos primeiros meses e anos em Lisboa, perceber que o seu sonho não iria ser alcançado” (INTERVIEW, 2014). Mesmo confrontado com a realidade e tendo consciência de suas dificuldades, Sérgio hesita entre voltar para o Brasil e ficar em Portugal.

Para além da identificação, que outros sentimentos são provocados no espectador? Chion afirma que “a identificação se faz por comparação, favorável ou desfavorável” (CHION, 1989, p. 147). Por isso, o fato de Serginho passar por todos estes acontecimentos inconvenientes pode gerar um sentimento de compaixão ou rejeição por parte espectador.

O antagonista

Grande parte das histórias, literárias ou fílmicas, possui um antagonista⁶. Seja inimigo, rival ou oponente, ele prejudica direta ou indiretamente o protagonista. Também conhecido como vilão, o antagonista nem sempre é uma pessoa, ele pode ser

⁶ O dicionário define antagonista como “aquele que se opõe a algo ou alguém, adversário, contraditor, opositor”; “que atua em sentido oposto”; “pessoa que está em luta contra outra”. Na farmacologia os antagonistas atuam no sistema nervoso ou glândulas endócrinas, atenuando ou anulando o efeito de um químico. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/antagonista>>; <<http://www.dicio.com.br/antagonista/>>; <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=antagonista>>. Acesso em 20 setembro 2015.

“uma catástrofe natural, um problema de saúde, a sociedade, um animal, um monstro, uma deficiência, um distúrbio psicológico” (CHION, 1989, p. 172), entre outros.

Às vezes, o antagonista pode estar incorporado no próprio herói se este for um assassino ou ladrão, por exemplo. Mas, dentro da história, ele é adverso ou contra o empenho do protagonista, impedindo ou prejudicando seus planos.

De acordo com Chion, se o antagonista for uma pessoa, na maioria das vezes, lhe é atribuído um “mínimo de sedução” (CHION, 1989, p. 173), isto é, a sedução pode ser física, (atraente, bonito, bem vestido, charmoso), de inteligência (esperto, articulado, hábil, culto) ou de habilidade (desenvolto, talentoso, perito, destro, eficiente). Para Beth Brait, o antagonista “é o opositor, o protagonista às avessas. Muitas vezes, o antagonista é só um personagem. Outras vezes, pode ser manifestado por um grupo de personagens, individualizados ou representantes de um certo grupo” (BRAIT, 1985, p. 88).

É por estes motivos que muitos antagonistas ganharam, ao longo da história do cinema, a simpatia do público. Casos como o do psiquiatra e também *serial killer* Hannibal Lecter⁷ e do coronel Hans Landa⁸ são exemplos de vilões muito célebres que atraíram o apreço da crítica e do espectador. Os intérpretes de Lecter e Landa, respectivamente Anthony Hopkins⁹ e Christoph Waltz, ganharam o prêmio *Oscar* de melhor ator (1992) e melhor ator coadjuvante (2010).

O sucesso ou o fracasso de um antagonista depende do trabalho conjunto entre diretor, roteirista e ator, a quem cabe a estratégia de conferir ao antagonista ambiguidade, mistério e fascínio (CHION, 1989, p. 173). É possível mostrar, desde o início do filme, seu lado malvado e assim, justificar a revanche, a vingança ou o “acerto de contas” relativamente ao protagonista. No entanto, alguns realizadores optam por revelar pouco a pouco, ao longo da história, as maldades do vilão.

Outra prática recorrente é a de colocar o antagonista como alguém de confiança, que conquista o protagonista através de sua boa reputação ou atos bondosos. Membros da família, amigos, colegas de trabalho ou pessoas muito próximas são perfeitos candidatos a antagonistas.

Apesar de não ser exatamente uma vilã, o personagem Sheila de *Estive em Lisboa e lembrei de você* possui muitos traços de antagonista. Ausente na primeira parte do filme, exerce um papel fundamental na segunda parte. Entre as cenas 72 e 100, Sheila aparece ou seu nome é mencionado em 21 delas.

O personagem surge na história quando Serginho vai a um bar de alterne à procura de companhia:

Cena 72

Interna. Noite. Bar de alterne, Lisboa.

[...]

O Patrão dá indicação a uma das prostitutas, Sheila, 30/40 anos, escultural, minissaia, para ir ter com ele. Sérgio sorri. Convida-a a sentar-se. A música abafa o diálogo. Conversam. Ela pede para ele lhe pagar uma bebida.

⁷ *O SILÊNCIO DOS INOCENTES*. Direção de Jonathan Demme. São Paulo: Columbia Tristar, 1991. (118 min.): DVD, son., color.

⁸ *BASTARDOS INGLÓRIOS*. Direção de Quentin Tarantino. São Paulo: Paramount Pictures, 2009. (153 min.): DVD, son., color.

⁹ O personagem Hannibal, interpretado por Anthony Hopkins, foi eleito o melhor vilão do cinema. A pesquisa foi feita com 2.500 britânicos que o consideraram o “melhor vilão da história”. Disponível em:

<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,hannibal-lecter-e-eleito-o-melhor-vilao-do-cinema,211934>> Acesso em 25 outubro 2015.

[...]

Ele fala no ouvido dela. Ela fica surpresa. Sérgio tira do bolso o passaporte brasileiro e mostra-lhe confirmando sua origem. Ela parece ficar contente. Riem.

Com registro em voz *off*, Serginho confessa que nunca tinha estado perto de uma mulher como Sheila, que lembrava uma atriz de cinema e põe-se a imaginar os dois regressando para o Brasil, casados, provocando inveja nos amigos. O contato inicial entre os personagens acontece enquanto cliente que quer contratar os serviços de uma prostituta. Ao saber o valor do programa Sérgio, assustado, conta as notas que leva no bolso e faz uma nova proposta para Sheila, que não aceita.

Ainda nesta cena, Serginho faz uma flor de papel, entrega para Sheila e depois sai do bar. Nas duas cenas seguintes, vemos o protagonista fora do bar e Sheila à porta. Depois, Serginho anda pelas ruas e ouve passos atrás dele. É Sheila que, com a flor nas mãos justifica o seu ato: “gostei, afinal, você é um conterrâneo” (Cena 74).

A atriz Renata Ferraz, ao representar Sheila, afirma:

Eu tentei entender quem era esse personagem. A partir das informações que o roteiro me oferecia, sabia que se tinha envolvido com o Sérgio e que, afinal, eles não ficariam juntos pois, num determinado momento, a Sheila sumiria da vida dele, sem maiores explicações (INTERVIEW, 2014).

Desde que se conhecem, os dois passam momentos agradáveis juntos, percorrem Lisboa e Serginho chega a acompanhá-la em uma consulta médica. Para nós, existe uma notável dualidade no personagem Sheila pois, ao mesmo tempo em que ela parece divertir-se com Serginho e o tem como confidente, chegando a contar sobre a sua suposta trajetória, sua família, o lugar onde nasceu e vê nele uma companhia, ela continua, indiretamente, cobrando pelos “serviços”. Selecionamos dois exemplos nas cenas 78 e 80:

Cena 78

Externa. Dia. Restaurante brasileiro, Lisboa

[...]

Sérgio paga a conta. Vemos o prato com a conta em grande plano. Sérgio Põe duas notas de 20 euros. Vemos a mão de Sheila que agarra a mão de Sérgio. Ela sorri, maliciosa. Depois arrasta a mão e agarra as duas notas. Vemos a mão de Sérgio que Põe outras duas notas de 20 euros no prato da conta.

Cena 80

Externa. Dia. Esplanada de Lanchonete na Baixa, Lisboa

Sérgio encontra Sheila e lancham na Baixa. Sérgio paga a conta e Sheila olha o dinheiro, ele dá-lhe uma nota de 50€. Levantam-se e saem.

Os personagens parecem ter um bom relacionamento, mas depois que Sérgio pede Sheila em casamento, o convívio entre os dois é interrompido por um longo período. Consideramos assim que, ao longo da história, o personagem Sheila evolui ao ponto de vir a ser um antagonista. De acordo como o crítico de cinema Doc Comparato, “o antagonista deve ter o mesmo peso dramático que o protagonista, mas não é necessário desenvolvê-lo com a mesma profundidade dramática” (COMPARATO, 1995, p. 136).

Além das características descritas acima, Sheila tem aquele “mínimo de sedução” referido por Michel Chion (CHION, 1989, p. 174). Ela seduz fisicamente, pois é charmosa, bonita, atraente e a sedução de habilidade, já que é talentosa na conquista e

astuta para conseguir o que quer. A imagem a seguir ilustra a cena em que Sérgio e Sheila se conhecem no bar de alterne:



Figura 1 Cena do filme *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h02min.5s.)

Paralelamente a sedução, o personagem possui outros indícios de antagonista que dificultam ou atrasam o progresso do protagonista. O fascínio que Sheila exerce sob Serginho é para nós evidente, devido a forte identificação linguística e cultural entre os dois. Antes de eles se conhecerem, Serginho exibe sinais de tristeza e solidão, no entanto, depois da convivência, ele está claramente apegado à Sheila que, de certo modo, aproveita-se dessa fragilidade e assim, a cada encontro/programa, procura envolver-se mais com Serginho e conseguir o que quer. Devido aos seus artifícios sedutores, o espectador vai se afeiçoando à Sheila e, aos poucos, dá credibilidade ao personagem e sua história.

Renata Ferraz comenta que a afinidade entre Sheila e Sérgio está além do fato da relação entre prostituta e cliente:

Esta identificação seria semelhante se os dois tivessem-se conhecido no Brasil. A identificação, para além dos personagens serem emigrantes, acontece também pelo fato dos dois pertencerem a mesma classe social e, portanto, terem que resistir a uma série de adversidades decorrente desta condição. A minha preocupação sempre foi trazer esse outro lado não estereotipado. Ela também se diverte com ele, gosta de estar com ele. (INTERVIEW, 2014).

O propósito inicial é interrompido por duas razões: ao investir financeiramente em Sheila, pagando as refeições e os programas e oferecendo-lhe dinheiro, Serginho deixa para segundo plano seu objetivo. Por outro lado, temporariamente, esquece a esposa e enxerga em Sheila a possibilidade de formar uma nova família.

Um antagonista é, portanto, “a pessoa que se opõe aos esforços do personagem principal para alcançar seu objetivo” (CHION, 1989, p. 173) ou ainda, segundo Comparato, o antagonista provoca “o prejuízo, o combate ou qualquer outra forma de luta contra o herói e o persegue” (COMPARATO, 1995, p. 136-137).

Para agravar sua situação, numa certa manhã, o telefone de Sérgio toca e do outro lado da linha está Sheila, aflita, propondo um encontro no bar de alterne, conforme descrito abaixo:

Cena 95

Interna. Dia. Bar de alterne, Lisboa

O bar está com as luzes de dia acesas. O Porteiro senta-se ao balcão. O Patrão e Sheila estão sentados num dos sofás. Em cima da mesa está o passaporte de

Sheila. Vemos o passaporte de Sheila em grande plano. A folha com o nome e fotografia. O nome não é Sheila, mas sim Marilene da Conceição Correia.

O patrão de Sheila informa Serginho que ela possui uma dívida elevada e pergunta se ele pode ajudá-la. No decorrer do diálogo, Sheila argumenta dizendo que Sérgio não tem dinheiro, mas o patrão afirma que, caso ele não tenha dinheiro, deve ter um passaporte e este vale muito. Em nenhum momento Sheila pede o passaporte de Serginho, mas também não evita a situação, apenas justificando que vai pagar o que deve e devolver-lhe o documento.

Depois de entregar o passaporte ao patrão de Sheila, Serginho compartilha o sucedido com o personagem Rodolfo e é alertado pelo amigo:

Cena 86

Interna. Dia. Tasca 2, Lisboa

[...]

É sempre a mesma história, mas na profundez impera a violência, as drogas, a escravatura.

Tenho nada com isso não, mas sai dessa, mesmo bacana ela vai consumir tua poupança, vai te deixar a zero. Pode escrever... É da natureza¹⁰ da ocupação.

Para a análise do antagonista, outra cena-chave no filme é o momento em que Sérgio ouve Sheila afirmar que seu nome não é este. Ao considerarmos Sheila como antagonista, podemos questionar se seu nome não é verdadeiro, seriam a sua história ou trajetória reais? O diálogo entre os personagens acontece na cena 96, conforme observamos a seguir:

Cena 96

Externa. Dia. Bar de alterne, Lisboa

[...]

Sérgio abraça Sheila e tenta beijá-la. Ela desfaz o abraço, Segura-lhe as mãos.

Sheila:

Não é justo. Eu prometo! Semana que vem eu te ligo!

Dá-lhe um beijo na cara e vai-se embora deixando Sérgio sozinho.

Sérgio:

Sheila!

Sheila:

Meu nome não é Sheila.

¹⁰ A afirmação de Rodolfo e, na sequência, a revelação de Sheila, nos remete a conhecida fábula do “Sapo e do Escorpião”, que conta a estória do escorpião que pretende atravessar um rio e, para isso, pede ajuda do sapo. Diante do pedido, o sapo reluta, pois teme ser picado durante a travessia. O escorpião argumenta que se picar o sapo, ambos acabarão morrendo. O sapo aceita transportar o escorpião e, no meio do caminho, recebe uma ferroadada. Espantado, questiona o motivo do escorpião ter feito aquilo, sabendo que assim ambos iam morrer e recebe a resposta: “é a minha natureza”. E então, o sapo e o escorpião morrem afogados. A origem da fábula não é precisa. Alguns atribuem aos Irmãos Grimm, outros afirmam que a origem da fábula é oriental. Disponível em: < <http://www.cbp.org.br/escorpiaoesapo.pdf>>; < <http://mundodasfabulasemetaforas.blogspot.pt/2010/06/escorpiao-e-sua-natureza-em-duas.html>>; < <http://allaboutfrogs.org/stories/scorpion.html>> Acesso em 10 novembro 2015.

A partir de então, Sérgio investiga em vão o paradeiro da moça, tenta contato telefônico, passa a procurá-la pela região, em bares e hotéis. Como antagonista, Sheila atua de maneira indireta, mas é através de seus atos que ela cria uma série de obstáculos que interferem na vida do protagonista. Neste aspecto, o filme se distancia do livro, uma vez que este trecho, inexistente na obra literária, foi acrescentado no longa metragem.

Desde que surge a oportunidade de trabalhar no restaurante, a principal exigência do empregador é que Serginho traga um atestado de residência e de legalidade em Portugal. O documento é emitido pelo Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF). Porém, sem o passaporte, torna-se inviável regularizar a situação. Dias mais tarde, o patrão de Sérgio volta a questioná-lo sobre o caso e, embora tenha ido ao SEF inúmeras vezes, não consegue justificar a falta do documento e acaba sendo demitido:

Cena 89

Interna. Noite. Restaurante, Lisboa.

Sérgio (*off*)

Para piorar, como dizia o seu Oliveira, o azar é que nem urubu, só ataca em bando, pouco depois, um domingo, fim de expediente, o Miguel me convocou de-lado¹¹ [...]

Miguel

Nada contra a sua pessoa...

Sérgio (*off*, sob um plano fechado de Sérgio)

Rever conforme improvisado da cena.

Sérgio afasta-se e sai cabisbaixo.

Apesar dos argumentos, o patrão de Sérgio é irredutível, explicando que forneceu todas as condições para trabalho, porém, infelizmente, não pode mantê-lo no emprego. Miguel pede desculpas e depois realiza o pagamento do salário referente às duas semanas de trabalho. Serginho, visivelmente abatido, pega as notas e vai embora.

O momento em que a “intervenção do antagonista” (CHION, 1989, p. 174) ocorre varia de filme para filme. Dentre as possibilidades existentes em um roteiro, o antagonista pode sempre estar presente na história; surgir de repente e estabelecer assim o primeiro contato; ou ainda, aproximar-se lentamente, fazendo com que o protagonista precise de sua ajuda, de seu apoio ou conselho. No filme em análise, Sheila intervém em momentos cruciais e (in) diretamente prejudica Serginho.

Syd Field em *Manual do roteiro* atesta que o antagonista está “diretamente envolvido com o conflito, algo essencial para a história. Sem conflito não há drama. Sem necessidade, não há personagem. Sem personagem não há ação” (FIELD, 2001, p. 18). Nesse sentido e a partir da análise feita, Sheila é, para nós, o antagonista de *Estive em Lisboa e lembrei de você* uma vez que o personagem possibilita a existência do conflito no filme e cria obstáculos ao personagem principal.

Rodolfo, personagem secundário

Ainda que não apareça em muitas cenas do filme (ao todo em nove delas - 58, 59, 60, 61, 62, 66, 86, 103 e 104), o personagem Rodolfo é muito significativo na história e determinante na vida de Serginho, que o conhece na pensão Ibérica. Eles se

¹¹ As expressões “de-lado” e “de-natural” separadas por hífen são, originalmente, utilizadas no livro de Luiz Ruffato como reprodução do sotaque “mineirês” no personagem principal (RUFFATO, 2009, p. 15,81).

apresentam e se reconhecem enquanto estrangeiros e brasileiros: “sempre bom encontrar alguém que fale a mesma ‘língua’ da gente” (Cena 58), afirma Sérgio. Abaixo, a imagem relativa ao momento em que os dois se (re) conhecem. Rodolfo está na pensão para visitar outro morador, o senhor Alexandre e, por acaso, encontra Serginho na recepção:



Figura 2 Cena do filme *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 43min.20s.)

Rodolfo está presente em situações importantes na vida do protagonista e, enquanto personagem secundário, também está ao lado de Serginho e faz parte do universo periférico em que ambos se movem compartilhando dos mesmos objetivos. Listamos os momentos que consideramos relevantes e nos quais Rodolfo participa direta ou indiretamente:

1. Promove a interação e o convívio com outros “Serginhos”, quer dizer, com emigrantes e brasileiros. A ligação de Sérgio com outros personagens é fundamental para que ele conheça a realidade destas pessoas e, de certa forma, desmistifique a ideia que tem sobre a cidade, sobre o país e as pessoas. O ator Paulo Azevedo comenta a respeito de todas estas pessoas que Sérgio conhece: “eu brinco que o título do filme teria que ser *Estive em Lisboa: a série*, porque são muitos personagens que atravessam a vida do Serginho” (INTERVIEW, 2014).

Por intermédio de Rodolfo, Serginho é apresentado ao senhor Alexandre, que relata sua experiência tanto no Brasil como em Portugal, assim como das oportunidades de trabalho em Lisboa, sobretudo na construção civil, área em que Rodolfo trabalhou assim que chegou ao país. Graças a Rodolfo, Sérgio estabelece relações e cria um círculo de amigos, aproveitando para fazer perguntas, saber das oportunidades de empregos, como é a vida em Lisboa, o que é necessário para obter um atestado de residência, etc. José Barahona comenta sobre os tantos emigrantes que se identificaram com a história de Serginho:

Ao fazer este *casting*, eu descobri muitos Sérgios, muita gente que se identificava com ele. Nós enviamos um *e-mail* aos sócios da Casa do Brasil¹²

¹² Mais informações a respeito da associação Casa do Brasil disponíveis em: < <http://www.casadobrasil.info/index.php/quem-somos> > Acesso em 21 novembro 2015.

em Lisboa e as pessoas estavam muito entusiasmadas e interessadas. Diziam: ‘essa é a minha história’. Existem muitos Sérgio em Lisboa (INTERVIEW, 2014).

2. Apesar de no Brasil lhe terem dito que não faltavam oportunidades de trabalho em Portugal, com o passar do tempo, o protagonista encontra dificuldades para conseguir emprego. Com o auxílio de Rodolfo, Sérgio conquista o seu primeiro trabalho em Lisboa. É ele o responsável por fornecer o contato do restaurante onde há uma vaga de garçom disponível. No roteiro, assim é descrita a cena:

Cena 66

Interna. Dia. Casa de Sérgio, subúrbio de Lisboa

Sérgio

Então um dia, recebi um telefonema. Era o Rodolfo, “lembra de mim?”, “bom o caso é que” o César estava sabendo de uma vaga de garçom num restaurante do Bairro Alto e que se quisesse, o emprego era meu.

3. Entre Sérgio e Rodolfo existe uma relação de reconhecimento e identificação. Conforme descrito na Cena 58, logo que se encontram, Sérgio fica contente em achar alguém que fale a mesma “língua” que ele. Além disso, os personagens tiveram percursos semelhantes: ambos são brasileiros, da mesma faixa etária, frequentam os mesmos lugares e compartilharam, especificamente, a mesma “residência”, pois Rodolfo morou na pensão Ibérica. Acreditamos que o processo de identificação entre os personagens ocorre a partir daquilo que os aproxima.

Neste aspecto, Rodolfo assegura certo bem-estar ao recém-chegado e, por estar em Lisboa há mais tempo que Serginho, atua como guia e lhe mostra o outro lado da cidade, mais realista por assim dizer. Rodolfo acaba por ser um confidente e conselheiro pois, quando Sérgio se envolve com Sheila e comenta sobre sua paixão, por ele é ouvido e alertado.

4. Dentre todas as atitudes de Rodolfo, provavelmente a mais importante, acontece no final do filme. Sem o passaporte e novamente sem trabalho, Serginho atravessa um período crítico. Além disso, sabemos que Sheila lhe causou uma enorme decepção amorosa. Diante da situação parece inevitável crer que o personagem regresse ao Brasil. No entanto, o desfecho da história é outro. Sérgio permanece em Lisboa e, com a ajuda de Rodolfo, começa a trabalhar na construção civil. Para nós, a atitude é, ao mesmo tempo, paradoxal pois Serginho nunca quis trabalhar neste ramo mas, paralelamente, ressurge a oportunidade de recomeço, apesar de todas as dificuldades do percurso.

Considerações finais

Adaptar pode ser uma aposta segura, pois o livro, teoricamente, já possui um “público pronto”. Ao mesmo tempo, implica que o adaptador tenha que fazer seleções, decidir e até mesmo improvisar. Quando se afasta do texto de Luiz Ruffato, a adaptação pode sofrer críticas ou comparações com a obra dita “original”. Mudanças na adaptação cinematográfica põem a prova as expectativas do público em relação a este novo texto. Portanto, aspectos como incorporações e exclusões, tão características quando se adapta, acompanham toda a concepção fílmica, do roteiro ao filme pronto.

Entendendo isso, consideramos que livro e filme estão intrinsecamente conectados, mas, como consequência desta (re) leitura, obtém-se uma criação parcialmente nova, que implica, naturalmente, modificações necessárias para que o cineasta se aproprie da obra literária e conceba livremente a sua própria obra.

O desafio do roteiro adaptado é, através de outro meio, o de (re) contar uma história. Este processo de transformação foi fundamental para que o diretor pudesse (re) criar, à sua maneira, a história de Sérgio, personagem principal e narrador, de Sheila, antagonista e de Rodolfo, personagem secundário. Neste aspecto, o resultado é um filme de Barahona que cumpre a tarefa de ser uma obra autônoma e, ao mesmo tempo, dialoga com o livro de Ruffato, criando uma ponte entre eles.

Referências

- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- INTERVIEW DE JOSÉ BARAHONA, PAULO AZEVEDO, RENATA FERRAZ, 2014.
- RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Referência fílmica

- ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ**. Direção de José Barahona. Rio de Janeiro: Refinaria Filmes; David&Golias, 2015. DVD (94min.): son., color.

PROJETO DE PESQUISA: TRADUÇÃO COMENTADA DAS MEMÓRIAS DE GIUSEPPE RADDI¹ (MARILENE KALL ALVES)

Marilene Kall Alves²
Mestranda (PGET/UFSC)

Resumo: Em 2011 iniciei meu projeto de tradução dos relatos de viagem, artigos, memórias, diários, escritos pelo botânico italiano Giuseppe Raddi, com o propósito de divulgar em língua portuguesa seus escritos. O botânico italiano esteve no Brasil em 1818, por oito meses, e nesse período coletou, descreveu e nomeou exemplares da flora e da fauna brasileira. Giuseppe Raddi é considerado o maior botânico naturalista italiano a coletar e classificar plantas, sementes de espécimes nativas, pássaros e répteis nas proximidades do Rio de Janeiro no século XIX, além de ter nomeado cerca de 500 espécimes de plantas brasileiras. De 1819 até 1828 Raddi publicou numerosos trabalhos, até hoje fundamentais para o conhecimento da flora tropical, sobre as diversas espécies recolhidas e observadas no Brasil, contudo seus escritos permaneceram até 2011 sem tradução. Com o intuito de divulgar em língua portuguesa mais uma de suas descrições, bem como de refletir sobre as especificidades da tradução de relatos de viagem e textos botânicos, proponho para minha pesquisa de mestrado a tradução comentada do artigo *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*. A fim de analisar o processo tradutório de um texto especializado entendo aplicar a proposta didática para traduções especializadas sugerida por Hurtado (2001), e desenvolver as competências e habilidades tradutórias propostas pela mesma autora, além de outros autores que também serão estudados.

Palavras-chave: Giuseppe Raddi. Tradução especializada. *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*. Século XIX.

RESEARCH PROJECT: ANNOTATED TRANSLATION OF MEMORIES OF GIUSEPPE RADDI

Abstract: In 2011, I started my translation project of the travel reports, articles, memories and diaries written by the Italian botanist Giuseppe Raddi, with the purpose of promote his works in Portuguese. The Italian botanist was in Brazil in 1818 for eight months, and in that period collected, described and named several specimens of the Brazilian flora and fauna. Giuseppe Raddi is considered the Italian greatest naturalist to collect and classify plants, native specimen's seeds, birds and reptiles near Rio de Janeiro in 19th century, he sides having named around 500 specimens of Brazilian plants. From 1819 to 1828 Raddi published several works that are essential to the knowledge of the tropical flora until now, and about the multiple specimens collected and observed while he was in Brazil. However, his works remained with no translations until 2011 and, with the intention further expose in Portuguese another one of his descriptions, as well as to reflect about the specificities of the translation of his travel reports and botanical texts, I proposed for my Master's Degree research a commented translation of the article *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*. In order to

¹ Este texto é parte integrante da pesquisa de Mestrado, realizada na Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

² Mestranda em Estudos da Tradução, linha de pesquisa em Teoria, crítica e história da tradução, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação da Prof.^a Dra. Karine Simoni. E-mail: marileneprofe@hotmail.com; Bolsista CAPES – Demanda Social.

examine the translation process of a specialized text then, I will apply the didactical model for specialized translations suggested by Hurtado (2001), and develop the skills and abilities proposed by the same author, as well as other authors that will also be studied in this process.

Keywords: Giuseppe Raddi. Specialized translations. *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*. 19th century.

Introdução

A proposta desse trabalho é apresentar o projeto de pesquisa de mestrado intitulado Tradução comentada das memórias de Giuseppe Raddi: *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*, em andamento na PGET (Pós-graduação em Estudos da Tradução - UFSC), e alguns resultados preliminares.

Minha pesquisa propõe-se a traduzir e a refletir sobre a tradução do artigo *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane* [Algumas novas espécies de répteis e plantas brasileiras], de Giuseppe Raddi, da língua italiana para a língua portuguesa.

Giuseppe Raddi é considerado o maior botânico naturalista italiano a coletar e classificar cerca de 4.000 plantas, mais de 300 tipos de sementes de espécimes nativas, pássaros e répteis nas proximidades do Rio de Janeiro no século XIX. Raddi nomeou cerca de 500 espécimes de plantas brasileiras, como por exemplo: *Schinus terebinthifolia* Raddi (popularmente conhecida como Aroeira), *Cariniana estrellensis* Raddi (popularmente conhecida como jequitibá branco), *Solanum Gilo* Raddi (popularmente conhecida como Jiló), *Begonia Sanguinea* Raddi (popularmente conhecida como Begônia sanguínea), *Coluber Pulcher* Raddi (popularmente conhecida como cobra dorme dorme), entre outras espécies. (PARRINI, 2008, p. 03).

Em 1817 Raddi acompanhou até o Brasil o comboio em que vinha a então Arquiduquesa Leopoldina da Áustria, prometida esposa do Imperador do Brasil Dom Pedro I. A viagem que durou sete meses permitiu a Raddi que visitasse rapidamente a Ilha da Madeira e que redigisse sobre esta um interessante artigo, com descrições sobre suas paisagens e também um elenco com descrições sobre plantas ali recolhidas³.

No início do século XIX o Brasil era meta para viajantes e também de missões científicas européias que visavam catalogar a flora e a fauna brasileira, dentre essas missões encontrava-se a missão científica austríaca e dentre os cientistas italianos destaca-se Giuseppe Raddi, como segue:

Nel 1817 chiese al Granduca Ferdinando III di Lorena di imbarcarsi sulla nave che portava in Brasile l'Arciduchessa Leopoldina d'Austria, promessa sposa all'imperatore del Brasile. Arrivato a Rio de Janeiro il 5 novembre 1817, si dedicò alla raccolta di piante e animali, dapprima nei dintorni di Rio e successivamente sulle montagne limitrofe, come il Corcovado e i Monti dell'Estrella. Al suo ritorno, il 19 agosto 1818, riportò in Italia circa 4000 campioni di piante, oltre 300 semi, 3300 insetti e molti preparati di uccelli, rettili e pesci. [...]. Dal 1820 fu finalmente esonerato dai compiti di Custode e poté dedicarsi completamente allo Studio delle collezioni brasiliane, mantenendo lo stesso salario. **In quegli anni pubblicò numerosi lavori, ancora oggi fondamentali per la conoscenza della flora tropicale, su**

³ http://media.wix.com/ugd/d96dce_fe9e3e6d1d8144bd96f9545813a03942.pdf.

nuove specie di crittogame, felci e spermatofite⁴. (AMADEI, 2005, p. 167) (grifo meu)

Quando Raddi chegou no Brasil a cidade do Rio de Janeiro era ponto de passagem para diversos viajantes estrangeiros. O grande interesse pelas viagens exploratórias, naquele período, deve-se às diversas publicações da época que relatavam sobre os mais remotos lugares visitados pelos autores viajantes. Tais relatos fazem parte de uma importante literatura específica, a literatura científica. A respeito dessa literatura específica, Schultz expõe:

O Brasil tornou-se meta desta categoria de viajantes e também de missões de caráter artístico-científico, organizados por países interessados em catalogar a nossa flora e fauna: a Missão alemã, a Missão Francesa, a Missão Russa etc. A Itália também participou enviando alguns cientistas [...]. Entre estes viajantes-naturalistas italianos, destacam-se Giuseppe Raddi, Gaetano Osculati, Guido Boggiani. Também eles deram a sua contribuição na construção do saber científico do Brasil, seja pesquisando os espécimes da nossa fauna e flora, seja inserindo nos seus livros palavras do português. (2014, p.20)

Cabe destacar a utilização de portuguesismos nas descrições de Giuseppe Raddi. A inserção de palavras da língua portuguesa nas descrições dos viajantes naturalistas italianos caracterizou, além das pesquisas botânicas, também a divulgação do nosso léxico, uma vez que os autores utilizavam palavras portuguesas por não existir um equivalente em língua italiana, como assinala Schultz:

Raddi, especialmente, deu uma grande contribuição para o registro de algumas novas espécies de répteis e plantas brasileiras, coletando, classificando e nomeando mais de 500 plantas recolhidas no Estado do Rio de Janeiro. Inseriu nos seus artigos, publicados em revistas científicas, palavras do português, relacionadas à cultura (*aguardente, pipa, cammucis*), à geografia (*praya, pico, serra*), à flora (*giambro, patata dolce, capuchinha*), à fauna (*giudeo, araras, jararaca-guacu*), às etnias indígenas (*Coroados, Goytacas, Purys*). (2014, p.20)

Um exemplo de portuguesismo utilizado por Raddi é o termo *Mandiocca*, com o qual Raddi refere-se à mandioca, palavra do léxico português, e que é classificado, atualmente, em dicionários e glossários italianos como *manioca*⁵. Sobre os empréstimos lexicais ou portuguesismos Schultz argumenta que:

⁴ “No ano de 1817 pediu ao Duque Ferdinando III de Lorena para embarcar no navio que levava ao Brasil a Arquiduchessa Leopoldina da Áustria, prometida esposa do imperador do Brasil. Chegou no Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817, se dedicou a recolher plantas e animais, primeiramente nas proximidades do Rio e posteriormente nas montanhas circundantes, como o Corcovado e os Montes de Estrela. Quando retornou para a Itália, no dia 19 de agosto de 1818, levou consigo cerca de 4000 amostras de plantas, além de 300 sementes, 3300 insetos e muitos preparados químicos de pássaros, répteis e peixes. [...]. Em 1820 foi, finalmente, exonerado de sua função de Curador e pode dedicar-se completamente ao estudo das coleções brasileiras, mantendo o mesmo salário. Nesses últimos anos publicou numerosos trabalhos, ainda hoje fundamentais para o conhecimento da flora tropical, sobre novas espécies de criptogramas, samambaias e espermatófitos”. Todas as traduções ao longo desse trabalho são de minha autoria.

⁵ <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/manioca/>.

Ao narrar a realidade que se apresenta, o viajante se apropria de itens lexicais que não pertencem à sua língua, transcrevendo-os do modo como os ouviu. Quando não consegue assimilar uma palavra, utiliza-se de descrições metalinguísticas, de comentários lexicais ou de uma palavra de sua língua, utilizada para substituir a palavra autóctone. (2014, p.69)

Para satisfazer a curiosidade de seus leitores Raddi descrevia, além das amostras recolhidas, também as paisagens e os costumes do povo, pois havia no período uma crescente curiosidade pela nossa biodiversidade bem como pelos costumes dos povos que aqui viviam.

Suas descrições encontram-se publicadas em artigos no Jornal da *Accademia Nazionale delle Scienze* [Jornal da Academia das Ciências] e arquivadas nos museus de Pisa e Firenze na Itália, contudo seus escritos permanecem sem tradução para a língua portuguesa. Tais publicações constituem um patrimônio significativo e não explorado, pois carecem de tradução. A descrição do material recolhido no Brasil representa um tesouro único e de grande valia para a sociedade científica brasileira e mundial. Parrini (2008) apresenta Raddi como um valente e injustamente negligenciado naturalista, conhecido pela sua fama, como botânico, ligada, sobretudo, as suas coleções e descrições naturais, fundamentais como ponto de referência para pesquisadores de sua época e atuais. No resumo de sua tese de doutorado, Parrini (2008), aponta o seguinte:

La tesi ricostruisce la biografia di Giuseppe Raddi, valente ed ingiustamente trascurato naturalista fiorentino. Noto come botanico, la sua fama è legata soprattutto alle collezioni naturalistiche da lui realizzate per il prestigioso Imperial Regio Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze. In realtà, gli studi in archivio hanno rivelato come egli non fosse soltanto questo: interlocutore dei più importanti naturalisti dell'epoca, autore di opere fondamentali come la "Jungermannographia Etrusca" (1818) e "Plantarum Brasiliensium" (1825). Raddi rappresentò un vero e proprio punto di riferimento per i suoi contemporanei ed ebbe relazioni di respiro europeo. Oltre ai suoi scritti, il viaggiatore toscano lasciò in eredità le sue preziose collezioni naturalistiche, frutto dei suoi viaggi oltreoceano, che all'epoca lo resero celebre in tutto il mondo e che contribuirono e continuano ancora oggi a far risplendere la sua fama⁶. (2008, n.p.)

Além de Parrini, como afirmado anteriormente, Isenburg (1989) também se refere a Raddi, como um importante botânico naturalista. De acordo com Isenburg a principal contribuição para que a flora brasileira se tornasse conhecida foi dada por Giuseppe Raddi:

Ma il principale contributo alla conoscenza della flora brasiliana venne dato da Giuseppe Raddi, Fiorentino, appassionato naturalista formatosi attraverso l'apprendistato farmaceutico, la pratica nell'orto botanico della sua città dove

⁶ "A tese reconstrói a biografia de Giuseppe Raddi, valente e injustamente negligenciado naturalista Florentino. Conhecido como botânico, a sua fama está ligada, sobretudo às coleções naturalísticas realizadas por ele para o prestigioso Museu Imperial Real de Física e História Natural de Florença. Na realidade, os estudos arquivados revelaram como ele não fosse apenas isso: interlocutor dos mais importantes naturalistas da época, autor de obras fundamentais como a "Jugermannographia Etrusca" (1818) e "Plantarum Brasiliensium" (1825). Raddi representou um verdadeiro e próprio ponto de referência para seus contemporâneos e teve relações de respiro europeu. Além de seus escritos, o viajante toscano deixou como herança as suas preciosas coleções naturalísticas, fruto de suas viagens, que na época o tornaram célebre em todo o mundo e que contribuiram e continuam a contribuir ainda hoje para fazer brilhar a sua fama".

nel 1785 divenne aiuto e la peregrinazione d'osservazione e raccolta che a vent'anni l'aveva già condotto attraverso gran parte dell'Italia centro-occidentale⁷. (1989, p.19)

Em seu trabalho Isenburg apresenta outros pesquisadores que estiveram no Brasil em missões científicas e recolheram materiais a fim de classificar, porém ao nomear Raddi a autora o descreve como aquele que contribuiu de maneira significativa registrando e deixando para a posteridade testemunhos de suas descobertas em terras brasileiras.

Justificativa

Socialmente esse trabalho poderá contribuir tornando público o texto de Giuseppe Raddi e agregar material de pesquisa ao acervo botânico escrito em língua portuguesa, auxiliando professores, alunos e pesquisadores da área da fitologia. Trata-se de um corpus de pesquisa inédito, com testemunhos de uma época da qual não se tem outro material científico escrito, além dos relatos de estrangeiros, como referido por Pereira no *Catálogo da Exposição em comemoração aos 500 anos do Brasil e aos 190 anos da Biblioteca Nacional*:

Durante o período colonial, ao contrário da Espanha e da Inglaterra, Portugal não estimulou em suas colônias o estudo das ciências nem criou universidades, bibliotecas ou escolas de ensino superior. Assim, até o século XIX quase toda a atividade científica no Brasil vai limitar-se às missões estrangeiras que observavam, coletavam e classificavam os nossos recursos naturais. Todos os viajantes e exploradores que vieram pesquisar no Brasil, não deixaram seguidores nem modificaram a condição cultural do país. Com a vinda da família real em 1808, foram tomadas uma série de medidas que contribuíram para o nosso desenvolvimento científico: ensino superior, museu de história natural e jardim botânico. (2000, p. 124)

A fim de sanar essa carência na área científica, pois os artigos traduzidos para o português podem contribuir de maneira significativa para com pesquisadores e estudantes da área de ciências, proponho a tradução do artigo supracitado.

Linguisticamente será relevante, pois refletirá sobre a prática da tradução, tanto do ponto de vista prático quanto teórico, de um texto que é ao mesmo técnico e literário. Portanto, justifico esse trabalho pelos motivos a seguir: Giuseppe Raddi coletou, classificou e descreveu plantas, répteis, sementes e animais brasileiros; Raddi é um autor citado e estudado nos cursos universitários de biologia, agronomia, botânica e similares; o estudo de suas descrições é imprescindível para quem se dedica aos estudos científicos, desse modo a tradução do artigo supracitado constitui uma fonte de pesquisa considerável para discentes e docentes da área, portanto considero relevante poder contribuir com o acervo bibliográfico na área de botânica traduzindo para o português as descrições de frutos, plantas e espécies recolhidas por Raddi; as anotações de Giuseppe Raddi não estão traduzidas, por conseguinte considere de suma importância que isso ocorra.

⁷ “Mas a principal contribuição, para que a flora brasileira se tornasse conhecida, foi dada por Giuseppe Raddi, Fiorentino. Apaixonado naturalista, formado por meio do aprendizado farmacêutico, pela prática na horta botânica de sua cidade, onde em 1875 tornou-se ajudante e pela peregrinação para observações e recolhimento que aos vinte anos já o havia conduzido a pesquisar em grande parte da Itália centro ocidental”.

Com essa proposta visou dar continuidade a uma série de traduções desenvolvidas como projetos de iniciação científica intitulados: *Breve osservazioni sull'isola di Madera fatta nel tragitto da Livorno a Rio-Janeiro da Giuseppe Raddi Fiorentino* [Breve observação sobre a ilha da Madeira feita no trajeto de Livorno ao Rio de Janeiro por Giuseppe Raddi, Fiorentino], que se encontra publicado na Revista Sociologias Plurais (2013) da UFPR⁸, *Quaranta piante nuove del Brasile raccolte e descritte da Giuseppe Raddi* [Quarenta novas plantas do Brasil coletadas e descritas por Giuseppe Raddi] e *Descrizione d'una nuova orchidea brasiliana del Sig. Giuseppe Raddi. Ricevuta addì 19. Luglio 1822* [Descrição de uma nova orquídea brasileira, feita pelo Senhor Giuseppe Raddi e recebida em 19 de julho de 1822] a serem publicados.

Objetivos

O objetivo principal desse trabalho é contribuir, por meio da tradução, que o estudo das plantas, sementes, répteis e animais coletados e descritos por Giuseppe Raddi, seja difundido nos meios acadêmicos, em especial na área científica brasileira. Dentre os objetivos do projeto, destaco também os seguintes: traduzir o artigo *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane* [Algumas novas espécies de répteis e plantas brasileiras], de Giuseppe Raddi; dar continuidade às traduções já realizadas - até o momento foram realizadas três traduções inéditas dos artigos de Giuseppe Raddi. Além das traduções, também foram publicados e apresentados artigos sobre o tema em eventos nacionais e internacionais; por meio dessa pesquisa pretendo contribuir também para tornar conhecida a história das viagens exploratórias e sobre a história do Brasil do séc. XIX, mais precisamente do Rio de Janeiro, lugar em que Raddi desenvolveu suas pesquisas; tornar público o texto traduzido e dessa forma apresentar ao público interessado material de pesquisa escrito em língua portuguesa; realizar a tradução seguindo as orientações teóricas sobre as competências e habilidades de Hurtado (2001); apresentar resultados parciais em eventos e finais na redação a apresentação da dissertação.

Metodologia

A primeira questão a ser destacada é o uso das terminologias da área da botânica. Para traduzir tais termos, nos artigos já traduzidos, baseei-me em obras científicas para comparar as terminologias em português com a descrição feita por Giuseppe Raddi. É válido lembrar que na botânica os termos são classificados sob critérios pré-definidos, como por exemplo: unguiculado, termo da botânica utilizado para designar o que termina em forma de unha⁹.

Para melhor compreender os termos da botânica consultei dicionários e glossários de botânica, como o Dicionário ilustrado de morfologia vegetal (GONÇALVES, 2011) e o Glossário (JUDD, 2009), dessa forma, encontrei e entendi o significado dos termos dentro do contexto da botânica. Também utilizei sites e imagens da internet para comparar informações. Hurtado (2001) sugere que a capacidade do tradutor de utilizar fontes documentais para traduzir o coloca em situação favorável, como segue:

La capacidad para documentarse ocupa un lugar central en el conjunto de competencias, ya que permite al traductor adquirir conocimientos sobre el

⁸ <http://olivadc.wix.com/sociologiasplurais#!v1n2/c1epd>.

⁹ Disponível em: <http://www.casadaciencia.ufms.br/>. Acesso em 16 de out. de 2015.

campo temático, sobre la terminología y sobre las normas de funcionamiento textual del género em cuestión¹⁰. (2001, p.62)

No que diz respeito ao uso do material documental, pesquisado para a tradução, dos termos específicos da botânica, constatei que tais fontes agilizaram o processo e levaram-me a desenvolver a competência tradutória e conferiram-me habilidade, versatilidade e domínio das terminologias específicas da área traduzida. Sendo assim, pode-se afirmar que no trabalho de um tradutor a pesquisa documental fornecerá ferramentas que lhe permitirão enfrentar textos de qualquer nível ou área.

Para essa pesquisa de mestrado pretendo, portanto, também utilizar os apontamentos teóricos de Hurtado (2001), conforme relatado.

Outro teórico em que pretendo me basear é Campos (1987). Sobre o uso de dicionários no ofício da tradução o autor afirma que:

Os dicionários bilíngues, e glossários bilíngues, são utilíssimos ao tradutor de textos técnicos-científicos, que pouco uso fará dos dicionários monolíngues, a não ser para confirmar informações fornecidas pelos bilíngues. Nomes de peças ou de plantas ou de animais, por exemplo, sem uma confiável indicação bilíngue, serão sempre difíceis de traduzir, pois dificilmente o tradutor terá em sua memória esses nomes com as características específicas de cada peça ou planta ou animal: em tais casos, a informação de um bom dicionário ou glossário bilíngue, ou plurilíngue, será inestimável, ainda quando o tradutor se dê ao trabalho de ratificá-la mediante consultas a bons dicionários monolíngues de que possa dispor em cada uma das línguas com que esteja trabalhando. (1987, p. 53)

A consulta de dicionários e glossários é certamente uma estratégia de suma importância no ofício da tradução e contribuirá para que as escolhas lexicais tornem o texto meta confiável e coeso, uma vez que o objetivo é transpor a mensagem exata do texto fonte para que este sirva como material de pesquisas científicas.

Nida (1964) sugere que o tradutor além de conhecer as línguas em tradução deve estar familiarizado com o vocabulário da área que está traduzindo, como segue:

Ele, o tradutor, deve compreender não apenas o conteúdo óbvio da mensagem, mas também sutilezas de significado, [...]. Em outras palavras, além de um conhecimento de duas ou mais línguas envolvidas no processo de tradução, o tradutor deve estar muito bem familiarizado com o assunto abordado. (1964, p.150)

Considero, portanto, que a tarefa do tradutor é transpor o texto fonte para a língua alvo, substituindo os signos por equivalentes linguísticos que aproximem ambos os textos por relações de semelhanças.

Embora não haja uma teoria unificada sobre tradução pretendo, em meu trabalho tradutório, equilibrar as teorias a fim de reproduzir um texto final coerente na língua receptora, por meio de equivalentes linguísticos que se aproximem de maneira natural no que diz respeito ao sentido dos vocábulos utilizados por Raddi e seu estilo.

Considerações finais

¹⁰ “A capacidade para documentar-se ocupa um lugar central no conjunto de competências, uma vez que permite ao tradutor de adquirir conhecimentos sobre o campo temático, sobre a terminologia e sobre as normas de funcionamento textual do gênero em questão”.

Conforme afirmei no decorrer das páginas precedentes, a proposta principal desse trabalho é apresentar o projeto de pesquisa “Tradução comentada das memórias de Giuseppe Raddi: *Di alcune specie nuove di rettili e piante brasiliane*”, em andamento.

Saliento que as propostas teóricas e metodológicas explicitadas são apenas algumas das que pretendo contemplar no ato tradutório, pois é possível perceber, a partir do exposto, que a tradução é uma atividade que decorre principalmente do saber gerenciar os mecanismos disponíveis a fim de desenvolver competências tradutórias.

A conclusão aqui apresentada não é, portanto, aquela de quem findou um trabalho, mas de quem, passadas algumas etapas, propõe mais uma tradução, considerando as etapas de projetos tradutórios já concluídos.

Referências bibliográficas

- AMADEI, L.; BALDINI, R.; GARBARI, F.; MACCIONI, S. **Herbarium Horti Pisani: I tipi delle specie di Giuseppe Raddi**. Atti Soc. tosc. Sci. nat., Mem., Serie B, 112 (2005).
- CAMPOS, G. **O que é Tradução**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos).
- GONÇALVES, E. G. & LORENZI, H. **Morfologia vegetal: organografia e dicionário ilustrado de morfologia das plantas vasculares**. 2 ed. São Paulo: Instituto Plantarum de Estudos da Flora, 2011.
- HURTADO, A. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2001.
- _____. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos. In: **Competência em tradução: cognição e discurso**. Org: PAGANO, A.; MAGALHÃES, C.; ALVES, F. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ISENBURG, T. **Viaggiatori naturalisti italiani in Brasile nell’ottocento**. Milano: Franco Angeli, 1989.
- JUDD, W.S.; CAMPBELL, C.S.; KELLOGG, E.A.; STEVENS, P.F.; DONOGHUE, M. J. **Sistemática Vegetal: um enfoque filogenético**. 3. Ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- NIDA, E. A. **Toward a science of translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- PARRINI, D. **Le attività di un dimenticato “Ornamento d’Italia**. Giuseppe Raddi: il naturalista, il conservatore, il viaggiatore. 2008. 459 f. Tesi (Dottorato di Ricerca in Storia della Scienza) – Storia della Scienza. Università di Pisa. Pisa. Disponível em: <<http://etd.adm.unipi.it/t/etd-02252008-102628/>>. Acesso em: 03 de Dez. de 2015.
- RADDI, G. Quaranta piante nuove del Brasile, raccolte e descritte da Giuseppe Raddi. **Memoria inserita nel tomo XVIII degli Atti della Società Italiana delle Scienze residente in Modena**. Modena: Società Italiana delle Scienze, 1820. p. 382-414.
- _____. Di alcune specie nuove di rettili, e piante brasiliane. Memoria di Giuseppe Raddi. **Memoria inserita nel tomo XVIII degli Atti della Società Italiana delle Scienze residente in Modena**. Modena: Società Italiana delle Scienze, 1820. P. 313-349.
- _____. Breve osservazione sull’isola di Madera fatta nel tragitto da Livorno a Rio de Janeiro. In: BOSSI, M. **Notizie di viaggi lontani**. Napoli: Guida Editori, 1984. P. 359-275.
- _____. Descrizione di una nuova Orchidea Brasiliana. Ricevuta adi 19 Luglio 1822. **Memorie di Matematica e Fisica della Società Italiana delle Scienze**, tomo XIX. Modena, 1823.

SCHULTZ, B. S. **O conhecimento dos mundos conhecidos**: palavras e coisas do português na literatura dos viajantes italianos. 2014. 696 f. Tese (Doutorado em Língua, Literatura e Cultura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-27062014-120851/en.php>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

SERMÕES E ANTIPOESIA (MARY ANNE WARKEN SOARES SOBOTTK)

Mary Anne Warken Soares Sobottka
Mestranda(PGET/UFSC)

Resumo: Nicanor Parra publicou em 1977 antipoemas titulados *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*, obra de caráter performático que se relaciona com os monólogos dramáticos de Robert Browning. Neste artigo faremos a tradução comentada de alguns desses antipoemas estabelecendo enlace com as considerações de Ezra Pound sobre a tradução.

Palavras chave: Nicanor Parra. Antipoesia. Monólogo dramático. Tradução.

SERMONS AND ANTIPOETRY

Abstract: Nicanor Parra published in 1977 the antipoems *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*, a performative work which has relationship with the dramatic monologues of Robert Browning. In this article we will present a commented translation of some of those antipoems, building a link with Ezra Pound's ideas about translations.

Keywords: Nicanor Parra. Antipoetry. Dramatic Monologue. Translation.

Introdução

A antipoesia foi inaugurada oficialmente com a publicação de *Poemas e Antipoemas* (1954), mesmo ano em que Gabriela Mistral publicou seu último livro *Lagar* e Pablo Neruda publicou suas *Odas Elementales*. Neste trabalho faremos a tradução comentada de alguns poemas da obra de Nicanor Parra, *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui*, publicada em 1977. Nicanor Parra (2014-) completou no dia 5 de setembro 101 anos em vida, é antipoeta, poeta, matemático. O *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (2013) o tem como um dos tradutores de destaque com a sua versão do *Rey Lear* de Shakespeare, *Lear, rey y mendigo* (1992), feita e encenada para teatro chileno em 2004. Essa tradução está entrelaçada com sua obra poética. (LAFARGA e PEGENAUTE, 2013, p. 126).

Antes de nos referirmos a antipoesia, resgataremos a definição de poesia dada por Octavio Paz nas primeiras páginas do seu livro *O arco e a lira* (2013). Para Paz:

A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite a viagem; retorno a terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero o alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. (...) (PAZ, 2013, p.21).

Na mesma página, Paz se refere à poesia como "arte de falar de uma forma superior". Aqui podemos fazer um contraste com um dos versos do *Manifesto Antipoético*, publicado por Parra em 1969, que aclara que na antipoesia "Los poetas bajaron del Olimpo" (PARRA, 1969). E é nos versos de seus antipoemas que são

propostas as possíveis definições para a antipoesia. No antipoema *Advertencia al lector*, publicado em *Poemas y Antipoemas* adverte:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aún la palabra dolor,
La palabra torcuato.
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!
Lo que me llena de orgullo
Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

(PARRA, 1954)

Segundo os doutores da lei este livro não deveria ser publicado: a palavra arco-íris não aparece nele em parte alguma, menos ainda a palavra dor, a palavra torquato. Cadeiras e mesas se configuram a granel, caixões!, úteis de escritório! o que me enche de orgulho porque, a meu ver, o céu está caindo aos pedaços.

(tradução de Carlos Nejar, 2009, Academia Brasileira de Letras)

Mas é no antipoema *Test* publicado em seu livro *Obra Gruesa* de 1969, que o antipoeta se refere diretamente as possíveis definições para a antipoesia:

Qué es la antipoesía:
Un temporal en una taza de té?
Una mancha de nieve en una roca?
Un azafate lleno de excrementos humanos humanos
Como lo cree el padre Salvatierra?
Un espejo que dice la verdad?
Un bofetón al rostro
Del Presidente de la Sociedad de Escritores?
(Dios lo tenga en su santo reino)
Una advertencia a los poetas jóvenes?
Un ataúd a chorro?
Un ataúd a fuerza centrífuga?
Un ataúd a gas de parafina?
Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz
La definición que considere correcta.

(PARRA, *Obra Gruesas*, 1969)

Que é a antipoesia:
Um temporal em uma xícara de chá?
Uma mancha de neve em uma rocha?
Uma bandeija cheia de excrementos
Como pensa o padre Salvatierra?
Um espelho que diz a verdade?
Um tapa na cara?
Do presidente da Sociedade de Escritores?
(Deus o tenha no seu santo reino)
Uma advertência aos jovens poetas?
Um ataúde a cântaros
Um ataúde a força centrífuga?
Um ataúde a gás de parafina?
Uma capela ardente sem defunto?

Marque com uma cruz
A definição que considere correta.

(Minha tradução, *Obra Gruesa*, 1969)

A primeira publicação de Nicanor Parra foi *Cancionero sin nombre*, publicado em 1937 seguindo o modelo do poeta Garcia Lorca e respeitando o modelo tradicional

da época. Apesar de o título remeter ao modelo de Petrarca, o cancionero de Parra se utiliza da forma do soneto inglês. Somente anos mais tarde, depois de décadas de silêncio editorial é que Parra oficializa o projeto poético que perdura até os dias de hoje, a antipoesia.

Chile, 1954: *Poemas y Antipoemas* na sua primeira edição é inaugurado pela boa crítica e recomendação de Pablo Neruda, que na época era um poeta e uma personalidade política e intelectual importante no Chile, e já um referente na poesia latino-americana.

Tradução da antipoesia no Brasil:

Depois do centenário de Nicanor Parra o número de traduções para o português de seus antipoemas aumentou consideravelmente no ambiente virtual. O fato de ser um poeta vivo, completando 100 anos fomentou maior publicidade da sua obra aqui no Brasil. De forma oficial, e que nos consta o conhecimento e autorização de Parra, temos a tradução feita por Carlos Nejar em 2009 e publicada pela Academina de Letras. Muito antes, em 1981, o jornalista Juvenal Neto, publicou na revista Pirâmide, da Universidade de São Paulo, uma seleção de antipoemas, que por sinal, chegaram as mãos de Parra no Chile, sendo autografada por ele. Estes dois projetos tradutórios são diferentes na seleção dos antipoemas, e no formato, já que no caso da publicação da Academia de Letras temos um paratexto feito pelo tradutor, quem apresentou em detalhe a antipoesia e o autor. No caso da publicação de Juvenal Neto temos a tradução, os antipoemas somente em português, não está incluído o texto original e a fonte em espanhol. É feita apenas uma breve introdução. Esses dois projetos mesmo com proposta bastante diferentes cumprem o rol de trazer para o leitor brasileiro uma proposta poética carregada de aspectos culturais importantes, utilizando-se da tradução como mecanismo para uma aproximação à cultura chilena e latino-americana.

Sermões:

A palavra sermão está bastante próxima ao discurso religioso, mas pode ser também um discurso oral sem estar restrito a este âmbito. No Dicionário da Real Academia Española se informa sua origem: o latim: sero, - ōnis " conversación", lenguaje coloquial", lengua, estilo. E a antipoesia está imersa no uso do coloquial, da representação da oralidade, trazendo em seu texto palavras que fazem parte desse universo. Em 1977 Nicanor Parra publicou *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui*, obra que tem uma condição performativa já que também foi recitada para o público chileno, registrada em áudio, em 1977, período imerso na ditadura do General Pinochet. O golpe de estado no dia 11 de setembro de 1973 inaugurou uma longa etapa de censura e ausência de direitos humanos no Chile. O ano da publicação dos *Sermones* estava marcado por esse trauma recente e pela dificuldade de ter voz em um país onde qualquer manifestação contra a ditadura poderia resultar em prisão ou morte. É nesse contexto histórico que se publica e também se apresenta de forma oral os antipoemas, ditos e recitados utilizando-se da máscara de *El Cristo del Elqui*.

Cristo del Elqui antes de ser um personagem antipoético foi uma pessoa real. Domingo Zárate Vega (1898-1971) foi um cidadão chileno que se vestia como Cristo e que iniciou suas pregações no norte do Chile, nos anos trinta. Zárate também publicou uma série de livros, aos quais Parra teve acesso e leu com dedicação. O escritor Alejandro Zambra, que fez o prólogo do livro *La vuelta del Cristo del Elqui*, e o crítico

Ignácio Valente apontam para a relação dos sermões de Parra com os monólogos dramáticos de Robert Browning. Para Zambra, nessa obra o poeta e o antipoeta lutam no interior de um mesmo ego. (ZAMBRA, 2007).

O monólogo dramático tem como característica principal ter um personagem central que se manifesta em primeira pessoa, tendo como propósito a auto revelação de esse personagem central. Luis Cernuda (1902-1963) é considerado o poeta responsável pela introdução do monólogo dramático na poesia espanhola, influenciado pela poesia do poeta Robert Browning (1812-1889), entre outros. Nicanor Parra morou em Oxford nos anos quarenta e certamente leu Browning no idioma original.

Neste trabalho apresento minha tradução dos antipoemas XXIV, XI, XXI, dos vinte e sete poemas dos *Sermones*, obra que é inaugurada com a seguinte apresentação:

Y AHORA CON USTEDES

Nuestro Señor Jesucristo en persona
que después de 1977 años de religioso
silencio
ha accedido gentilmente
a concurrir a nuestro programa gigante de
Semana Santa
para hacer las delicias de grandes y chicos
con sus ocurrencias sabias y oportunas
N. S.J. no necesita presentación
es conocido en el mundo entero
baste recordar su gloriosa muerte en la cruz
seguida de una resurrección no
menos espectacular:
un aplauso para N. S. J.

E AGORA COM VOCÊS

Nosso Senhor Jesucristo em pessoa
que depois de 1977 anos de religioso
silêncio
aceitou gentilmente
apresentar-se em nosso programa gigante
da Semana Santa
para fazer o deleite de grandes e pequenos
com suas ocorrências sábias e oportunas
N.S.J. não necessita apresentação
é conhecido no mundo inteiro
basta recordar sua gloriosa morte na cruz
seguida de uma ressurreição não menos
espetacular:
um aplauso para N. S. J.

(PARRA, 1977) (minha tradução, PARRA, 1977)

*Gracias por los aplausos
a pesar de que no son para mí
soy ignorante pero no cretino
hay algunos señores locutores
que se suelen pasar de la raya
por arrancar un aplauso barato
pero yo los perdono
por tratarse de bromas inocentes
aunque no debería ser así
la seriedad es superior a la chunga
sobre todo tratándose del evangelio
que se rían de mí perfectamente
ésta no sería la primera vez*

*Obrigado pelos aplausos
apesar de que não são para mim
sou ignorante mas não cretino
tem alguns senhores locutores
que costumam passar do limite
para arrancar um aplauso barato
mas eu os perdôo
por tratar-se de brincadeiras inocentes
ainda que não deveria ser assim
a seriedade é superior à farra
sobre tudo tratando-se do evangelho
que se riam de mim perfeitamente
esta não seria a primeira vez*

*pero no de N. S. J.
el respetable público dirá.*

(Aplausos)

*mas não de N.S.J.
o respeitável público dirá.*

(Aplausos)

Essa apresentação da obra contém algumas alusões à realidade chilena, resgatada muitas vezes pela antipoesia. Quando se refere ao "programa gigante de semana santa" marca uma relação com um programa chileno de televisão visto sempre aos finais de semana: "Sábado Gigante", um programa que cumpria a função de entretenimento e distração massiva. Estes primeiros versos estão em itálico, para marcar o tom de apresentação dos antipoemas que virão depois.

No verso: *la seriedad es superior a la chungu* se percebe a evidente variação do espanhol chileno, destaca a palavra *chungu* aqui traduzida por farra. Uma marca da antipoesia, é o contraste entre duas palavras antagônicas nestes versos, *seriedad - chungu* (poemas - antipoemas). Notemos a sonoridade da palavra *chungu*, que contrasta com *seriedad* no seu significado e musicalidade também. *Chungu* remete a um espanhol mais folclórico, mais "guachaca", vulgar, bastante popular. Um desafio para o tradutor dos textos de Parra, que sempre estão entrelaçados com filosofias, outros textos, outros autores, é também identificar a chilenidade de algumas palavras, e em alguns casos, relações com aspectos culturais do Chile. Salientamos aqui que a oralidade do espanhol chileno é bastante diferente do ibérico ou do espanhol argentino mais próximo das fronteiras brasileiras. Em uma entrevista, em 2004, María Teresa Cárdenas, pergunta a Parra: " Y si de habla común se trata, ¿cuáles son las posibilidades de la traducción? Parra es categórico: « La poesía no se puede traducir. Ésa es la respuesta. Shakespeare, que ya estaba en una poesía del habla. no se puede traducir al castellano» Lo que hay que hacer entonces es reescribirlo". (PARRA, 2004, p.53).

A seguir selecionamos três antipoemas os quais traduzimos para o português, seguidos de nossos comentários. Todos os antipoemas de *Sermones* tem como títulos números romanos, mesma forma em que foram divididas e tituladas cada estação da via-crúcis de Jesus Cristo.

XXIV

1 Cuando los españoles llegaron a Chile
2 se encontraron con la sorpresa
3 de que aquí no había oro ni plata
4 nieve y trumao sí: trumao y nieve
5 nada que valiera la pena
6 los alimentos eran escasos
7 y continúan siéndolo dirán ustedes
8 es lo que yo quería subrayar
9 el pueblo chileno tiene hambre
10 sé que por pronunciar esta frase
11 puedo ir a parar a Pisagua
12 pero el incorruptible Cristo de Elqui no
puede tener
13 otra razón de ser que la verdad
14 el general Ibáñez me perdone

XXIV

Quando os espanhóis chegaram no Chile
se encontraram com a surpresa
de que aqui não havia ouro nem prata
neve e vulcão: **vulcão** e neve
nada que valesse a pena
os alimentos eram escassos
e continuam sendo dirão vocês
é o que eu queria destacar
o povo chileno tem fome
sei que por pronunciar essa frase
posso ir a parar em Pisagua
mas o incorruptível Cristo del Elqui não pode ter
outra razão de ser que não seja a verdade
o general Ibañez me perdoe
no Chile não se respeitam os direitos humanos
aqui não existe liberdade de imprensa

15en Chile no se respetan los derechos humanos
 16aquí no existe libertad de prensa
 17aquí mandan los multimillionarios
 18el gallinero está a cargo del zorro
 19claro que yo les voy a pedir que me digan
 20en qué país se respetan los derechos humanos.

aqui mandam os multimilionários
 o galinheiro está a cargo da raposa
 claro que eu lhes vou pedir que me digam
 em que país se respeitam os direitos humanos.

A métrica na antipoesia foi analisada por Carlos Mármol da Universidad de Sevilla, quem após a escanção verificou nos antipoemas a presença de versos hendecassilábicos. Estamos dentro de um panorama métrico irregular, a presença da anáfora é frequente, funciona como um eco que ajuda a construir o ritmo do antipoema. Os antipoemas de Parra não são amétricos, ou seja, não são desprovidos de métrica, mas sim, em sua conformação entrelaçam métrica e um jogo que poderíamos chamar de oposição a métrica, já que ocorre uma frequência irregular, uma anti métrica? Lembramos que a obra inaugural da antipoesia se chamava *Poemas y Antipoemas*. Em Pound, ritmo e dicção são mais importantes que sintaxe, a antipoesia tem como bastidores e ponto de partida a oralidade (GENTZLER, 2009, p.38-48). A oralidade se faz notar em uma forma de escritura que tem nela a musicalidade do idioma chileno, uma variação híbrida.

O antipoema acima, com relação ao argumento, em seus primeiros versos se remonta aos fatos históricos de uma época colonial, o momento da chegada dos espanhóis no Chile. Diferente da experiência com o Peru, terra repleta de metais preciosos, no Chile não havia este tipo de riqueza. "Somente neve e vulcão": "trumao" em espanhol é a areia vulcânica, mas para respeitar a musicalidade desse verso, a escolha foi por "vulcão", mesmo número de sílabas e uma só palavra. É a partir do sétimo verso, já em épocas atuais, que de forma irônica a voz poética estabelece o enlace passado e presente. E no verso 11 há a menção a *Pisagua*, região no norte do Chile onde estava um dos campos de prisioneiros da ditadura de Pinochet. A tradução pediria uma nota de rodapé para a explicação. *Pisagua* é uma palavra que contém um significado político importante. No verso 18, *el gallinero está a cargo del zorro*, mantemos o original no que se refere aos animais, apesar de poder facilmente ser substituído no português por: *as ovelhas estão a cargo do lobo*, não vimos necessidade de tal mudança, uma vez que raposa e galinhas remetem a mesma imagem aqui no Brasil. No verso 15 surpreende o tom de um eu poético que denuncia: en Chile no se respetan los derechos humanos; destacamos que o antipoema conclui: (v20) en qué país se respetan los derechos humanos. Somos confrontados com que o texto parriano é um texto que ultrapassa as fronteiras de um país; neste antipoema partimos de uma realidade local para uma reflexão mais global, transcendente a qualquer narrativa política. O eu lírico se questiona, se interroga, o poeta aqui não é dono de uma verdade. Em 1972, na obra *Artefactos*, o eu antipoético adverte:

Cuando van a entender
 estos son parlamentos

Quando vão entender
 estes são parlamentos

Dramáticos
Estos no son
Pronunciamientos
Políticos

Dramáticos
Estes não são
Pronunciamentos
Políticos

(PARRA, 1972, s.p.)

(minha tradução, PARRA, 1972)

Artefactos (1972), obra publicada antes da ditadura, em pleno governo de Salvador Allende, no formato de postal, apresentava um eu lírico que se pronunciava desde uma perspectiva dramática, poética e antipoética. A voz poética não se posiciona em uma só direção, a contradição é um elemento importante nos antipoemas:

XI

Un agregado de última hora:
tan pronto como se me apareció el Señor
tomé un lápiz y una máquina de escribir
y me puse a redactar mis prédicas
en el mejor castellano posible
no sin antes haberme retirado al desierto
por un lapso de 7 años consecutivos
claro que sin la menor vanidad
a pesar de que soy un analfabeto
nunca pisé la puerta de una escuela
mi papá fue más pobre que la rata
por no decir otra cosa peor
Distinguidos lectores: en estos momentos
os estoy escribiendo en una enorme máquina de
escribir
desde el escritorio de una casa particular
eso sí que ya no vestido de Cristo
sino que de ciudadano vulgar y corriente
y les pido con gran humildad
léanme con un poquito de cariño
yo soy un hombre sediento de amor
y muchas gracias por la atención dispensada.

XI

Um anexo de última hora:
tão logo como me apareceu o Senhor
tomei um lápis e uma máquina de escrever
e me coloquei a redigir minhas prédicas
no melhor castelhano possível
não sem antes ter me retirado ao deserto
por um lapso de 7 anos consecutivos
claro que sem a menor vaidade
apesar de que sou um analfabeto
nunca pisei a porta de uma escola
meu papai foi mais pobre que um rato
para não dizer coisa pior
Distinguidos leitores: nestes momentos
estou escrevendo em uma enorme máquina de
escrever
desde o escritório de uma casa particular
isso sim que já não vestido de Cristo
mas de cidadão comum e corrente
e lhes peço com muita humildade
leiam-me com um pouquinho de carinho
eu sou um homem sedento de amor
e muito obrigado pela atenção dispensada.

Thanoon, em seu artigo Los requisitos formales del género del monólogo dramático, assinala, entre as várias características do monólogo dramático, a suposição de um auditório implícito dentro de um poema e de um marco cênico. Com respeito ao personagem, ao falante do poema, temos duas possibilidades:

a-) O eu do poema representa um personagem diferente do autor, costuma ser um personagem famoso que é reconhecível pelo leitor através da história, cultura, mitologia ou artes.

b) A voz do poema é uma voz indeterminada em vez de um personagem concreto. É uma máscara que o poeta escolhe a fim de objetivar sua voz pessoal. A dramatização do monólogo é um pretexto; um correlato objetivo para o estado anímico do autor. (minha tradução, THANOON, 2009, s.p.)

Ao analisar essas características encontramos mais uma vez a hibridez dos antipoemas, já que na obra que analisamos, o personagem pode ser uma máscara

escolhida pelo antipoeta e também *El Cristo del Elqui*, personagem histórico que faz parte da cultura de um país. No antipoema acima, titulado XI, a voz poética se refere à mesma construção do texto e trabalho do poeta, conforme os versos seguintes:

os estoy escribiendo en una enorme máquina de escribir
desde el escritorio de una casa particular
eso sí que ya no vestido de Cristo
sino que de ciudadano vulgar y corriente

estou lhes escrevendo em uma enorme máquina de escrever
desde o escritório de uma casa particular
isso sim que já não vestido de Cristo
se não de cidadão vulgar e comum.

(minha tradução, PARRA, 1977)

O eu lírico se desveste do personagem *Cristo* e assume agora o papel daquele que escreve, um personagem, que desde uma casa particular, se coloca como cidadão comum, já que na antipoesia, como vimos, o poeta "baja del Olimpo". Para o crítico Niall Binns o uso de um léxico cotidiano se relaciona com as leituras inglesas feitas por Parra quando estava em Oxford. E, essa comunicação com o leitor muito presente na antipoesia, está vinculada ao modernismo anglo, Ezra Pound, já em 1913 com seu poema "Salutation the Second" estabelecia uma nova forma de se dirigir ao leitor. Na antipoesia o eu lírico se dirige ao leitor de forma direta, desafiante e contraditória. Também, essa voz poética pressupõe reações, e rebate as possíveis reações e críticas desse leitor hipotético. (BINSS, 2011, p. 142).

XXI

Soy un convencido 100%
que el acto sexual enfría el espíritu
razón por la cual me mantengo soltero
en esto sí que soy intransigente
sacerdote que rompe el voto de castidad
es un candidato seguro al infierno
por la misma razón
es que condeno con todas mis fuerzas
la teoría y la práctica de la masturbación
sé de muchos **curitas** depravados
que la practican ante el espejo
los compadezco pero me dan asco
si no tienen control sobre sí mismos
deberían colgar la sotana

XXI

Estou convencido ao 100%
que o ato sexual esfria o espírito
razão pela qual me mantenho solteiro
nisso sim que sou intransigente
sacerdote que rompe o voto de castidade
é um candidato certo para o inferno
pela mesma razão
é que condeno com todas minhas forças
a teoria e a prática da masturbação
sei de muitos **padreco**s depravados
que a praticam ante o espelho
me compadeço deles mas me dão nojo
se não tem controle sobre si mesmos
deveriam deixar o hábito

Os antipoemas de *Sermones* apresentam uma cadência rítmica, versos que imitam a fala. O sermão, apesar de ser de um possível *Cristo*, remete a temas vulgares, e comuns. Destacamos neste antipoema acima, o verso "sé de muchos **curitas** depravados". Aqui, cura, que é padre em português, está no idioma espanhol no diminutivo, mas, que se traduzido da mesma forma no português "padrezinhos" perderia o tom irônico e a musicalidade do "S" final. As prioridades ao traduzir este verso foram manter o tom irônico e ao mesmo tempo preservar o ritmo do verso. Se sabe porém,

que talvez a imagem, do "curita" em uma linguagem chilena, não é a mesma do "padreco" no nosso português brasileiro. Curita, no Chile, pode ser também utilizada como uma forma carinhosa e não necessariamente pejorativa, no entanto "padreco" tende ao negativo. A tradução literal para essa palavra seria o diminutivo de padre: padrezinho. Rogério E. Chociay destaca que o ritmo não é privilégio do poema versificado, e que ele, o ritmo, é sempre resultado de uma tensão expressiva da criatividade verbal de um indivíduo (CHOCIAY, 1974, p.3).

Considerações finais:

A tradução da antipoesia requer um conhecimento da cultura chilena, ao mesmo tempo as influências das leituras de Parra conferem uma rede intertextual com ícones da literatura anglo-saxônica, influência que está além das fronteiras chilenas e requer atenção. Também nos exige um olhar para a estrutura estética da conformação dos versos, que se bem, ao princípio não remetem à métrica, podem estar de forma irônica fazendo paródia da tradição e do cânon.

Como traduzir a Nicanor Parra? Em Ezra Pound poderíamos encontrar algumas respostas, já que em sua visão a língua seria energia, o pensar a tradução estaria elencado com "a tradução como modelo para arte poética, sangue revitalizando fantasmas". A teoria de tradução de Pound está atrelada à tradição e ao mesmo tempo, fora de qualquer lógica institucionalizada. Da mesma forma, percebemos na antipoesia movimentos nestes dois sentidos, tradição e ruptura. Se em Pound a disposição em tempo e lugar devem ser transportadas para a cultura presente, para que a tradução se torne um texto contemporâneo, na antipoesia vemos essa necessidade e capacidade de dialogar com o tempo atual desde o passado. Cabe destacar aqui, que em *Sermones* o texto traduzido encontra apoio no paratexto e na tradução comentada.

Referências:

- BINNS, Niall. ¿Qué hay en un nombre? Poemas y antipoemas u. Oxford 1950? Madrid. Universidad Complutense. **Taller de Letras**, nº 48: 131-147, 2011. Disponível em: <https://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl48/10_Doc_Binns_TL48.pdf> Acesso em: 01 de agosto de 2015.
- CAMPANA, Antonio. El Cristo del Elqui. Santiago, Chile. **Occidente**. 1990. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0013542.pdf>> Acesso em: 01 de agosto de 2015.
- CARDENAS, Teresa. **Así habló Parra en el Mercurio**. Santiago do Chile: El Mercurio Aguilar. 2012.
- CHOCIAY, Rogério. **Teoria do Verso**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil. 1974.
- GENTZLER, Edwin. Ezra Pound: Teoria dos detalhes luminosos in **Teorias Contemporâneas da Tradução**: Madras Editora. Tradução Marcos Malvezzi. p. 38-48. 2009.
- MÁRMOL, Carlos. Una Incursión Métrica. Sevilla: **Rhythmica**, XII, 2014. Disponível em: < <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/index>> Acesso em: 10 de janeiro de 2015.
- NETO, Juvenal. Quatro poetas Latino-americanos por Juvenal Neto. São Paulo: **Pirâmide**, Revista de Vanguarda, cultura e arte. n 1. 1981. p.67-98.

NEJAR, Carlos. Nicanor Parra e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro. **Academina Brasileira de Letras**. 2009.

PAZ, Octavio. O Arco e a Lira. São Paulo: Cosac Naif. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht . 2013

PARRA, Nicanor. *Sermones y Predicas del Cristo del Elqui* in: **Obras Completas & Algo +**. Barcelona: Circulo de Lectores. p. 3-31. 2011.

RAE, Diccionario. Diccionario de la Real Academia Española on line. Disponível em: <http://www.rae.es/>. Acesso em: 10 de agosto de 2015.

THANOON, Akram Jawad. Los requisitos formales del género del monólogo dramático. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2009.

ZAMBRA, Alejandro. **La vuelta del Cristo del Elqui**, prólogo. Editora Universidad Diego Portales. Santiago do Chile. 2007.

Página web Nicanor Parra, homenagem da Universidad de Chile:
<http://www.nicanorparra.uchile.cl/>

DOUTORADO SANDUÍCHE NA VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA (MONIQUE PFAU)

Monique Pfau*

Doutoranda (PGET/UFSC)

Resumo: A experiência do doutorado sanduíche pode ser bastante enriquecedora para um pesquisador em Estudos da Tradução. As universidades e seus pesquisadores podem contribuir para a pesquisa com novos olhares e referências. Do mesmo modo, a vivência em um lugar diferente durante parte do programa de doutorado pode ampliar a perspectiva do pesquisador. Assim, este breve relato da experiência do doutorado sanduíche na Vrije Universiteit Brussel (VUB) na Bélgica apresenta minha experiência individual enquanto pesquisadora em Estudos da Tradução. Com isso, pretendo apresentar a universidade, o orientador e o país em que vivi relacionando-os à pesquisa em Estudos da Tradução na condição de bolsista do programa CAPES-PSDE. Meu propósito é encorajar outros pesquisadores a buscar por programas de sanduíche que possam contribuir para suas pesquisas.

Palavras-chave: Doutorado sanduíche. Bélgica. VUB.

A SPLIT-SITE PHD AT VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL: AN EXPERIENCE REPORT

Abstract: A split-site PhD experience may be very enriching for a researcher in Translation Studies. Universities and their researchers can contribute to research with new perspectives and references. Similarly, living abroad for some months during the doctoral program may broaden researchers' panorama in his/her field of study. Thus, this brief report on the split-site doctoral experience at Vrije Universiteit Brussel in Belgium (VUB) tells my individual experience as a Brazilian researcher in Translation Studies. With that, I intend to discuss some aspects of the university and the program I took part as well as my supervisor, and the country which I lived. The objective of this discussion is to relate it to my experience as a researcher in Translation Studies sponsored by the CAPES-PSDE program. My purpose is to encourage other researchers to check for split-site PhD programs that can contribute to their research.

Keywords: Split-site PhD. Belgium. VUB.

Neste relato, pretendo discutir minha experiência individual como aluna brasileira de doutorado sanduíche em Estudos da Tradução na universidade belga Vrije Universiteit Brussel (VUB). O período de doutorado sanduíche foi financiado pela CAPES, com bolsa PSDE e durou nove meses, de novembro de 2014 a agosto de 2015. O objetivo deste relato é mostrar algumas vantagens de realizar o doutorado sanduíche em uma universidade no exterior, especialmente na Bélgica e na VUB. Este relato é dividido em seções que tratam, respectivamente, da universidade, do programa de doutorado, do orientador, da documentação exigida, do custo de vida em Bruxelas, das vantagens de estudar na VUB e de trabalhar com pesquisa em tradução na cidade de Bruxelas.

*Monique Pfau é doutoranda do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, orientada pela professora Meta Elisabeth Zipser. A tese em andamento é atualmente intitulada “A Representação das Ciências Humanas Brasileiras em Língua Franca”.

A universidade: Vrije Universiteit Brussel

A “Vrije Universiteit Brussel” (VUB) é a versão holandesa da francófona “Université Libre de Bruxelles” (ULB), independente do estado e da igreja. Fundada de 1834, a VUB é uma universidade de médio porte cujos dois campi estão localizados na capital da Bélgica, Etterbeek e Jette.¹ Atualmente a VUB conta com mais de nove mil estudantes sendo que destes, vinte e um por cento são estudantes internacionais.²

O departamento de Linguística Aplicada fica no campus Etterbeek, o campus principal no sudeste da cidade de Bruxelas. Alguns cursos são oferecidos em Jette, no noroeste da cidade. O campus principal dispõe de algumas facilidades para os estudantes tais como um restaurante com refeições completas por 5 euros, uma cantina com sanduíches e café a preços reduzidos e alguns cafés terceirizados. Há também uma academia para a comunidade com preços reduzidos para estudantes, com sala de musculação e aulas coletivas, oferecidas em holandês, francês e inglês. A VUB também oferece cursos semestrais de línguas holandesa, francesa, alemã, inglesa, espanhola e italiana para a comunidade, sendo que o holandês é gratuito para os dois primeiros níveis. Além dessas facilidades, há um departamento exclusivo de relações internacionais para estudantes estrangeiros, uma biblioteca pequena, e um centro de suporte técnico. Todos os alunos da VUB têm acesso gratuito a internet a partir do momento que a universidade disponibilizar um e-mail pessoal para o aluno.

A VUB, apesar de ser flamenga cuja língua oficial é o holandês, oferece quase todo seu material de forma bilíngue (holandês e inglês) e alguns cursos são ministrados em língua inglesa. Do mesmo modo, a maior parte dos funcionários da universidade ou terceirizados também são proficientes em holandês e inglês.

O programa de doutorado em Linguística Aplicada na VUB

Como a VUB não oferece um programa de doutorado especificamente em Estudos da Tradução, os candidatos a doutorado interessados em estudar tradução na VUB se matriculam no programa de '*Applied Linguistics*' da universidade. O departamento dispõe do grupo de pesquisa BIAL (*Brussels Institute of Applied Linguistics*). O enfoque do grupo trabalha com 'transculturalismo' como forma de hibridização cultural.³ O grupo contempla membros das linhas de pesquisa dos centros de língua e literatura da universidade: CeFLA (*Centre for Foreign Language Acquisition*), CLIV (*Centrum voor Literatuur Vertaling*) e CVC (*Centre for Special Languages and Communication*).

Os programas de doutorado da VUB não obrigam os alunos a fazer disciplinas. No entanto, a universidade oferece opções de cursos de curta ou média duração ao longo do semestre para os alunos de doutorado. Estes cursos concernem assuntos de interesse geral entre alunos de doutorado de áreas relacionadas ou às Ciências Humanas ou às Ciências Exatas como, por exemplo, gestão do doutorado, publicação científica, comunicação científica, escrita acadêmica, etc. A universidade divulga os cursos através do correio eletrônico e as matrículas são feitas *online*.

O orientador: Philippe Humblé

1 Dados extraídos do *site* oficial da VUB: <http://www.vub.ac.be/en/about> (último acesso em 02/12/2015)

2 <http://www.vub.ac.be/en/exchange> (último acesso em 02/12/2015)

3 Mais informações sobre o grupo em: <http://research.vub.ac.be/bial> (último acesso em 03/12/2015)

O professor Dr. Philippe Humblé é professor e pesquisador do departamento de Linguística Aplicada da VUB.⁴ Suas áreas de especialização abrangem, entre outras, estudos da tradução, literatura comparada, ensino e aprendizagem de língua estrangeira, lexicografia, estudos interculturais e imigração.

Como o professor Humblé viveu no Brasil e atuou como professor da Universidade Federal de Santa Catarina, nossos encontros aconteceram em língua portuguesa. Os encontros foram normalmente previamente agendados e aconteceram em uma média de uma vez por mês.

Para a minha pesquisa, o professor Humblé contribuiu, principalmente, com a introdução de materiais referentes aos Estudos Interculturais de uma perspectiva sociológica (Hofstede, 1980, Hofstede et al, 2002 e 2010, Hall, 1973, Holliday et al, 2004, e Trompenaars e Hampden-Turner, 1997). Com estes autores, tive a oportunidade de construir um capítulo teórico que, junto às teorias de tradução já previamente selecionadas no Brasil, contribuiu para minha análise de tradução cultural.

Além disso, o professor Humblé foi bastante receptivo durante a minha estada no país me apresentando a universidade e suas facilidades e dando dicas básicas da vida na Bélgica como transporte, moradia e alimentação.

Necessidades básicas para viver na Bélgica e estudar na VUB

Para viver no país durante este período, foi necessário aplicar pelo visto de estudante no Consulado Geral da Bélgica no Brasil, que é obtido através de documentos que comprovem a aceitação do aluno na universidade estrangeira e uma série de exames médicos emitidos nas línguas oficiais do país por um médico registrado no Consulado da Bélgica. Ao chegar no país, também foi necessário que eu me registrasse como cidadã estrangeira temporária na comuna referente ao bairro que habitei na cidade de Bruxelas, que no meu caso foi a “*Commune d'Ixelles*”. A Comuna emitiu uma carteira de identidade válida pelo período do meu visto. Já a universidade (VUB), assim como a CAPES, exige que seus alunos obtenham um plano de saúde no país para se matricular regularmente. A própria universidade ofereceu o plano de saúde de uma agência terceirizada (PARTENA) com preços especiais para estudantes registrados em alguma comuna belga.

O aluno de doutorado sanduíche que viaja com bolsa CAPES-PSDE precisa cumprir com todos os passos exigidos pela CAPES desde o momento em que manda sua documentação solicitando a bolsa de estudos até a ata de sua defesa. Dos vários documentos exigidos, o candidato precisa apresentar um projeto, carta do orientador e do co-orientador no exterior e atestado do co-orientador na universidade estrangeira de que o candidato tem proficiência na língua do país ou na língua utilizada na universidade. Ao longo do doutorado sanduíche, a CAPES solicita outros documentos a serem enviados pelo 'linha direta', uma plataforma de comunicação entre o bolsista e a instituição.⁵

4 Informação extraída do endereço: <http://research.vub.ac.be/toegepaste-taalkunde/philippe-humble> (último acesso em 04/12/2015).

5 O manual da CAPES-PSDE pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/bolsas/3042015-Manual-de-Candidatura-PDSE.pdf> (último acesso em 04/12/2015). A documentação exigida acontece na hora da chegada no país (como os bilhetes de passagem digitalizados), na

Os alunos matriculados como '*guest students*' não precisam pagar taxas de admissão, a menos que a matrícula seja como '*regular PhD student*', onde há a intenção de obter o título de doutor pela VUB. Neste caso, a taxa anual para os alunos é atualmente de 50 euros. A CAPES normalmente não disponibiliza valores extras para os alunos de doutorado sanduíche pagarem estas taxas.

No que se refere a moradia, as residências para universitários oferecidas dentro do campus da VUB são exclusivamente para alunos de graduação. No entanto, a VUB disponibiliza uma página no website da universidade que oferece aluguéis particulares para estudantes.⁶ Através deste site, encontrei um quarto individual em uma casa a quinhentos metros da VUB. Os aluguéis são relativamente altos para o valor pago pela bolsa CAPES-PSDE, por isso tive que alugar um quarto onde a cozinha e o banheiro foram compartilhados com mais três pessoas. Os aluguéis para estrangeiros são preferíveis quando há um contrato assinado, para que haja um atestado de residência na Comuna. No meu caso, a proprietária exigiu um caução equivalente a dois meses de aluguel que foi devolvido no encerramento do contrato.

Quanto ao transporte, a Bélgica só oferece descontos para estudantes até 24 anos. Com isso, eu paguei tarifas integrais para me transportar. O transporte na cidade funciona principalmente com ônibus e bonde, além de quatro linhas de metrô que não alcançam toda Bruxelas. No que concerne alimentação, o valor disponibilizado pela bolsa CAPES-PSDE cobre as despesas de supermercado e de refeições simples na universidade ou restaurante populares. De um modo geral, o preço dos alimentos na Bélgica não são altos se comparados, por exemplo, à sua vizinha Inglaterra.

As vantagens do doutorado sanduíche na VUB

Os alunos de doutorado sanduíche que passam mais de seis meses na VUB regularmente matriculados, podem entrar com pedido de co-tutela, desde que sua universidade principal tenha interesse e as duas universidades consigam entrar em acordo. Neste caso, a defesa de doutorado acontece na universidade principal. A VUB atualmente disponibiliza um valor para financiar o deslocamento da banca examinadora representante da VUB para o Brasil e outros gastos para cobrir outras eventuais despesas. Para tal, a VUB aceita teses de doutorado em várias línguas desde que possam ser lidas e discutidas pelos membros da banca examinadora representantes das duas universidades, assim como para os membros externos.

A bolsa CAPES-PSDE não cobre viagens de estudo, como congressos, por exemplo. No entanto, como o custo de vida na Bélgica não é alto para o valor disponibilizado pela CAPES, é possível programar eventuais viagens de estudo para dentro do país ou outros países dentro do continente europeu. A estada do período sanduíche é uma oportunidade mais barata para o aluno brasileiro participar de congressos internacionais na Europa. No meu caso, participei do congresso "*Traduire/Écrire la Science Aujourd'hui – Translating Writing Science Today*", sediado pela "*Université de Bretagne Occidentale*" em dezembro de 2014 em Brest, na França⁷ e

hora da matrícula na universidade (apresentação de comprovante de plano de saúde), o retorno ao Brasil (os bilhetes de passagem) e na defesa do doutorado (a ata da defesa).

6 Informação extraída do endereço: <https://my.vub.ac.be/en/housing> (último acesso em 04/12/2015).

7 Informações em: https://www.univ-brest.fr/TR/zoom_sur/TROISIEME-FORUM-T-R-A-BREST.cid49961 (último acesso em 04/12/2015).

no congresso “*International Scientific Conference on Translating Cultures*” sediado pela “University of Belgrade” em junho de 2015, em Belgrado, na Sérvia.⁸

O acervo da biblioteca da VUB é razoavelmente pequeno. No entanto, a biblioteca de KU Leuven, cujo acervo em assuntos relacionados aos Estudos da Tradução é bastante rico, é acessível para alunos da VUB. Geograficamente, a viagem de Bruxelas para Leuven fica há alguns minutos de trem que saem constantemente das estações principais de Bruxelas. Na biblioteca de KU Leuven, é possível fazer um cadastro anual por 15 euros para pegar obras emprestadas. Além disso, todas as obras podem ser fotocopiadas dentro da biblioteca. A biblioteca de KU Leuven disponibiliza, por exemplo, a revista *Target* da editora John Benjamins, com artigos inéditos em Estudos da Tradução desde 1989.⁹ O acesso a esta revista permitiu que eu conhecesse o trabalho de Rey Vanin (2000) sobre tradução e ciência, Pym (2004) sobre comunicação intercultural e James (1989) sobre tradução e gêneros textuais.

Bruxelas e os Estudos Culturais

Para quem pesquisa tradução a partir de uma perspectiva cultural, viver na cidade de Bruxelas também contribui para uma reflexão nesta área. Bruxelas é oficialmente a única cidade bilíngue na Bélgica, um país com fronteiras linguísticas claramente definidas. O francês e o holandês estão igualmente presentes na linguagem escrita por toda a cidade, apesar da predominância oral da língua francesa. Mas diversas outras línguas, além do holandês e do francês, estão extra-oficialmente presentes na cidade.

Primeiramente, Bruxelas não é somente a capital da Bélgica, mas também a capital da União Europeia. Hoje a cidade é sede da Comissão Europeia concentrando a maior parte das atividades do Parlamento Europeu. Por essa razão, muitas línguas e nacionalidades circulam e, deste modo, tradução é um tema recorrente e importante na cidade, principalmente no que concerne os documentos relacionados à União Europeia.

A cosmopolidade em Bruxelas é audível nas ruas, nos bairros, nos restaurantes. As livrarias separam grande parte de seus espaços com várias prateleiras de obras em línguas não-oficiais do país, principalmente em inglês, quase tão comum como o francês na cidade. As manifestações artísticas africanas, árabes, ameríndias, asiáticas e leste-europeias estão tanto em cartaz nos teatros como nas ruas principais e nos metrô da cidade. Ao mesmo tempo que os belgas se distinguem claramente entre si, entre flamengos e valões, com línguas e hábitos próprios, seus vizinhos, os holandeses, os franceses, os alemães, os luxemburgueses e os britânicos estão tão próximos que por vezes quase se fundem entre os belgas.

Neste sentido, a Bélgica está em uma posição geográfica estratégica para a Europa ocidental. Os países europeus são facilmente acessíveis a partir da Bélgica, tanto por terra como por ar. Para alunos que vivem no Brasil, cujo deslocamento internacional muitas vezes é custoso tanto financeiramente como geograficamente, estudar na Bélgica - e em especial Bruxelas, pela facilidade de acesso aos aeroportos - é uma oportunidade para fazer viagens de estudos também em outros países da Europa. Assim, a experiência do doutorado sanduíche na VUB pode contribuir tanto para o enriquecimento da tese, como para o aluno ter contato com pesquisadores fora do Brasil e participar de eventos

8 Informações em <http://eventegg.com/translating-cultures-2015/> (último acesso em 04/12/2015).

9 Homepage da revista *Target*: <http://www.jbe-platform.com/content/journals/15699986/27/3> (último acesso em 05/12/2015).

internacionais. Neste sentido, a experiência também pode ser proveitosa para o currículo acadêmico do doutorando.

Referências

HALL, Edward T. **The Silent Languages**. New York: Doubleday & Company Inc., 1989.

HOFSTEDE, Geert H. **Culture Consequences: comparing values, behaviours, institutions, and organisations across nations**. USA: Sage Publications, 1980.

HOFSTEDE, Geert H., HOFSTEDE, Gert Jan., PERDERSEN, Paul B. **Exploring Culture – Exercises, Stories and Synthetic Cultures**. USA: Intercultural Press, 2002

HOFSTEDE, Geert H., HOFSTEDE, Gert Jan., MINKOV, Michael. **Cultures and Organisations Software of the Mind – Intercultural Cooperation and Its Importance**. USA: McGraw Hill, 2010.

HOLLIDAY, Adrian. HYDE, Martin. KULLMAN, John. **Intercultural Communication: an Advanced Resource Book**. London and New York: Routledge, 2004.

JAMES, Carl. Genre analysis and the translator. **Target**, Amsterdam, v. 1, n. 1, p. 29-41, 1989.

PYM, Anthony. Propositions on cross-cultural communication and translation. **Target**, Amsterdam, v. 16, n. 1, p. 1-28, 2004.

REY VANIN, Joëlle. La traduction des textes scientifiques: structure textuelle et processus cognitifs. **Target**, Amsterdam, v. 12, n. 1, p. 63-82, 2000.

TROMPENAARS, Fons & HAMPDEN-TURNER, Charles. **Riding the Waves of Culture: understanding cultural diversity in business**. London: Nicholas Brealey Publishing, 1997.

INTERCORRÊNCIAS DA QUALIFICAÇÃO DOS INTÉRPRETES (NAHLA YATIM)

Nahla Yatim
Mestranda (PGET/UFSC)

Resumo: A presença dos intérpretes de língua de sinais não tem um ponto de surgimento na história. Deve, para alguns ser tão velha como a língua de sinais, para outros deve ter surgido quando Stokoe fez acontecer a idéia de existência desta língua nobre e rica. A relevância da presença dos intérpretes requer, contudo uma incursão pelos caminhos da formação tendo em vistas que esta formação surge em lugares diferenciados. E o ponto de vista focado é a qualificação do mesmo.

Portanto, a pesquisa da presença de intérpretes de língua de sinais e as conseqüências de sua qualificação. Pretende analisar a atual qualificação dos intérpretes de Libras, com vistas a compreender as necessidades para a qualificação bem como seus impactos sobre a comunidade surda.

Palavras-chave: Comunidade surda. Qualificação dos intérpretes. Stokoe.

INTERCURRENCES ON INTERPRETERS QUALIFICATION

Abstract: The presence of sign language interpreters does not have a moment of emergence in the history. That could be, for some people, as old as the sign language, and for some others it must have arisen when Stokoe constructed the idea of existence of this noble and rich language. The relevance of the interpreters presence requires, therefore, an incursion through the education paths, taking into account this process emerge from differentiate places. Thereby, the point of view on focus is its qualification.

Yet, this review dialogues about the presence of sign language interpreters presence and the consequences of their qualifications during the work experience. It also aims to analyze the current qualification of Brazilian Sign Language (Libras) interpreters, bearing in mind the needs to qualification as well as theirs impacts on the deaf community.

Keywords: Deaf community. Interpreters qualifications. Stokoe.

Objetivo

A razão da existência desta pesquisa está na questão do mediador da comunicação entre o surdo e o ouvinte: o intérprete de língua de sinais e sua qualificação em cheque, as intercorrências de sua atuação. A pergunta que me move a esta pesquisa é: O que está acontecendo à qualificação dos intérpretes hoje? Outras questões também ficam salientes: Como o interprete se qualifica? Existe formação para o intérprete? Quais as conseqüências da interpretação sem qualificação para o sujeito surdo? Como você faz as adaptações das metáforas usadas na língua portuguesa para LIBRAS? Como seria o profissional intérprete no futuro? Qual é a área da interpretação que você já atuou profissionalmente, e qual área que você já atuou não profissionalmente? O que achas da cultura surda?

Nesse sentido, o problema de pesquisa da presente dissertação é analisar a qualificação dos intérpretes de língua de sinais, atuantes nas comunidades surdas, buscando compreender em que medida essa qualificação (ou a falta dela) contribuem ou prejudicam os sujeitos surdos. Tal escolha deve-se pelo fato de que, atualmente,

comunidade surda interage com a comunidade ouvinte através dos intérpretes, de forma, que estes se constituem enquanto mediadores da comunicação.

A pesquisa se constitui de suma importância, visto que nos leva a refletir sobre a figura do mediador da comunicação. E também a atual política de inclusão dos surdos seja nas escolas, seja na sociedade em geral. Além disso, permite traçar, ainda que em termos genéricos, um panorama acerca do que um intérprete pode contribuir para uma reflexão, que possa culminar no repensar da qualificação dos intérpretes, impactando assim nas intermediações seja na escola, sejam no trabalho, sejam na vida.

O direito à educação, à comunicação, à informação são coisas que passam por várias partes da vida social, por isso, a qualificação do intérprete requer conhecimento sobre as várias partes da vida surda.

Analisar a atual qualificação dos intérpretes de Libras, bem como iniciou sua atuação na história. Compreender as necessidades que o intérprete precisa para ter uma qualificação, e seus impactos sobre a comunidade surda, valorizando a qualidade de uma interpretação de qualidade, com um profissional qualificado, entretanto verificar se seu nível de formação compete com o cargo ocupado pelo profissional intérprete.

Seguiram-se inúmeras perguntas que detém este propósito de pesquisa e entre as quais: Como estão os sujeitos surdos sendo atendidos na comunidade surda em seus espaços sociais como em palestras, educação, e outras atividades da vida? Como estão sendo feitas as traduções e interpretações? Estará sendo feito um trabalho com base em teorias de tradução cultural?

Estas e outras questões interferem e concorrem para a elucidação desta pesquisa. E em conjunto entra também o referencial teórico que será buscado com os Estudos Culturais, onde os autores contribuem com linguagens específicas para a compreensão da realidade vigente e referente aos espaços por onde transita o intérprete de língua de sinais. Estes espaços, por assim dizer, constituem as fronteiras da cultura surda e da cultura ouvinte.

O presente papel da pesquisa também está relacionado a questionamento feito aos sujeitos surdos. Entretanto como estes se sentem, ao conversar com uma pessoa por meio de outra, o intérprete de língua brasileira de sinais, a LIBRAS.

A elucidação do intérprete de língua brasileira de sinais dentro de suas áreas de atuação. Sendo em palestras, hospitais, escolas, faculdades e seus demais campos de atuação. Avaliando a qualificação do intérprete de língua brasileira de sinais.

Objetivo específicos

Elencar as consequências da interpretação sem qualificação na comunicação dos surdos com ouvintes;

Identificar as diferenças na atuação de intérpretes qualificados e os não-qualificados;

Apresentar as dificuldades dos surdos com o intérprete não qualificado;

Identificar avanços que se conseguem com intérpretes qualificados.

A formação de intérpretes de língua de sinais, na área educacional

Embora os intérpretes de língua brasileira de sinais já atuam há alguns anos. As discussões sobre sua atuação e seu papel fundamental como mediador da informação ainda são bem recentes, no espaço educacional. Também tão pouco se sabe sobre os processos de interpretação dentro da sala de aula, na educação inclusiva bilíngue para

surdos. Entretanto esta área de atuação, como também a profissão intérprete de língua de sinais é nova.

Más ainda no momento há poucos profissionais na área da interpretação, por isso muitos intérpretes hoje, não tem uma formação adequada para o cargo ocupado, estes cargos, são ocupados sem uma prova para avaliar o candidato que tem o interesse em atuar como intérprete de libras e o único requisito básico exigido para atuar como intérprete, é o conhecimento em língua de sinais. Por tanto qualquer pessoa que saiba língua de sinais e queira trabalhar na área acaba sendo considerada, potencialmente, capaz de exercer a função de um intérprete educacional, não sendo exigida formação ou qualificação específica, para além do domínio de Libras, nem sempre bem avaliada. Entretanto a utilização deste profissional sem qualificação e sem formação profissional acarreta em grave problema. Onde a maioria pensa que o intérprete tem uma formação generalizada e não específica em uma área, também que o intérprete é quem ensina o surdo, e que o intérprete é responsável se o aluno entendeu ou não o que o professor explicou.

Apesar de muitos acreditarem que, o intérprete tem a função de passar a informação dentro da sala de aula, o intérprete de LIBRAS precisa ter uma formação adequada à área de atuação. Para que com isso o aluno não tenha uma insatisfação na aquisição dos conteúdos curriculares. Por conta disso, o domínio da língua não é suficiente para a sua atuação profissional, já que se trata de compreender bem as idéias, pois será elas, o foco do trabalho. O estudo junto ao professor antes de iniciar as aulas é fundamental para o intérprete compreender as sutilezas dos significados e sentidos das mensagens, os valores culturais, emocionais e outros envolvidos no texto de origem, e os modos mais adequados de fazer estes mesmos sentidos serem passados para a língua-alvo.

Deste modo, a formação do tradutor e intérprete de língua de sinais brasileira, precisa estar focada em esclarecer o conteúdo traduzido e interpretado como se o original fosse feito em língua de sinais. Passando para o sujeito surdo, o verdadeiro sentido da tradução e interpretação. As teorias aprendidas e praticadas durante seu processo de profissionalização contribuem para que o intérprete faça a transposição de uma língua para outra, de forma que seu sentido e aspectos lingüísticos e culturais permaneçam em sua interpretação.

Outro aspecto relevante, é que o intérprete não pode passar ao sujeito surdo, o quê ele acha interessante, ou importante, e sim tudo o quê esta sendo dito na língua fonte, para que quando o intérprete transpor para a língua alvo, o sujeito surdo que escolhe, o quê é interessante e o quê é importante para ele. O intérprete não pode fazer a escolha que o sujeito surdo precisa fazer. Justamente por isso, os conhecimentos do intérprete precisam ser amplos, para que possa buscar os sentidos pretendidos por aquele que enuncia e como transpor para a língua alvo sem ter cortes ou uma transposição fraca, onde o sentido não está claro o suficiente para o publico alvo em questão.

Interpretar implica conhecimento de mundo, que estimulado pelos enunciados, contribui para a compreensão do que foi dito e em como dizer na transposição para a língua-alvo, consciente dos sentidos (múltiplos) expressos nos discursos, na hora da interpretação ou na sua preparação para ela. Uma interpretação de qualidade visa buscar a mesma complexibilidade, e características da língua fonte para língua alvo. Mas isso não significa que a interpretação precisa seguir o português, por isso, neste processo de transposição para língua alvo, deve ser feita de modo que o publico alvo entenda como se o texto ou discurso original tenha sido feito em língua de sinais. Contudo, sua tarefa torna-se mais complexa quando encara o seu trabalho: fidelidade ao texto original sem

negligenciar a língua para a qual se traduz. Para tal, precisa conhecer profundamente a língua da qual pretende traduzir, acompanhando as mudanças pelas quais a língua passa, já que o conhecimento restrito desta língua pode levar a interpretações equivocadas que prejudicariam o público-alvo a significados não pretendidos nem pelo enunciador nem pelo intérprete.

Ao mesmo tempo, ter conhecimento da língua alvo, buscando nela os modos mais adequados de explicar aquilo que está sendo apresentado em outra língua, à língua fonte. Deste modo, afirma-se que a formação de ILS complementa entre tantos outros pontos estes aspectos. Possuir conhecimento aprofundado em ambas as línguas envolvidas nos processos tradutórios e interpretativos, para além de seus aspectos lingüísticos ou gramaticais, este presente domínio de ambas as línguas contribui para que o intérprete tenha uma variedade de como dizer a mesma coisa, com o mesmo significado, mas de formas diferentes. Trata-se de aspectos que não serão facilmente construídos apenas pela atuação prática, entretanto as necessidades de reflexões teóricas possibilitam durante seu processo de formação profissional um grande aparato de experiências que favoreçam que tais aspectos sejam compreendidos por aqueles que pretendem atuar como ILS. É de interesse comum, formar ILS para atuarem na área da educação inclusiva bilíngue, torna-se relevante enfatizar ainda aspectos da formação que focalizem questões relativas ao espaço educacional.

Assim, é fundamental que os ILS conheçam os princípios da educação inclusiva e da abordagem bilíngue para a educação das pessoas surdas. Muitas vezes, as instituições de ensino, recebem alunos surdos sem ter clareza de como ajustar suas práticas, metodologias de ensino, e o ambiente escolar para tornar o espaço educacional bilíngue, e de como favorecer comunicação que envolva adequadamente estudantes surdos e ouvintes. Se o ILS que vão atuar neste espaço tiver uma formação adequada à educação bilíngue, poderá colaborar para que o espaço educacional efetive práticas de educação inclusiva bilíngue no seu currículo didático.

Outra questão principal na formação dos ILS é a respeito ao caráter bilíngue necessário neste ambiente escolar desta instituição. A língua de sinais precisa ser respeitada, como língua de prestígio dentro do espaço escolar, e a postura do intérprete de língua de sinais pode favorecer ou não que isso se permaneça. Neste sentido, o papel do intérprete de língua de sinais é fundamental porque as metodologias utilizadas para que os sentidos do Português para Libras podem ser determinantes de processos de construção de conhecimento. A formação precisa ainda de um esforço onde as modalidades essenciais a cada um dos níveis de ensino nos quais o intérprete de língua de sinais, conheça as características de cada faixa etária dos alunos; refletir sobre características da Libras usadas por crianças, jovens e adultos, conhecer e como se organizam os conteúdos curriculares a serem trabalhados com os alunos nos diferentes níveis e as metodologias mais utilizadas para ensinar cada um deles.

O conhecimento do funcionamento de cada um dos níveis de ensino é fundamental também para que os intérpretes de língua de sinais possam refletir sobre o uso de estratégias metodológicas especiais em cada um deles. Alunos surdos mais novos, menos acostumados com a presença do intérprete de língua de sinais, precisarão construir modos adequados de se relacionar com este profissional e de como acessar os conhecimentos neste modo de relação mediado. Além disso, o uso de recursos visuais como escrever na lousa, cartazes, livros, a utilização de figuras podem ou não favorecer a compreensão do conteúdo didático, e da interpretação a depender do nível de ensino e dos conteúdos tratados.

A noção de que a formação continua deste profissional também merece ser abordada, já que ele precisa se atualizar constantemente, tanto no que se refere ao uso

da Libras, como no que se refere às metodologias e conteúdos trabalhados nos espaços educacionais, uma vez que estratégias de ensino mais adequadas às práticas inclusivas bilíngues vêm sendo pesquisadas, e muitas novas idéias vêm sendo propostas.

O intérprete de língua de sinais que atua nos espaços educacionais tem um papel muito complexo. Pois esta em constante contato com os sujeitos surdos, e o compromisso com os processos de aprendizagem, que é o principal objetivo das práticas educacionais. Este importante papel realizado pelo intérprete de língua de sinais brasileira também considerando os espaços de nível superior para que construção deste profissional seja a mais qualificada possível. Deste modo, ao observarmos os diferentes aspectos das necessidades na formação dos intérpretes de língua de sinais, nesta área educacional, auxiliem na formação de futuros intérpretes de LIBRAS educacionais.

O intérprete com formação específica, para atuar na área da educação, precisa ter um perfil para mediar às relações entre os professores e os alunos, bem como, entre os colegas surdos e os colegas ouvintes também. No entanto as competências e responsabilidades destes profissionais não são fáceis de serem determinados. Há vários problemas de ordem ética que acabam surgindo em função do tipo de intermediação que acaba acontecendo em sala de aula. Um bom exemplo disso, é quando este profissional o intérprete de língua de sinais, deixa de interpretar alguma opinião, comentário ou até uma brincadeira dentro da sala de aula de inclusão bilíngue, onde o aluno surdo fica a deriva sem entender nada. Sem seu direito a informação compartilhada entre os ouvintes. Toda via os ouvintes trocam informações entre eles, dentro da sala de aula e é dever do intérprete; explicar aos surdos, o que esta sendo dito, assim quando o intérprete, um profissional formado deixa de executar seu trabalho, a consequência disto é? O aluno surdo recorre ao aluno ouvinte, para obter o conhecimento do que foi falado; ocasionando uma possível confusão na troca de informação que por sua vez, ocasionar um transtorno maior dependendo do contexto. Sendo assim, o intérprete é o principal responsável pela ocorrência do transtorno, pela sua falta de responsabilidade no local de trabalho, seu descaso, seu desleixo com o aluno surdo.

A participação do intérprete nas reuniões dos conselhos escolares e conselhos de classe, planejamentos pedagógicos, é de fundamental importância, pois leva a comunidade a conhecer o profissional e favorece a aproximação do mesmo a equipe docente e assim levá-los a entender e reconhecer o papel do intérprete educacional. Durante essas discussões nos conselhos educacionais, que o intérprete pode incentivar, e mostrar o quão à língua de sinais é importante para o surdo. Por meio desta interação do conselho estudantil, que os professores poderem organizar melhor, junto ao intérprete o conteúdo das aulas, analisar de que modo o aluno surdo será melhor atingido pela disposição do conteúdo didático.

Outra questão de muita importância é o número de intérprete por turmas, se focarmos a necessidade de conhecer e dominar determinadas disciplinas, como o intérprete pode trabalhar sozinho em sala? Ou seja, se faz necessário um segundo intérprete, não só pelas diversidades de disciplinas, mas pela própria condição física e mental do profissional.

É impossível um intérprete trabalhar nessas condições, de interpretar quatro ou cinco horas seguidas, é necessário uma dupla, pois a condição física e mental deve ser equilibrada (MELO p.2 a 3). Por exemplo, quando há o trabalho de interpretação em conjunto, tanto a aula, quanto o conteúdo interpretado vai ser mais atrativo para o aluno. Pois os intérpretes que trabalham individualmente têm um desgaste físico e cognitivo extremo, pois ficou em pé e/ou sentado às 4 horas interpretando. Durante este trabalho de 4 horas, ao término da aula os alunos surdos têm muitas dúvidas quanto ao conteúdo, pois o intérprete foi se desgastando no decorrer das aulas, e sua interpretação pode ter

falhas ou ser uma interpretação fraca, onde os alunos não conseguem entender o conteúdo didático.

Outra questão que também influencia na incompreensão dos alunos surdos é o uso incontrollável da datilologia pelo intérprete, por dois motivos: primeiro, a falta de conhecimento do intérprete em sinais da área da interpretação. Segundo a falta de sinais para os temas apresentados pela disciplina, entretanto no momento da interpretação o intérprete combina com o grupo, em criar um sinal para aquela determinada palavra, sendo assim não utilizando um sinal padrão criado pelos grupos responsáveis pela criação de sinais em libras, um bom exemplo é o INES, Instituto Nacional de Educação de Surdos que foi o primeiro órgão a começar a criar sinais em libras no Brasil.

Atualmente tem-se discutido muito o trabalho do intérprete de língua de sinais como um direito conquistado pelos próprios surdos de compreenderem, e serem compreendidos, pela comunidade ouvinte, ou como resultado dos movimentos das comunidades surdas frente à sua educação, lutando pela melhora tanto na área educacional quanto na área social. Ou seja, o surdo quer que seus direitos sejam iguais aos dos ouvintes, onde o convívio e a comunicação não seja motivo para que o surdo se sinta oprimido, pela massa maçante de ouvintes. É através do intérprete que o sujeito surdo consegue sua igualdade de expressão. Todavia, a presença do intérprete de língua de sinais, em varias áreas da sociedade, mais especificadamente no campo educacional, podendo ou não esconder discursos oralistas. Um exemplo claro é um aluno que é parcialmente surdo utilizar a língua de sinais para se comunicar, mas o profissional intérprete orienta e também impõe para que o aluno fale oralize, pois ao ver do intérprete ele fala bem.

O ato de interpretar está relacionado principalmente com o cognitivo e a lingüística, ou seja, é um processo em que o intérprete estará diante de pessoas que apresentam intenções comunicativas específicas e que utilizam línguas diferentes para se comunicarem.

A maior parte da sociedade é ouvinte e tem como sua primeira língua o Português oral e escrito, não conhece a língua brasileira de sinais, e nem se espera que todas as pessoas na sociedade saibam a língua brasileira de sinais. Para que esses dois grupos interajam entre si, existe o intérprete de língua brasileira de sinais.

O intérprete de língua brasileira de sinais realiza a comunicação entre surdos e ouvintes, identificando-se como orador, para viabilizar a comunicação entre estes dois grupos os ouvintes e os surdos. Sinalizando e representando suas idéias e convicções, buscando imprimir-lhes similar intensidade e mesmas sutilezas que as dos enunciados em português oral.

O principal desafio de um intérprete é transmitir o sentido da mensagem originalmente expressa na língua fonte, para a língua alvo, deste modo o desafio é não só o sentido da sentença, mas também o modo de como ela foi expressa.

Barreiras da interpretação

O trabalho do intérprete de língua de sinais é de pronunciar, um discurso equivalente ao discurso pronunciado no português oral ou vice-versa. O intérprete de língua de sinais brasileira trabalha em vários campos de atuação, precisando ser capaz de adaptar-se a mudanças ocorridas durante o discurso. Também não podemos esquecer a atuação do intérprete nas áreas mais delicadas como: terapia, delegacias e tribunais, onde a ética do intérprete é colocada a prova todos os dias. (ROSA, 2008)

Isso nos faz pensar, que muitas vezes, a pessoa que pretende atuar como intérprete, não sabe qual campo profissional quer atuar, assim poderá ele escolher trabalhar numa área

jurídica a perceber que ela não teria condições de desempenhar profissionalmente essa função, por desconhecer do perigo que corre.

Referências

- BRASIL. Decreto no 5.626, de 22 de Dezembro de 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm. Acesso em: 01 de Out. de 2012.
- BRASIL. Lei no 10.436, de 24 de Abril de 2002. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm. Acesso em: 01 de Out. de 2012.
- BRASIL. Lei N° 12.319, de 1 de Setembro de 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12319.htm. Acesso em: 23 de Ago. de 2015.
- GESSER, Audrei. Tradução e Interpretação da Libras II. Florianópolis: UFSC, 2011.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MASUTTI, Mara Lúcia. & SANTOS, Silvana Aguiar dos. Intérpretes de Língua de Sinais: uma política em construção. In: QUADROS, Ronice Müller de. (Org.) Estudos Surdos III. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2008.
- PERLIN, Gladis. A cultura surda e os intérpretes de Língua de Sinais (ILS). Disponível em: <http://www.cultura-sorda.eu/resources/A%2BCULTURA%2BSURDA%2BE%2BOS%2BINT%2BETES%2BDE%2BL%2BINGUA%2BDE%2BSINAIS.pdf>. Acesso em: 24 de Set. de 2012.
- PERLIN, Gladis. & STROBEL, Karin. Teoria da Educação e Estudos Surdos. Florianópolis: UFSC, 2009.
- QUADROS, Ronice Müller de. O tradutor e intérprete de língua brasileira de sinais e língua portuguesa. Brasília: MEC; SEESP, 2004.
- QUADROS, Ronice Müller de. & KARNOPP, Lodenir Becker. Língua de sinais brasileira: Estudos lingüísticos. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- ROSA, Andréa S. A presença do intérprete de língua de sinais na mediação entre surdos e ouvintes. In SILVA, Ivani Rodrigues; KAUCHAJE, Samira; GESUELI, Zilda Maria (Org). Cidadania, Surdez e Linguagem. São Paulo: PLEXUS, 2003.
- SANTOS, Silvana Aguiar dos. Intérpretes de Língua Brasileira de Sinais: um estudo sobre as identidades. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- STROBEL, Karin. História da Educação de Surdos. Florianópolis: UFSC, 2009.
- PORTAL DA EDUCAÇÃO: A história do tradutor intérprete de língua de sinais. Disponível em: <http://www.portaleducacao.com.br/educacao/artigos/13490/a-historia-do-profissional-tradutor-e-inteprete-de-lingua-de-sinais#ixzz3ZH8MLjyB>. Acesso em: 04 de maio de 2015.
- GESSER, Audrei. Tradução e Interpretação II. Florianópolis: UFSC, 2011. http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecific/traducaoEInterpretacaoDaLinguaDeSinais/assets/767/Texto_base_TIL_II_2008.pdf
- QUADROS, Ronice. Muller. LETRAS LIBRAS: ontem, hoje e amanhã. Florianópolis, 2015.
- EXAME PROLIBRAS UFSC: Disponível em: http://www.prolibras.ufsc.br/livro_prolibras.pdf. Acesso em: 06 de maio de 2015.

- LACERDA, C.B. F. De. Tradutores e intérpretes de Língua Brasileira de Sinais: formação e atuação nos espaços educacionais inclusivos. Pelotas: UFPEL, 2010.
<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/viewFile/1604/1487>
- ROSA, Andréa da Silva. ENTRE A VISIBILIDADE DA TRADUÇÃO DA LÍNGUA DE SINAIS E A INVISIBILIDADE DA TAREFA DO INTÉRPRETE. Rio de Janeiro: Arara Azul, 2008.
- Currículo do curso de bacharelado em letras LIBRAS da UFSC, 2012. Disponível em: <http://cagr.sistemas.ufsc.br/relatorios/curriculoCurso?curso=441>. Acesso em: 28 de maio de 2015.
- SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Discurso, escola e cultura: breve roteiro para pensar narrativas que circundam e constituem a Educação. In: SILVEIRA, R. M. (Org.). Cultura, poder e educação. Um debate sobre Estudos Culturais em Educação. Canoas: ULBRA, 2005.
- RID CERTIFICATIONS, 2002. e-Michigan Deaf and Hard of Hearing. Disponível em: http://www.michdhh.org/interpreters/rid_certifications.html Acesso em: 20 de maio de 2015.

TAL E QUAL?! TEORIA DA TRADUÇÃO E TEORIA DO ORIGINAL (ROBERTO MÁRIO SCHRAMM JÚNIOR)

Roberto Mário Schramm Júnior¹
Doutorando (PGET/UFSC)

Resumo: o presente ensaio é uma breve tentativa de estabelecer o texto “original” como uma função de suas próprias (possíveis) múltiplas traduções. Eu proponho que o original pode ser definido muito vantajosamente pela possibilidade de ser traduzido. De fato, eu chegaria a dizer que a tensão entre textos originais e textos traduzidos pode ser expressa da seguinte maneira: originais são aqueles textos que podem e devem estar abertos para a possibilidade da tradução; enquanto os textos traduzidos, paradoxalmente, são aqueles que não podem ser traduzidos como tais, porque as traduções estão fadadas a converterem-se, elas mesmas, em originais, no momento preciso em que começamos a traduzi-las. Para tentar esclarecer esse ponto tão obscuro, eu proponho um exemplo da ambiguidade que eu acabo de referir, com o aparentemente impossível caso da tradução portuguesa da tradução francesa, de Gerard de Nerval, do Fausto de Goethe. Eu concluo com algumas menções finais à teoria do original e a Paul Valéry.

Palavras-chave: Paul Valéry. Tradução poética. Teoria da tradução.

AS IS?! TRANSLATION THEORY AND SOURCE THEORY

Abstract: *This Essay is a brief attempt to establish the “Source Text” as a function of its own (possible) multiple translations. I propose that the Source Text can be advantageously defined by the possibility of being translated. In fact, I would even argue that the tension between original and translated texts could be stated in the following manner: Source texts are those texts which can and must be opened to the possibility of translation, while translated texts are, paradoxically, untranslatable as such; because translated texts are doomed to become source text themselves in the moment that we would begin to translate them. To somehow enlighten such obscure point, I offer an example of the former ambiguity in the seemingly impossible case of a Portuguese translation of Gerard de Nerval’s translation of Goethe’s Faust. I conclude with a final remark on the theory of the Source, with a brief mention to Paul Valéry.*

Keywords: Paul Valéry. Poetic translation. Translation theory.

I

Eu quero falar do Original. Dele mesmo. Não da tradução, mas do Original. Eu não me refiro, especificamente, ao “meu original”, quer dizer ao original que eu estou traduzindo. Não que ele esteja ausente da minha pauta. De fato, todas as minhas considerações acerca do Original partem, originalmente, dele. O meu original, o original que eu estou traduzindo. Mas eu não quero falar dele, assim como eu não quero falar da minha tradução. Eu quero falar sobre todos os originais. Sobre os nossos originais, ao

¹ Email: robertoschramm@yahoo.com

invés de nossas traduções. Esse é o meu assunto e esse é o meu problema. O problema do Original.

O original é extremamente problemático. Sobretudo quando consideramos o original sob o ponto de vista da tradução. Mas eu não quero falar disso, e esse já é o meu maior problema: porque eu nunca estive muito certo se eu tenho realmente alguma coisa a dizer sobre o original que não dependa, em alguma medida, da possibilidade da sua tradução. Quero dizer, a melhor definição que eu consigo formular sobre aquilo que eu que eu quero exprimir quando eu emprego o termo "Original" seria algo como um texto literário que se oferece à tradução. Se vocês me perguntarem o que é um Original, eu vou responder que o original é um texto que pode ser traduzido. O original é um texto que traz consigo a possibilidade de uma tradução, a abertura para uma re-textualização, um espaço para uma posteridade. Origem versus destinação: o Original é um começo, é um caminho aberto e uma montanha a ser conquistada. O tradutor é quem sobe essa montanha, e a tradução é o que transita esse caminho.

O original, enquanto ponto de partida e abertura de campo, se define por ser transitável. É por isso que eu sempre tive reservas quanto ao emprego do termo "intraduzível". Na minha opinião, ele simplesmente não se aplica aos Originais. Ao nossos originais – a esses que interessam aos tradutores.

Por favor não me entendam mal. Eu não discuto que existam de fato, originais extremamente resistentes a tradução. Tampouco eu pretendo dizer que não ocorram certas instâncias textuais, ou determinadas singularidades linguísticas tão intratáveis ao ponto de que o tradutor, esse atarefado operador do trânsito intralinguístico, exerça afinal a sua prerrogativa, e declare “Eu desisto, é impossível traduzir essa parte, isso é intraduzível, eu vou deixar como está, eu vou botar uma nota de roda pé”.

Ora essa, esses são os ossos do nosso ofício. Alguns caminhos são intransitáveis, mas a jornada continua. O interessante é que esses momentos aparentemente intraduzíveis só ocorrem, e apenas se manifestam em um encargo tradutório. Ou seja, a intraduzibilidade, é um elemento da tradução, e jamais do original.

Há originais, e não são poucos, que são inteiramente compostos desses momentos intratáveis. O *Finnegans Wake* é o melhor, o mais célebre exemplo que eu consigo imaginar. O último Joyce é uma sequência de intraduzibilidades, e, mais ainda, é o próprio original da intraduzibilidade. Trata-se da recorrência prolongada daquele pesadelo do tradutor, um sistema de trocadilhos intraduzíveis, também eles recorrentes, inseridos na infernal circularidade dantesca que se resolve naquela intraduzível e impronunciável palavra-trovão

Bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunnt
ovarrhounawnskawntoohoohoodenenthurnuk. (JOYCE, 1999, p. 03)

composta de cem letras que se aglutinam em (pelo menos) quatorze radicais extraídos de palavras francesas, romenas, hebraicas, celtas, portuguesas...

Nesse caso extremo o vocábulo trovão, o palavrão catastrófico de Joyce, pode até ser dito "intraduzível", e certamente, permanece introduzido. Mas o original de Joyce, o *Finnegans Wake*, já foi integralmente traduzido para o francês, para o alemão, para o japonês, para o coreano, para o grego, para o neerlandês, para o polonês. E para o português, é claro, com o *Finnicius Revém* de Donaldo Schüller, publicado em fascículos a partir dos anos 1990, e inspirado pela empresa familiar dos irmãos Campos que pioneiramente propuseram, em 1962, o seu *Panorama do Finnegans Wake*. Quer dizer, o mais intraduzível dos originais vem sido, entretanto, há quase cem anos, copiosamente traduzido. Um fluxo tradutológico que promete ainda continuar por muito

tempo, como atestam os *Renatos Avelar* que estão porvir: a tese e a tradução de Afonso Texeira Filho (2008).

O original, de maneira geral, é um convite ao trânsito, mas está repleto de obstáculos. Mesmo assim, considerá-lo intransitável, em sua totalidade é um exagero, e eu acredito que exemplos como o *Finnegans Wake* tenham decidido a questão. O original nunca se preocupará em ser intraduzível, porque a condição de se prestar a ação tradutória faz parte do estatuto dessa sua originalidade. Não existe origem sem destinação: o original deve ser traduzido, precisa ser traduzido. Nós, que cuidamos da tradução, sabemos disso melhor do que ninguém. Nossos originais correspondem, frequentemente, a poderosos e duradouros objetos culturais que, insatisfeitos com o limitado contexto de sua enunciação primeira, exigem a sua pervivência no idioma alheio – sendo que o próprio original estará, por sua vez, alheio às dificuldades advindas de sua implementação em outros idiomas.

Se o original pudesse dizer para as suas traduções alguma coisa a mais do que aquilo que elas mesmas possam apreender e traduzir, o original muito provavelmente diria: "Ei traduções, essa conversa aí de intraduzibilidade, isso é problemas de vocês! Virem-se!"

O original está certo. A intraduzibilidade é uma propriedade da tradução, um caso limite que define o próprio ato tradutivo. Quer dizer, assim como o original se define pela possibilidade de ser traduzido, a tradução, simetricamente, se define pela sua impossibilidade de ser traduzida. Um original intraduzível é tão absurdo quanto a tradução de uma tradução: esse é um ponto que sempre me pareceu implícito na assertiva de Walter Benjamin naquele nosso velho conhecido texto acerca da tarefa e da renúncia do tradutor. Aquele texto maligno, intratável, que diz em certo momento que a tradução é intraduzível.

A minha modesta interpretação desse – benjaminiano afinal – tema da intraduzibilidade da tradução, pode ser facilmente explicitada com um exemplo muito simples. Eu tenho em mãos uma edição do *Fausto* de Goethe, publicado no Brasil em 1984 pela Ediouro, na coleção Universidade de Bolso. Na capa da edição nós somos informados de que se trata de uma tradução de David Jardim Júnior, a partir da versão (francesa) de Gerard de Nerval. Como assim? Ora, é evidente que Jardim não traduziu o *Fausto* de Goethe, na medida em que ele se reportou declaradamente à tradução de Nerval, e que nada em seu texto indica que ele sequer tenha consultado o texto alemão. Por outro lado, seguindo esse estranho princípio da intraduzibilidade da tradução, é igualmente absurdo dizer que Jardim tenha traduzido a tradução de Nerval. O ato da tradução não é vicário, e ninguém traduz o *Fausto* por procuração. Mas se o texto de Jardim não traduz nem o original de Goethe nem a tradução de Nerval, nós somos obrigados a nos perguntar: quem ou o que esse *Fausto* de Jardim traduz?

A solução do enigma não é espetacular. O *fausto* de Jardim simplesmente traduz o original de Nerval. Mas quer dizer então que o *Fausto* de Nerval tem essa dupla capacidade de ser original e tradução ao mesmo tempo? Não exatamente. O que acontece é que o estatuto de uma originalidade não é um terreno absolutamente sólido, e muito menos uma grandeza absoluta. A originalidade, que definimos como essa capacidade de se deixar traduzir, é posicional e relativa conforme o confronto específico entre determinado original e determinada tradução. No exemplo de que tratamos ocorre que o texto francês de Nerval, quando confrontado ao texto de Goethe, assume uma posição de tradução desse original. Por outro lado, quando confrontamos o texto de Nerval ao texto de David Jardim, ele assume uma posição de original daquela tradução. Por isso que a tradução é intraduzível: porque quando tentamos apanhá-la, fixá-la, traduzi-la, ela imediatamente se converte em um original, em algo que demanda

traduções, ao invés de operá-las. Esse fenômeno é mais comum em traduções poderosas e naturalmente originantes, como essa de Nerval. São aquelas traduções que costumamos chamar de definitivas, e que acabam gerando essas versões próprias e estabelecendo esses triângulos bizarros e reveladores, como no caso que discutimos. Mas o princípio que opera aqui pode ser exacerbado para qualquer texto traduzido: se tentarmos traduzi-lo ele mudará de forma, como Proteu nas mãos de Menelau; passando de originado à original, no momento exato em que o apanharmos.

II

O poeta/pensador francês Paul Valéry dedicou-se, eventualmente a teoria e a prática da tradução poética. Nesse último campo, inclusive, publicou-se aqui na UFSC, ainda nos tempos heroicos do NUT, no volume 2 de nossos *Clássicos da teoria da tradução*, o texto de Valéry que reflete acerca de suas experiências na tradução francesa das *Bucólicas* de Virgílio. Eu devo confessar que não me apetece nem impressiona muito essa reflexão teórica de Valéry acerca da tradução, e acrescento que ele me impressiona muito mais enquanto objeto de tradução e teórico do original. Eu diria até, que Valéry é muito mais interessante para a teoria da tradução quando reflete acerca do original, principalmente quando levamos em consideração essa tensão entre o original e o traduzido que eu vinha discutindo. Nesse campo Valéry, com seus aforismas precisos, distribuídos nos dois volumes dos *Cahiers (1973)* se mostra – muitas vezes inadvertidamente – um grande pensador da estranha relação entre originais e traduções, de modo que sempre que me surge um termo ou um conceito que me pareça útil para investigar, criticar ou descrever essa relação, eu vou correndo para os índices de assuntos dos Cadernos, para ver se Valéry escreveu algo a respeito. Ele geralmente escreveu.

Eu gostaria de encerrar essa breve discussão dizendo algumas palavras acerca do original enquanto objeto a ser traduzido, e propondo uma metáfora para a hierarquia entre os nossos originais e as suas/nossas traduções inspirado na apropriação, proposta por Valéry, do conceito e da teoria dos Corpos Negros (1973, p. 502; 917).

Eu penso no original como um Corpo Negro, no sentido em que, por exemplo, o físico Max Planck empregaria para se referir a qualquer objeto irradiante. Nesse contexto, o corpo negro é aquele objeto que não reflete qualquer tipo de luminosidade. Paradoxalmente, dentre os melhores exemplos de Corpos Negros, estão justamente aqueles que emitem muita luz. O sol é um corpo negro porque não reflete qualquer luz que projetemos sobre ele. O original me parece um pouco com isso. O original é esse farol aceso, esse imenso disco solar, terrível de ser contemplado a olho nu, e que não reflete absolutamente luz nenhuma que lhe dirigamos. A tradução, assim como as formas outras da interpretação e da crítica do objeto literário, consistem, por sua vez, em objetos lunares que refletem esse brilho solar, e permitem até que contemplemos esses luminosos corpos negros em toda a sua majestade. Há originais, como muitos dos nossos, que estabeleceram verdadeiros sistemas planetários, com milhares de traduções em inúmeros espaços e tempos linguísticos. Mas nesses casos, a metáfora já não vale mais. Pois há sempre a ocasião em que uma dessas traduções, uma dessas superfícies reflexivas, acaba ela mesma adquirindo a sua luz própria. Como no caso de traduções originantes, que adquirem o estatuto de originais, tal como no exemplo do *Fausto* de Nerval. Nesse ponto a tradução explode, o planeta vira uma estrela, adquire luz própria e se torna afinal um original, se converte enfim num irradiante Corpo Negro, em um objeto obscurecido pelo seu próprio fulgor.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers –A tarefa – renúncia do tradutor. In: Werner Heidermann (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. I, Alemão- Português. Trad. Susana Kampff Lages. Florianópolis: EDUFCS 2001.
- GOETHE, Johan Wolfgang. *Fausto, da versão de Gerard de Nerval*. Tradução de David Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro/Tecnoprint, 1984.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*, Livro 1. Edição bilíngue. Tradução de Donaldo Schüller. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *Panorama do Finnegans Wake*. Traduções de Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2001
- TEXEIRA FILHO, Afonso. *A noite e as vidas de Renatos Avelar: considerações sobre a tradução do primeiro capítulo de Finnegans Wake de James Joyce*. Tese de Doutorado. Orientador: John Milton. São Paulo, USP, 2008.
- VALÉRY, Paul. Variações sobre as *Bucólicas* de Virgílio [1943-1945] In. FAVERI, Cláudia Borges; TORRES, Marie-Hélène Catherine (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 2, Francês - Português. Florianópolis: EDUFSC, 2004.
- _____. *Cahiers*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1973.

ASPECTOS ERGONÔMICOS E DE USABILIDADE NA AVALIAÇÃO DE UM SISTEMA COM BASE EM CORPUS PARALELO PARA A PESQUISA, ENSINO E PRÁTICA DA TRADUÇÃO (ROSSANA DA CUNHA SILVA)

Rossana da Cunha Silva¹
Mestranda (PGET/UFSC)

Lincoln P. Fernandes²
Prof. Dr. (PGET/UFSC)

Resumo: A tradução é uma profissão altamente vinculada à tecnologia, e por esse motivo, a maioria dos tradutores da atualidade está diariamente em contato com uma variedade de ferramentas, serviços e programas, como editores de textos, e-mails, dicionários eletrônicos, dentre outros. Em meio às conexões que permeiam a tradução e tecnologia, faz-se necessário explorar um assunto pouco discutido dentro da área de Estudos da Tradução com base em Corpus (ETC), que é de analisar e avaliar um sistema de informação com base em corpus, neste caso o COPA-TRAD, com fundamento nas boas práticas da engenharia de software, e considerando aspectos da ergonomia e usabilidade de software, com o intuito de que os envolvidos no processo possam ter acesso a um sistema com uma interface amigável e ergonomicamente eficiente, que possa ser utilizado para pesquisa, ensino e prática de tradução. Devido ao caráter recente do tópico abordado, pretende-se fornecer aos envolvidos na área de estudos da tradução, e mais especificamente, à área de estudos da tradução com base em corpus, características/particularidades que possam levar a estudos ainda mais detalhados sobre o assunto, visando possíveis melhorias no desenvolvimento e/ou aprimoramento de ferramentas ligadas à tradução.

Palavras-chave: Estudos da tradução com base em corpus. Corpora paralelos. Avaliação de software com base em corpus. COPA-TRAD. Usabilidade e ergonomia.

ERGONOMIC AND USABILITY ASPECTS IN THE EVALUATION OF A PARALLEL CORPUS-BASED SYSTEM FOR TRANSLATION RESEARCH, EDUCATION AND PRACTICE.

Abstract: Translation is a profession highly connected to technology, and for this reason, most of today's translators are in contact with a variety of tools, services and programs, such as word processors, e-mail, electronic dictionaries, among others. In this paper, we argue that while translation and technology have a strong relationship, there are few researches in Corpus-based Translation Studies area, which are related to

¹ Bolsista pela Capes. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: rossana.cunha@posgrad.ufsc.br / rossanacs@gmail.com.

² Professor de Estudos da Tradução e Chefe do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutor em Língua Inglesa e Lingüística Aplicada (Tradução) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004) com estágio de doutoramento realizado no Centre for Translation and Intercultural Studies (CTIS) da University of Manchester. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

analyze and evaluate translation software. The corpus-based information system, called COPA-TRAD is analyzed considering ergonomics and software usability aspects, in order to those who are involved in the area can have access to a more familiar system that can be used to translation research; teaching; and practice. Due to the nature and still little explored subject, we intend to provide to Translation Studies area, and more specifically, to those familiar to Corpus-based Translation Studies, features/characteristics that can lead to even more studies about this subject, resulting in possible improvements and/or development of translation-based tools.

Keywords: Corpus-based Translation Studies. Parallel corpora. Corpus-based software evaluation. COPA-TRAD. Usability and Ergonomics.

Introdução

Em virtude dos avanços tecnológicos, as pesquisas, dentro da área de Estudos da Tradução, relacionadas ao estilo do tradutor, ideologia da tradução, características da tradução, tradução forense, dentre outras, ganharam uma proporção maior e, conseqüentemente, mais notoriedade (WILLIAMS *et al.*, 2002). Este trabalho sustenta-se neste cunho tecnológico e no que enfatiza Baker (1995) quando salienta que a “pesquisa com base em corpus³ oferece um enorme potencial para os estudiosos da tradução, mas o processo de criação de corpora necessário e a elaboração de um sistema pertinente para a utilização dos corpora, são repletos de dificuldades” (p. 238, tradução nossa). Como exemplo dessas dificuldades citadas por Baker (*ibid.*), tem-se o acesso às ferramentas para pesquisa, como também a própria construção de um corpus.

Em meio às interseções que permeiam a conexão existente entre tradução e tecnologia, faz-se necessário explorar um assunto pouco discutido dentro da área de Estudos da Tradução com base em Corpus, que é a de avaliação de um software sob os aspectos da ergonomia e usabilidade, ou seja, qualidades que caracterizam o uso de programas e aplicações.

Neste trabalho, serão abordados alguns resultados parciais obtidos a partir de estudos (que ainda estão em desenvolvimento) sobre a avaliação de um sistema com base em corpus, chamado COPA-TRAD (FERNANDES *et al.*, 2014). Na seção 2, será apresentado o âmbito desta investigação e na seção 3, um resumo de alguns dos aspectos gerais relativos à literatura utilizada durante a pesquisa. Na seção 4, o método será brevemente abordado, onde são levantados os materiais e instrumentos utilizados até agora. Na quinta e última seção, serão apresentadas as considerações gerais e referências.

1. O escopo da pesquisa: a avaliação de um sistema computacional da área de Estudos da Tradução com base em Corpus.

Bernardini *et al.* (2003) enfatiza que para um sistema com base em corpus ser bem-sucedido com profissionais de tradução, a sua utilização deve ser fácil e de rápido acesso. Esse fundamento serviu como ponto de partida e norteou o aperfeiçoamento do sistema e a criação de novas funcionalidades, com o intuito de tornar o sistema mais

³ Corpus (plural corpora): qualquer coleção de ‘corpos’ de textos (ao contrário de exemplos / frases), armazenada em formato eletrônico e que possa ser analisada semi ou automaticamente (em vez de manualmente) (BAKER, 1995, p.226).

próximo do usuário final, em virtude dos problemas conhecidos na utilização de corpora, como por exemplo, a falta de conhecimento genérico a nível de informática, ou as dificuldades na obtenção e utilização de sistema apropriado (MAIA *et al.*, 2003). Além da análise com base na engenharia da usabilidade de software, como o COPA-TRAD também teve seu desenvolvimento norteado por fins educacionais, é importante avaliar a sua ergonomia, considerando conceitos de engenharia de usabilidade e os benefícios de empregar estes antes que o sistema COPA-TRAD fique à disposição da comunidade global, conforme sugerido por Nielsen (1993, p. 102).

A avaliação do software em questão sob as perspectivas da ergonomia e usabilidade visa, sobretudo, fornecer aos pesquisadores e profissionais da área, mais indícios sobre a avaliação de um software com base em corpus e prover uma atualização sobre o assunto, uma vez que a interseção com a área de tecnologia demanda constante evolução.

Ademais, a intenção de propor alternativas para atender às necessidades dos envolvidos na área de Estudos da Tradução com base em Corpus, sustenta-se em uma visão positiva de Tymoczko (1998) sobre os corpora virem a se tornar o legado do presente para o futuro, o qual permitirá o surgimento de uma plethora de pesquisas futuras. Haja vista o constante crescimento da área também no que refere ao uso em métodos que podem ser utilizados com corpora, os quais visam resultados teóricos e práticos. Acredita-se que a utilização do COPA-TRAD venha a difundir ainda mais os benefícios do uso de ferramentas com base em corpus, facilitando diversas atividades ligadas à tradução.

2. O contexto teórico: ETC, Avaliação de software, Usabilidade e Ergonomia.

A partir da avaliação de um sistema com base em corpus, tomando-se como base aspectos ergonômicos e de usabilidade, e cuja a intenção seja a extração de conclusões sobre os pontos positivos e negativos deste sistema, bem como, recomendações, que procedem das perspectivas sugeridas por Tymoczko (1998), de que esta área de pesquisa reflete muitas das preocupações atuais e tendências dos estudos de tradução como um todo, além da potencialidade de uma pesquisa com base em corpus. O propósito maior deste estudo é uma combinação de uma análise quantitativa e qualitativa para assim, elucidar o potencial das práticas dos ETC (MASON, 2001, *apud* OLOHAN, 2004, p. 22).

A motivação dos Estudos da Tradução com base em Corpus proposta por Tymoczko (1998), quando destaca a maneira que aparentemente questões teóricas e práticas virem a ter um potencial e aplicabilidade imediata, não só para o ensino, mas para o trabalho do tradutor, reitera o que foi desenvolvido pelo COPA-TRAD (FERNANDES *et al.*, 2014). Dentre as mais diversas ferramentas a serem estudadas, Fernandes *et al.* (2014) destaca o aparato tecnológico existente dentro do COPA-TRAD, o qual consiste de cinco subcorpora (Literatura Infantojuvenil; Textos Literários; Meta-Discurso em Tradução; Resumos Acadêmicos e Textos Jurídicos) e a disponibilização das seguintes ferramentas de busca: concordanciador bilíngue, concordanciador monolíngue, lista de palavras e uma DIY Tool (Do-It-Yourself) que permite o usuário criar seu próprio corpus e analisá-lo semi ou automaticamente. Seu desenvolvimento é um exemplo do que Bernardini *et al.* (2003) sugere sobre ferramentas com base em

corpus serem desenvolvidas com uma *interface* de fácil uso para que possam ser integradas com ferramentas CAT (Computer-Assisted Translations⁴).

Os benefícios de aplicar alguns dos métodos de engenharia de usabilidade para avaliar a *interface* de um sistema ao invés de sua disponibilização sem ao menos uma avaliação, são muito maiores do que os benefícios incrementais para um determinado projeto. Isso também se deve, principalmente, ao planejamento e execução de estudos de usabilidade, que testam o quão bem as pessoas podem usar uma determinada *interface*, e em seguida, fazem recomendações sobre como corrigir os problemas que esses estudos identificam (NIELSEN, 1993, p. 101). Segundo Cybis (2010, p. 246), a combinação de técnicas de avaliação de ergonomia e usabilidade dependem muito dos recursos disponíveis e necessários, bem como das expectativas de resultados da avaliação da *interface*. As técnicas de avaliação de ergonomia, por exemplo, são diagnósticas e tomam como base verificações e inspeções de aspectos ergonômicos que possam estar divergentes com a maneira que o usuário realiza sua tarefa, ou mesmo às características dos usuários que utilizam tal ferramenta.

A fim de aumentar a eficácia do sistema, listas de verificação foram utilizadas para avaliar o sistema. Uma delas é a Ergolist (2014), que apresenta o grau de aplicabilidade e cumprimento de critérios de usabilidade, sendo utilizada para examinar a *interface* do sistema. Outra lista de verificação utilizada foi o teste de comparação, cujo uso é feito em conjunto com qualquer outro teste de usabilidade, e que tem como ponto principal a comparação com produtos concorrentes, para melhor compreender as vantagens e desvantagens de modelos de *interfaces* (RUBIN *et al.*, 2008, p. 37). De posse das informações providas por essas análises, será possível prover métricas para que os responsáveis pelo sistema tenham indícios de como reduzir a sobrecarga perceptual, cognitiva e/ou física sobre seus usuários. Esta preocupação ergonômica é fortemente relacionada à forma como tradutores interagem com várias ferramentas e como a sua competência⁵ técnica é construída (EHRENSBERGER-DOW, 2011). Por conseguinte, acredita-se na sua representatividade, em consequência de que as análises obtidas possam dar suporte a futuros pesquisadores, uma vez que fornecerá informações de um sistema em uso e de suas necessidades de aprimoramento. Além disso, a aplicação da Ergonomia e Usabilidade nos Estudos da Tradução com base em Corpus, vem a proporcionar aos seus usuários uma experiência mais satisfatória, visto que estes conceitos estão diretamente ligados à obtenção de melhores resultados na interação humano-computador.

3. O problema: o que a avaliação de um software com base em corpus vem acrescentar para os ETC.

⁴ Ferramentas CAT (Computer-Assisted Translations) ou ferramentas de apoio à tradução.

⁵ Segundo Hurtado Albir (2011, p. 395), a competência tradutória é um sistema subjacente de conhecimentos, habilidades e atitudes necessárias para se traduzir. Dentre essas competências, existe a competência instrumental que está relacionada à compreensão do uso de todos os tipos de fontes necessárias, como a busca terminológica à utilização de sistemas informatizados para o exercício da profissão.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar e avaliar um sistema de informação com base em corpus, chamado COPA-TRAD (FERNANDES *et al.*, 2014), com fundamento nas boas práticas da engenharia de software, e considerando aspectos da ergonomia e usabilidade de software, com o intuito de que os envolvidos no processo possam ter acesso a um sistema de fácil utilização para pesquisa, ensino e prática de tradução.

É importante ressaltar que, o estudo deu continuidade ao projeto desenvolvido nos últimos dois anos, demonstrando ainda mais o caráter evolutivo do sistema e a importância de sua atualização. O COPA-TRAD permite aos seus usuários a investigação de práticas de tradutores profissionais através da identificação de padrões tradutórios relacionados a um determinado elemento ou padrão linguístico, além de diversas outras funcionalidades (FERNANDES *et al.*, 2014).

Existe também um interesse em analisar o que foi desenvolvido sob a orientação da usabilidade e ergonomia, pensando no que poderia ser acrescentado para atender um público específico, ou seja, o da área de Estudos da Tradução com base em Corpus. Acredita-se que eles tenham necessidades particulares devido sua área de conhecimento e/ou experiência profissional, considerando a variedade de ferramentas que são utilizadas pelos usuários dos ETC.

4. Método

Este estudo norteia-se nos fundamentos da metodologia qualitativa, que, segundo Alves-Mazzotti *apud* Tomitch e Tumolo (2011), tem como ênfase a compreensão das intenções e o significado dos atos humanos, e possui como principais características: a visão holística, a abordagem indutiva e a investigação naturalística. O presente estudo tem como ponto de partida o sistema COPA-TRAD (FERNANDES *et al.*, 2014), cuja ideia surgiu a partir da tese de doutorado de Fernandes (2004, p. 74) e começou seu desenvolvimento paralelamente às reuniões do grupo de pesquisa TraCor (www.tracor.ufsc.br), dentro da UFSC. A fim de confirmar/refutar as questões desta pesquisa, um questionário foi aplicado aos participantes da pesquisa. Os participantes deste estudo são os autores do projeto, os integrantes do grupo de pesquisa TraCor, profissionais e estudantes que já utilizaram a ferramenta e que puderam contribuir com suas experiências, pois todos foram essenciais para a evolução do sistema em questão.

Os instrumentos escolhidos para o levantamento de dados são as informações coletadas a partir da utilização e avaliação do sistema, de maneira sistemática e planejada, tomando como base alguns dos corpora paralelos disponíveis na internet mais conhecidos no par linguístico inglês-português (COMPARA, CorTrad, OPUS CORPUS); questionários aplicados aos participantes da pesquisa, bem como conversas informais sobre o uso do sistema, a fim de definir o perfil dos usuários do sistema COPA-TRAD; e a aplicação de listas de verificação (Ergolist, por exemplo) nos quesitos de ergonomia e usabilidade de software. O intuito é encontrar a melhor forma para que o sistema possa ser ainda mais eficiente, observando os pontos já apresentados, bem como, mensurar o nível de aceitação dos participantes e validar as mudanças sugeridas, assim como, incentivar a maior utilização por parte dos envolvidos na área de Estudos da Tradução, após a aplicação do projeto.

Primeiramente, aplicou-se um questionário para que os envolvidos direta e indiretamente com o sistema pudessem responder, de forma anônima, o que o projeto representa para eles dentro do contexto atual, assim como fazer sugestões, tendo em vista que estas informações são imprescindíveis para a definição do usuário do sistema em questão. Em segundo, foi feita a adição de textos da área de informática ao

subcorpus COPA-RAC utilizando o sistema COPA-TRAD. Posteriormente, foi elaborada uma lista de verificação específica para sistemas com base em corpus, com o intuito de validar se o sistema teve como base, diretrizes específicas do seu campo de conhecimento. Após a criação da lista de verificação, esta foi aplicada posteriormente às listas de ergonomia e usabilidade para assim, fazer o levantamento de dados necessários para a validação do sistema.

Com os resultados coletados com a execução das listas de verificação e demais investigações, bem como, as respostas dos questionários sobre a utilização do sistema, foi dado início à análise. Busca-se assim que de posse das informações coletadas, que estas sirvam para a validação do sistema em si, como também, venham a aferir se os resultados obtidos podem ser considerados adequados para o que é esperado das ferramentas disponibilizadas. Acredita-se que desta forma serão apresentados indicadores para a continuidade e evolução do projeto COPA-TRAD, e por conseguinte, viabilizar sua utilização por um período maior e em suma, ampliando sua disponibilidade.

5. Comentários finais

A relevância e o significado deste estudo estão diretamente relacionados às informações obtidas sobre aspectos de usabilidade e ergonomia de um sistema computacional com base em corpus. Os dados serão analisados de modo que conclusões consistentes sejam obtidas acerca dos benefícios da usabilidade e efetividade do sistema computacional em questão. Devido ao caráter recente do tópico abordado, pretende-se fornecer aos envolvidos na área de estudos da tradução, e mais especificamente, à área de estudos da tradução com base em corpus, características/particularidades que possam levar a estudos ainda mais detalhados sobre o assunto, visando possíveis melhorias no desenvolvimento e/ou aprimoramento de ferramentas ligadas à tradução.

Apesar do curto período em que será conduzida esta pesquisa, acredita-se que estudos complementares dando ênfase na engenharia de usabilidade de software, bem como estudos adicionais sobre usabilidade e ergonomia em ferramentas com base em corpus, venham a complementar o estudo atual e fornecer uma visão ainda mais estruturada aos interessados na área.

Os próximos passos a serem seguidos nessa pesquisa serão a revisão bibliográfica em tradução e tecnologia, para identificar os avanços da avaliação de software na área de tradução, bem como identificar as semelhanças da pesquisa atual com outros projetos; e o enfoque na questão metodológica, visto que este é um estudo de caráter inovador, onde não há uma metodologia específica, e servirá como modelo para que pesquisas futuras possam ser desenvolvidas.

Referências

- BAKER, M. **Corpora in Translation Studies**. An Overview and Suggestions for Future Research. *Target*, n. 7, v.2, 1995, p. 223-243.
- BAKER, M; SALDANHA, G. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Londres e Nova Iorque: Routledge, Segunda edição, 2008.
- BERNARDINI, S; STEWART, D; ZANETTIN, F. **Corpora in translator education: An introduction**. In Federico Zanettin, Silvia Bernardini & Dominic Stewart (eds.) *Corpora in Translator Education*. Manchester: St Jerome, 2003.
- CAMPBELL, S. G.; WAYLAND, S. C.; GOLDMAN, A.; BLOK, S.; POWELL, A. L. **Speaking the user's language**: Evaluating translation memory software. *Proceedings of Human Factors and Ergonomics Society 57th Annual Meeting*, 2013, p. 2042-2046.
- COMPARA. Disponível em: <<http://www.linguateca.pt/COMPARA/Welcome.html>> Acesso em: 03 abr. 2014.
- CYBIS, W. **Ergonomia e usabilidade**: conhecimentos, métodos e aplicações. São Paulo: Novatec Editora, 2010.
- ERGOLIST. Disponível em: <<http://www.labiutil.inf.ufsc.br/ergolist/>>. Acesso em: 10 set. 2014.
- EHRENSBERGER-DOW, M; MASSEY G. “**Technical and Instrumental Competence in the Translator's Workplace**: Using Process Research to Identify Educational and Ergonomic Needs”, *ILCEA*, no. 14, 2011.
- FERNANDES, L. P.: **Brazilian Practices of Translating Names in Children's Fantasy Literature**: A Corpus-based Study. 2004. 189f. Tese (Doutorado em Língua Inglesa e Linguística Aplicada – Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2004.
- FERNANDES, L.P.; SILVA, C. E.. **COPA-TRAD (Corpus Paralelo de Tradução)**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<http://copa-trad.ufsc.br>>. Acesso em: 11 mar. 2014.
- HURTADO ALBIR, A. **Traducción y traductología**: Introducción a la traductología. Madrid: Cátedra, 2011.
- KENNY, D. **Electronic tools and resources for translators**. In: MALKMKJAER, K.; WINDLE, K. *The Oxford handbook of translation studies*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- OLOHAN, M. **Introducing Corpora in Translation Studies**. London and New York: Routledge, 2004.
- OPUS CORPUS. Disponível em: <<http://opus.lingfil.uu.se/>>. Acesso em: 11 dez. 2014.
- MAIA, B.; SARMENTO, L. **Gestor de corpora** – Um ambiente Web integrado para Linguística baseada em Corpora. In: J.J.Almeida (ed.). *Corpora Paralelos, Aplicações e Algoritmos Associados (CP3A)* (Braga, Junho). Braga: Universidade do Minho, 2003, p. 25-30.
- NIELSEN, J. **Usability Engineering**. California: Morgan Kaufmann, 1993.
- RUBIN, J.; CHISNELL, D. **Handbook of Usability Testing**: How to Plan, Design, and Conduct Effective Tests. Indiana: Wiley. 2008, 2ª edição.
- TAGNIN, S. E. O.; TEIXEIRA, E. D.; SANTOS, D. **CorTrad**: a multiversion translation corpus for the Portuguese-English pair. *Arena Romanistica*. Artigo apresentado em The 28th International Conference on lexis and grammar, Bergen, Norway, 314-323, 2009. Disponível em: <http://www.linguateca.pt/Diana/download/Tagnin-Teixeira-Santos_final.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2015.

TOMITCH, L. M. B; TUMOLO, C. S. **Pesquisa em letras estrangeiras**. 158 p. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2011.

TYMOCZKO, M. **Computerized Corpora and the Future of Translation Studies**. *Meta: Translators' Journal*, vol. 43, n° 4, 1998, p. 652-660. Disponível em: <<http://nelson.cen.umontreal.ca/revue/meta/1998/v43/n4/004515ar.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2014.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. **The Map a Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies**. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

(DES)APARECER NO TEXTO: O ESCRITOR-TRADUTOR NA TRADUÇÃO COLETIVA DE A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU DE MARCEL PROUST (SHEILA MARIA DOS SANTOS)

Sheila Maria dos Santos*
Doutoranda (PGET/UFSC)

Resumo: O presente trabalho é um recorte de uma tese em andamento que trata da figura do escritor-tradutor no Brasil entre os anos de 1948 e 1956, período em que foi publicada, pela editora Globo de Porto Alegre, a tradução integral da obra *A la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust, realizada por expoentes da literatura brasileira, a saber, Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lourdes Souza de Alencar e Lucia Miguel Pereira. Resultado de um trabalho em conjunto, este novo texto cria, por meio da tradução, um espaço dialógico que abrange muito mais que o texto-fonte, sendo-nos possível perceber a presença poética dos escritores-tradutores através de manipulações textuais que envelopam os temas proustianos em formas próprias, como será exposto nesta comunicação através de uma breve análise de trechos da tradução do primeiro volume da *Recherche, No Caminho de Swann* (1948), realizada por Mario Quintana. Para tanto, serão utilizadas as contribuições de Bertaso (1993), Verissimo (1996) e Wyler (2003), Benedetti (2003) entre outros.

Palavras-chave: Escritor-tradutor. Tradução coletiva. Editora Globo. Marcel Proust. Mario Quintana.

(DIS)APPEARING INSIDE THE TEXT: THE WRITER-TRANSLATOR IN THE COLLECTIVE TRANSLATION OF A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU BY MARCEL PROUST

Abstract: This article is a small piece of a thesis in progress that deals with the writer-translator's figure in Brazil between 1948 and 1956, during which was published by the publishing house Globo from Porto Alegre, a full translation of the work *A la Recherche du Temps Perdu* by Marcel Proust, performed by exponents of Brazilian literature, among them Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lourdes Alencar de Souza and Lucia Miguel Pereira. Result of working together, this new text creates, through translation, a dialogic space that encompasses much more than the source text, in a way that is possible for us to realize the poetic presence of writer-translators through textual manipulations that envelop the Proustian's themes in their own forms, as will be explained in this communication through the analyses of extracts of the first volume of *A la Recherche du Temps Perdu* held by Mario Quintana (1948). Therefore, the contributions of Bertaso (1993) will be used as well as Verissimo's (1996), Wyler (2003), Benedetti (2003) among others.

Keywords: Writer-translator. Collective translation. Publishing house Globo. Marcel Proust. Mario Quintana.

* Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista Capes. Possui Mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Paris IV – Sorbonne (2013) e Graduação em Letras Modernas pela Universidade Estadual Paulista (2010). E-mail: dossantos.sheilamaria@gmail.com

Introdução

"Seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit"
Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé*

Há no Brasil uma certa tradição no que se refere à seleção dos responsáveis por traduções de grandes obras da literatura mundial, em sua grande maioria reservadas a escritores de fama consolidada em solo brasileiro, como é o caso dos escritores responsáveis pela tradução integral da obra *A la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust, a saber, Mario Quintana, Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lucia Miguel Pereira, filiados à editora Globo de Porto Alegre. Contudo, não somente a editora Globo prezava pela manutenção de um seleto grupo de escritores-tradutores, o mesmo sucedia com suas concorrentes, como é o caso da editora José Olympio:

Ao contrário do que aconteceria com algumas concorrentes, a José Olympio também não teve dificuldade em engajar escritores-tradutores nesses projetos, pois seu catálogo exibiu com orgulho uma verdadeira galáxia de astros e estrelas das letras nacionais, entre elas, Rachel de Queirós, Raimundo Magalhães Jr., José Lins do Rego, Alceu Amoroso Lima, Lúcia Miguel Pereira, Gastão Cruls, Vivaldo Coaracy, Gustavo Barroso, Genolino Amado, Adalgisa Nery, Herman Lima, Brito Broca, Guilherme de Almeida e Sérgio Milliet. (WYLER, 2003, p. 113)

Segundo Wyler, diversas eram as razões para tal preferência, dentre elas a preocupação com a qualidade do produto final, pois a assinatura de um grande escritor garantiria, a princípio, o rigor gramatical e o requinte poético necessários à realização de uma boa tradução, porém, se assim garantiam a apresentação de um texto bem escrito em português, o mesmo não poderia ser auferido sobre a precisão da tradução em si:

Todas as editoras cobiçavam os escritores-tradutores das concorrentes, ficando a diferença de qualidade por conta do tradutor escolhido, ou dos procedimentos de revisão próprios de cada casa. A José Olympio sentia-se tranquila acreditando que seus tradutores se preocupariam com a absoluta correção do português em suas traduções – mas o problema estava na incorreção das traduções. (WYLER, 2003, p. 113-114)

Ora, a lógica por trás de tal escolha em detrimento de um tradutor *experto*, especialista também na língua da qual se vai traduzir, é facilmente justificada pela publicidade adquirida com a presença de um nome conhecido do público brasileiro, que lhe confere além de prestígio, uma certa garantia de qualidade do texto, como afirma Wyler. Contudo, essa opinião não era unânime, tendo encontrado críticas à qualidade destas traduções até mesmo entre escritores, como vemos no trecho abaixo, em que Mário de Andrade aponta a artificialidade da linguagem de certas traduções assinadas por escritores-tradutores:

Ora, não interessava aos editores fazer restrições aos seus escritores-tradutores, pois eram o seu maior recurso publicitário para vender livros. Além disso, por terem um nome a zelar eles eram uma garantia de que as traduções que assinavam não contivessem erros de gramática, "mas daí a

afirmar que estejam em língua portuguesa vai um mundo. Estão numa linguagem amorfa, morna e insossa, destituída de qualquer naturalidade", denunciava Mário de Andrade. (WYLER, 2003, p. 123)

Ideia partilhada por Agenor Soares de Moura, tradutor e crítico de traduções responsável pela coluna *À margem das traduções*, publicada no jornal sul-rio-grandense Diário de Notícias, na década de 40 do século XX, como constatamos através do comentário: "Tem razão o elegante escritor mineiro, sr. Eduardo Frieiro: 'muitas traduções são confiadas por editores incautos a escritores de nome feito nas letras. Tais traduções costumam ser as piores. Porque para ser tradutor não basta ser bom poeta ou bom romancista'" (MOURA, 2003, p. 32).

Portanto, tendo como ponto de partida a problemática da tradução assinada por escritores consagrados em sua língua materna, questão polêmica no campo da crítica de traduções, como constatamos através dos comentários de Lia Wyler, Agenor Soares de Moura, Eduardo Frieiro e Mário de Andrade, pretendo desenvolver em minha tese um estudo que tome a figura do escritor-tradutor no Brasil como foco, particularmente através da análise da primeira tradução da obra *A la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust, publicada pela editora Globo entre 1948 e 1956, buscando atentar não somente para possíveis distanciamentos linguísticos encontrados entre texto-fonte e texto-alvo, mas também, e sobretudo, para o diálogo poético estabelecido entre os escritores envolvidos na tradução, responsáveis por um texto híbrido, em que é permitido ao leitor atento perceber tanto traços da escrita proustiana, quanto de seus tradutores, poetas cujas obras nos auxiliarão na descoberta dessa complexa rede de relações que se estabelece por meio da tradução. Contudo, o espaço limitado deste artigo me leva a apresentar somente questões levantadas a partir da análise do primeiro tomo da *Recherche*, a saber, *Du côté de chez Swann* (1913), traduzido por Mario Quintana em 1948 sob o título *No caminho de Swann*.

A Editora Globo

É inegável a importância da editora Globo na consolidação de uma literatura estrangeira de qualidade no Brasil. O que tanto mais impressiona dada sua localização fora do eixo Rio – São Paulo em uma época em que, segundo Verissimo, "o resto do Brasil era um deserto pontilhado de vocações que, como as miragens, se definiam ou desmanchavam à medida que chegavam perto dos observadores da corte, seus críticos e editores" (VERISSIMO *apud* BERTASO, 1993, p. 7). Por essa razão, antes de passarmos à análise da tradução do primeiro tomo da *Recherche*, realizada por Mario Quintana (1948), atentando para a dupla presença no texto traduzido, e de que forma esses escritores dialogam por meio da tradução, acredito ser pertinente realizar uma breve apresentação da história desta editora, que apresentou ao leitor brasileiro grandes nomes da literatura mundial, como corrobora a apresentação de Luis Fernando Verissimo à obra de José Otávio Bertaso *A Globo da Rua da Praia* (1993):

E de repente, lá num canto do deserto, apareceu uma editora lançando não (ou não apenas) talentos provincianos mas Thomas Mann, Proust, Conrad, Joyce e descobrindo, para o público brasileiro, Graham Greene, Somerset Maugham, John Steinbeck, Aldous Huxley, Virginia Woolf... (BERTASO, 1993, p. 7)

Inicialmente concebida como um comércio, no ano de 1883, a então Livraria do Globo funcionava como uma espécie de papelaria, em que eram oferecidos, além de

artigos variados para escritório, "serviços de encadernação e pautação, fabricando 'livros em branco' para a escrituração dos estabelecimentos comerciais" (AMORIM, 2000, p. 22). Somente com a virada do século e o auxílio laborioso de José Bertaso a Laudelino, o estabelecimento passa a ampliar seu espectro de atuação, como afirma Amorim:

Com a visão de longo alcance característica dos vocacionados empresários, Laudelino e José procuram estar sempre em dia com a moderna tecnologia produzida na Europa e nos Estados Unidos, recebendo frequentemente folhetos de fabricantes de equipamentos para a indústria gráfica. Graças a essa ampla visão, importam e introduzem em Porto Alegre, em 1909, a primeira linotipo. (AMORIM, 2000, p. 24)

Após o falecimento de Laudelino, em 1917, José Bertaso assume a cadeira de sócio-diretor da Livraria, agora Barcellos, Bertaso & Cia. Os anos que se passaram foram de intenso crescimento, tanto histórico, com o desenvolvimento de Porto Alegre que, segundo Amorim (2000, p. 26-29), conta com uma intensa vida intelectual, concentrada, sobretudo, na rua da Praia, quanto com relação à produtividade da Livraria, que na década de 20 publica obras de diversos autores rio-grandenses, como Augusto Meyer, Darcy Azambuja, Vargas Netto, entre outros, além de livros didáticos, de direito, legislação e algumas traduções (cf. AMORIM, 2000, p. 32-33).

Contudo, somente a partir de 1930, quando Henrique Bertaso propôs a seu pai, José Bertaso, que organizassem, com o auxílio de Erico Verissimo, "uma seção editora, partindo de algumas ideias de Mansueto Bernardi, no sentido de que a Livraria do Globo traduzisse por conta própria e apresentasse aos leitores brasileiros obras de autores europeus" (BERTASO, 1993, p. 15), que a editora se consolida no mercado de literatura traduzida. Porém, o forte impulso dado pelos dois parceiros no setor de tradução não era devidamente acompanhado pelo leitor da época, como afirma Bertaso ao dizer que "O fato incontestável é que o mercado não conseguia absorver mais de 10 por cento do que era publicado na área de literatura." (BERTASO, 1993, p. 43). Assim, com o intuito de esvaziar os depósitos de livros que se encontravam atulhados, surge a ideia de organizar as famosas coleções e vendê-las no sistema porta a porta, a exemplo da editora José Olympio que já havia dado início a tal prática. O esquema funcionava da seguinte forma:

Em cada uma de suas filiais, um departamento de vendas porta a porta foi organizado e começou a vender, encadernados, também os livros de coleções como a Nobel, a Tapete Mágico, *Os Grandes Processos da História*, *A Comédia Humana*, de Balzac, a coleção do Fundo de Cultura, as *Vidas Ilustres*, de Henry Thomas, as obras de Karl May em diversas séries de dez volumes e obras técnicas, entre outras o *Manual do Engenheiro*. (BERTASO, 1993, p. 44)

Ao todo foram criadas dez coleções, a saber, Verde, Amarela, Biblioteca dos Séculos, Catavento, Clube do Crime, Espionagem, Globo, Tucano, Universo e Nobel. Dentre as várias coleções lançadas pela Globo, a Nobel me interessa em particular por conter exclusivamente traduções de grandes nomes da literatura mundial, dentre os quais Marcel Proust, corpus deste trabalho. É incontestável o valor e o prestígio desta Coleção, que já foi louvada por diversos autores e críticos brasileiros, como Erico Verissimo, responsável, ao lado de Henrique Bertaso, pela escolha dos títulos que figurariam no catálogo, Osman Lins, autor de uma bela homenagem à coleção intitulada "Tributo à Coleção Nobel", publicada em seu livro *Evangelho na taba: outros*

problemas inculturais brasileiros (1979), em que o autor relata a importância desta em sua trajetória pessoal:

Muitos dos que, como eu, despertávamos para a literatura em pontos afastados do Brasil e carecíamos de informações sobre autores e obras do nosso tempo, encontrávamos na Nobel uma espécie de guia, uma porta aberta para segmentos importantes do que se escrevia em nosso século. (LINS, 1979, p. 76)

Reafirma, ainda, não se tratar de um sentimento particular, mas que se aplicava, igualmente, à toda uma geração:

Ver, entretanto, a Coleção Nobel sob essa perspectiva pessoal, seria reduzi-la. E o meu depoimento ou testemunho só é válido na medida em que é o depoimento ou testemunho de toda uma geração que, nos anos 40, iniciava de um modo mais intenso, definido o seu destino, o convívio com os livros. (LINS, 1979, p. 78)

Amorim, autora de *Em Busca de um Tempo Perdido: Edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*, reforça, nos anos 2000, o valor desta coleção ao afirmar que "foi a série de maior repercussão já editada pela Globo: sua influência sobre toda uma geração de leitores e seu prestígio junto à intelectualidade são incontestáveis" (p. 90).

Preocupados com a qualidade das traduções publicadas não somente pela Globo mas de modo geral¹, uma das alternativas encontradas por Verissimo e Bertaso foi investir maciçamente neste setor. Porém, para mudar este quadro era necessário investir grandes somas de dinheiro em salários para tradutores de nome feito, revisores, entre outros, o que fatalmente encareceria o valor final do livro, dificultando sua venda. A fim de evitar mais este contratempo a solução encontrada foi transferir a verba dedicada ao acabamento do livro para este setor, como elucida Osman Lins:

A pobreza do material empregado, vê-se, quando se analisa em conjunto a série Nobel, não tinha apenas por finalidade baratear o livro; permitia que uma parte dos custos fosse desviada para a tradução e para a revisão, sempre cuidados, ao contrário do que nos dias atuais quase se transformou em norma. Esquecíamos, lendo aqueles livros, a modéstia do papel, tal a satisfação que nos proporcionavam os textos zelosamente impressos. (LINS, 1979, p. 76)

Assim foram editados cerca de 128 títulos entre 1933 e 1958 (cf. AMORIM, 2000, p. 91), período que durou a coleção. Nesse ínterim, foram publicados os sete volumes da obra de Marcel Proust – *A la Recherche du Temps Perdu* –, sob o título *Em Busca do Tempo Perdido*, cuja responsabilidade foi dividida entre cinco escritores-tradutores, sendo Mario Quintana encarregado dos quatro primeiros tomos, seguido de Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar, que dividiram a tarefa de traduzir *A Prisioneira* (1954), Carlos Drummond de Andrade, tradutor de *A Fugitiva* (1956) e, finalmente, Lucia Miguel Pereira, responsável por *O Tempo Redescoberto* (1956). De modo que é impossível ignorar o hibridismo inerente à tal tradução, e que será exposto,

¹ O relato de Erico Verissimo deixa claro o estado em que se encontrava o campo de literatura traduzida no Brasil de modo geral: "Andávamos ambos naquela época preocupados com a má qualidade das traduções brasileiras em geral, inclusive (e às vezes *principalmente*) as nossas. Era preciso fazer alguma coisa para corrigir esse terrível defeito". (VERISSIMO, 1996, p. 50)

de maneira sucinta, no tópico abaixo, através da análise do primeiro volume da tradução.

No caminho de Quintana

Enquanto "agente duplo", responsável pela evolução do sistema literário nacional, tanto através de sua obra poética quanto de sua contribuição enquanto tradutor, o escritor-tradutor amplia as discussões relativas ao tradutor, pois nos permite relacionar tais práticas dentro de um único texto, a fim de questionar certos binarismos tão arraigados nos Estudos da Tradução, como reprodução e criação, fidelidade e traição etc. Quando se fala do escritor-tradutor, em oposição ao tradutor exclusivo, ou seja, aquele que não possui uma obra poética própria, existe uma certa liberdade de apropriação, que tem sua origem no próprio discurso de seu agente, bem diferente do tradicionalmente proferido pelos tradutores exclusivos, como relata, aliás, Ivone Benedetti em seu livro *Conversa com tradutores* (2003): "Tenho ouvido de diversos colegas, tradutores respeitáveis e competentes, que o tradutor não é autor" (p. 30). Isso porque:

O tradutor está destinado a ocultar-se, está voltado à invisibilidade, por questões culturais que se enraízam profundamente em nosso meio. A invisibilidade – nunca é demais ressaltar – tem duas faces: a) a face que se poderia chamar de *textual*, ou seja, o texto deve ser transportado para a outra língua sem que se perceba que para isso foi necessária a atuação de um ser humano de carne e osso; b) a face que chamarei de *social*, ou seja, o tradutor é socialmente ignorado, seu nome não é citado e nem sequer lembrado como existente. (BENEDETTI, 2003, p. 26)

Ora, quando se pensa no escritor-tradutor a realidade torna-se outra, pois seu nome é justamente utilizado na divulgação do livro, como foi ressaltado anteriormente através das palavras de Wyler. No que concerne aos escritores responsáveis pelas traduções da obra de Marcel Proust no Brasil, Mario Quintana, depois de Fernando Py, autor da retradução integral da *Recherche* (1992; 2002), foi o escritor que mais explorou a obra de Proust, tendo traduzido os quatro primeiros volumes desta. Aliás, sua reputação por esse trabalho foi tanta que em Portugal, quando a editora Livros do Brasil publicou a tradução brasileira em solo português, a mesma foi integralmente atribuída a Mario Quintana, ignorando, assim, a participação de Manuel Bandeira, Lourdes Souza de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira.

Além de um grande escritor, com mais de vinte livros publicados, foi, igualmente, um tradutor extremamente produtivo, com uma contribuição incalculável ao certo, pois Quintana afirma ter traduzido diversas obras sob distintos heterônimos, o que impede a determinação exata de seu aporte à literatura traduzida no Brasil. Contudo, dentre as traduções assinadas por este, as quais somam mais de trinta, podemos destacar grandes nomes da literatura mundial como Proust, Balzac, Maupassant, Voltaire, Woolf, Mérimée, Greene, Huxley, Maurois etc.

Quanto à sua tradução da obra de Proust, as críticas recebidas, na sua grande maioria, referem-se à utilização de um português típico de Portugal, em detrimento de estruturas comuns à língua portuguesa do Brasil, bem como a inserção de regionalismos gaúchos. Contudo, parece-me que criticar tal traço de sua tradução reforça a ideia utópica de apagamento e neutralidade na tradução, visto que o tradutor, enquanto ser social, carrega consigo peculiaridades de seu contexto, como constata Benedetti:

O tradutor é um ser social que, através de suas opções lexicais, sintáticas, estilísticas, nunca deixa de mostrar as suas opções pessoais, compartilhadas por seu grupo social, ditadas por sua vivência: o todo psíquico é sempre uma mescla de complexa de fatores de varias naturezas. (BENEDETTI, 2003, p. 28)

De modo que, se aceitarmos a impossibilidade da neutralidade, bem como a participação ativa do tradutor na construção do sentido de seu texto, poderemos atingir um nível crítico mais profundo, que assuma a tradução como escrita e não mais como simples reprodução, como explana Meschonnic ao referir-se às famosas traduções de Baudelaire e Mallarmé à obra de Poe:

Elle a l'historicité des œuvres originales. Elle reste un texte malgré et avec son vieillissement. Les traductions sont alors de œuvres – une écriture – et font partie des œuvres. Qu'on puisse parler du Poe de Baudelaire et de celui de Mallarmé montre que la traduction réussie est une écriture, non une transparence anonyme, l'effacement et la modestie du traducteur que préconise l'enseignement des professionnels. (MESCHONNIC, 1999, p. 106)

O que pode ser verificado através de inúmeras particularidades que indicam a presença do escritor Quintana, deixando sua voz transparecer ao lado da de Proust e criando, assim, um diálogo entre escritores por meio da tradução. Dentre os diversos vestígios da presença do escritor-tradutor Quintana, os mais evidentes concernem à utilização de regionalismos e de estruturas típicas do português de Portugal, ao ritmo da obra, bem como à disposição do texto na página, que aparece na tradução bem diferente de sua apresentação no texto-fonte, este compacto, concentrado, sem espaço em branco na página, com diálogos incorporados ao texto, segundo a vontade de Proust, como sugere Walter Benjamin:

C'est ainsi que le voulait Proust, c'est ainsi qu'on doit le comprendre quand il disait qu'il aurait tant aimé voir toute son œuvre imprimée sur deux colonnes en un seul volume et sans aucun paragraphe. (BENJAMIN, 2010, p. 29)

Já na tradução de Quintana, seja por imposição da editora, seja por um desejo particular de arejar o texto, torná-lo mais assimilável por sua disposição explícita, sobretudo através da separação dos diálogos por travessões e não mais incorporados ao texto, Quintana dá a seu texto um ar mais leve, além de reordenar sintaticamente certas frases, de modo a evitar ambiguidades, como é possível notar no exemplos abaixo:

PROUST, 1913, p. 111	QUINTANA, 1948, p. 105
<i>Et le dimanche suivant, une révélation d'Eulalie – comme ces découvertes qui ouvrent tout d'un coup un champ insoupçonné à une science naissante et qui se traînaient dans l'ornière – prouvait à ma tante qu'elle était, dans ses suppositions, bien au-dessous de la vérité. "Mais Françoise doit le savoir maintenant que vous y avez donné une voiture". – "Que je lui ai donné une voiture !" S'écriait ma tante. – "Ah ! Mais je ne sais pas, moi, je croyais, je l'avais vue qui passait maintenant en calèche, fière comme Artaban, pour aller au marché de Roussainville. J'avais cru que c'était Mme Octave qui lui avait donné."</i>	<p>E no domingo seguinte, uma revelação de Eulália – como essas descobertas que abrem de súbito um insuspeitado campo a uma ciência nova que até então se arrastava na rotina – vinha provar à minha tia que ela estava muito aquém da verdade nas suas hipóteses.</p> <ul style="list-style-type: none"> – Mas Francisca é quem deve saber... – dizia Eulália. – Agora que a senhora lhe deu um carro. – Que lhe dei um carro! Exclamava minha tia. – Ah! Não sei, eu pensava ... mas como a via passar agora de caleche, orgulhosa como Artaban, para ir ao mercado de

	Roussainville ... Eu pensava que tinha sido a senhora que...
--	--

Neste trecho é possível perceber visualmente a diferença na disposição entre o texto proustiano e o quintaniano. A esse respeito, Proust costumava ser intransigente com seus editores ao expor sua vontade: « *pas d'alinéas ni de retour à la ligne systématiques, pas de tiret devant les répliques, afin de préserver le "liant"* », seguido de um esclarecimento direto com relação à importância concedida pelo autor à contração do texto, notadamente, através da incorporação dos diálogos no interior do texto a fim de preservar a continuidade deste e reduzir o número final de páginas:

J'ai oublié de vous dire que votre imprimeur, probablement avec raison, partout où il y a « dialogue » va à la ligne pour chaque réplique. Je n'aurais même pas parlé de la préférence que j'ai à voir ces dialogues, peu importants par eux-mêmes, s'absorber dans la continuité du texte (l'alinéa entre chaque réplique étant remplacé par un tiret, et de nouveaux guillemets), car il a peut-être une habitude que je ne voudrais pas choquer. Mais je m'aperçois que les dernières épreuves que j'ai reçues [...] portent le numéro 58. Or la dernière partie à la planche 58 commence à peine. C'est dire que (surtout avec les additions que j'ai faites et qui sont de la plus grande importance) si nous ne profitons pas de cette contraction possible du texte (suppression des alinéas entre chaque réplique des dialogues) nous allons arriver à un nombre formidable de pages².

O mesmo ocorre com relação às reticências, recurso bastante utilizado por Quintana em sua tradução ao indicar a hesitação na fala de certas personagens e abominado por Proust, a ponto deste exigir dos editores a publicação de uma nota explicitando a intervenção da redação em tal acréscimo em seu texto³. De modo que, tais intervenções tornam este texto indelevelmente polifônico, pois passa a carregar marcas de todos seus autores, seja através das "raparigas", do arejamento do texto, ou ainda uma expressão. Se, como afirma Guimarães Rosa, "traduzir é conviver" este novo texto se constrói como espaço de convivência entre Proust e seus tradutores.

Considerações finais

Este trabalho, como fruto de uma pesquisa em estágio inicial, e em pleno desenvolvimento, possui mais questionamentos que resultados. De modo que a tarefa de "concluir" assume, aqui, o papel de introdução, tendo em vista o caminho que ainda resta a ser percorrido em busca de uma maior compreensão das relações intertextuais inerentes a toda tradução. Dessa forma, busquei tão somente apresentar de modo sucinto a importância do escritor-tradutor para as editoras, que viam neste agente mais que um profissional responsável pela tradução do texto-fonte, um instrumento de publicidade na venda dos livros, ao contrário dos tradutores exclusivos, relegados à invisibilidade social, como afirma Benedetti (cf. 2003, p. 26). Além disso, realizei uma breve

² *Corr., t. XIII, p. 385, lettre à B. Grasset.*

³ *"Vous métriez aussi, comme j'ai horreur des points de suspension : « Les points de suspension ne sont pas de l'auteur mais de la Rédaction de la Revue qui remplace par eux les passages que la brièveté du numéro l'oblige de supprimer." (PROUST apud SERÇA, 2010, p. 29).*

apresentação da Editora Globo, responsável pela Coleção Nobel, dedicada exclusivamente a autores estrangeiros e na qual se insere a obra de Proust, esperando que tal contextualização contribuísse à compreensão da seleção dos escritores-tradutores na divulgação de obras traduzidas por uma editora estabelecida fora do eixo Rio-São Paulo.

Já no que concerne à análise da presença do escritor-tradutor Mario Quintana no texto traduzido, o espaço de um artigo estabelece limitações evidentes com relação à profundidade no tratamento da questão. Contudo, busquei mais atentar para a impossibilidade da neutralidade em tradução que desenvolver uma leitura aprofundada sobre os textos, questão que será desenvolvida de maneira exaustiva na tese que motivou este artigo.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Sônia Maria de. **Em Busca de um Tempo Perdido: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.
- BENEDETTI, Ivone; SOBRAL, Adail. (Org.) **Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Sur Proust*. Traduzido por Robert Kahn. Caen: Nous, 2010.
- BERTASO, José Otávio. **A Globo da rua da praia**. São Paulo: Globo, 1993.
- CHESTERMAN, Andrew. "Questions in the sociology of translation". In: FERREIRA DUARTE, João; ASSIS Rosa, Alexandra; SERUYA, Teresa (eds.). **Translation Studies at the Interface of Disciplines**. Amsterdam: Benjamins, 2006. pp. 9-27.
- CHESTERMAN. "O nome e a natureza dos Estudos do Tradutor". *Belas Infiéis*, v. 3, n. 2, p. 33-42, 2014.
- LINS, Osman. **Evangelho na taba: outros problemas culturais brasileiros**. São Paulo, Summus, 1979.
- MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Lagrasse: Verdier, 1999.
- MOURA, Agenor Soares de. **À margem das traduções**. (Org.) BARROSO, Ivo. São Paulo: Arx, 2003.
- PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann, Tome I**. Paris: Nouvelle Revue Française, 1919.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Traduzido por Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1948.
- SERCA, Isabelle. **Les coutures apparentes de la Recherche**. Paris: Honoré Champion, 2010.
- VERISSIMO, Erico. **Um certo Henrique Bertaso: artigos diversos**. São Paulo: Globo, 1996.
- WECKSTEEN, Corinne. "De Janus à Ménèchme: portrait du traducteur en agente double". In: MARIAULE, Michaël; WECKSTEEN, Corinne (Org.). **Le double en traduction ou l'(impossible?) entre-deux**. Arras: Artois Presses Université, 2011. pp. 29-48.
- WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

O DIVÓRCIO ENTRE VOZ E DISCURSO: A DUBLAGEM EM/DE DJANGO UNCHAINED (TIAGO COSTA PEREIRA)

Tiago Costa Pereira
Doutorando (PGET/UFSC)

Resumo: Em 2012 foi lançado *Django Unchained*. Henry Louis Gates Jr. classificou o filme como "a postmodern slave narrative western". Tarantino, como ele mesmo afirma, resolveu tratar de um assunto que fazia parte do período histórico das narrativas de todos os westerns, mas que os diretores nunca tiveram interesse ou coragem de abordar: a escravidão. Logo nas cenas iniciais, Tarantino traz à cena western a presença atípica da escravidão: as costas marcadas por enormes cicatrizes de chicotadas ganham destaque em uma paisagem costumeiramente ocupada por montanhas e heróis com seus chapéus de abas largas e montados em seus cavalos. A intenção é propor uma reflexão sobre como é também pela direção/modulação da banda sonora que Tarantino constitui a narrativa de seu filme, e de seu herói negro. E é nesse gesto autoral que a dublagem opera. A versão dublada para o português do filme, *Django Livre*, acaba por se constituir em uma narrativa em que a sonoridade negra (as modulações e ritmos característicos do Black English) é silenciada. A intenção de nossa pesquisa, enquanto gesto de escuta, é fazer ouvir a sonoridade negra norte-americana que vem em/por *Django Unchained* e que, em alguns momentos, parece não resistir à dublagem.

Palavras-chave: Tradução audiovisual. *Django Unchained*. Dublagem.

DIVORCE BETWEEN VOICE AND DISCOURSE: THE DUBBING IN/OF DJANGO UNCHAINED

Abstract: In 2012 it was released *Django Unchained*. Henry Louis Gates Jr. described the film as "a postmodern slave narrative western". Tarantino, as he himself says, decided to deal with an issue that was part of the historical period of the narratives of all westerns, but that the directors never interested or courage to address: slavery. In the opening scenes, Tarantino brings to the scene western the atypical presence of slavery: the back marked by huge scars from lashes are highlighted in a landscape customarily occupied by mountains and heroes with their wide-brimmed hats and riding their horses. The intention is to propose a reflection on how by the management/modulation of acoustic elements Tarantino constitutes the narrative of his film, and his black hero. It is in this authorial gesture dubbing operates. The dubbed version for the Portuguese film, *Django Livre*, ultimately constitute a narrative in which the black sound (the modulations and characteristic rhythms of Black English) is muted. The intention of our research, while listening gesture, is to hear the black American sound that comes in/by *Django Unchained* and, at times, seems not resist dubbing.

Keywords: Audiovisual translation. *Django Unchained*. Dubbing.

Em um texto escrito em 1945 (apud COZARINSKY, 2000, p. 95, grifo nosso), Borges classifica a dublagem como um artifício maligno e monstruoso.

Hollywood acaba de enriquecer esse vão museu teratológico; por obra de um **maligno artifício** que se chama dublagem, propõe **monstros** que combinam as ilustres feições de Greta Garbo com a voz de Aldonza Lorenzo. Como não tornar pública nossa admiração diante desse penoso prodígio e dessas industriais **anomalias fonético-visuais**?

Embora esse questionamento irônico de Borges (1945 apud COZARINSKY, 2000) tenha sido feito há 70 anos, o que se percebe é que ele parece não destoar tanto de uma fortuna crítica que parece rejeitar, de antemão, a dublagem até os dias de hoje. Para Antje Ascheid (1997), em “Speaking tongues: voice dubbing in the cinema as a cultural ventriloquism”, as alterações resultantes da dublagem são tantas que a autora defende que a versão dublada se constitui em outra narrativa. Para Ascheid (1997, p. 33), “[...] the dubbed version tells a similar story using the same images and yet constitutes a new film”. Em “Dubbing versus subtitling: old battleground revisited”, Jan-Emil Tveit (2009, p. 92, grifo nosso) afirma que um dos grandes problemas da dublagem é que com ela se perde a autenticidade: “**Authenticity is undeniably sacrificed** when a character is deprived of their voice and instead the audience hears the voice of somebody else.”

Ainda em relação às críticas à dublagem, é importante destacar um aspecto: o sincronismo. Este é um elemento comum tanto a críticos (que desprezam uma dublagem em que não há um encaixe entre a voz do dublador e o movimento labial do ator) quanto a defensores (que exaltam a qualidade de uma dublagem que consegue uma perfeita sincronia vocolabial).

A dublagem consiste em substituir todas as falas do filme original por enunciados traduzidos e gravados por dubladores. Na dublagem, todos os sons presentes na cena devem ser traduzidos e regravados. O **aspecto principal a ser levado em conta** pelo tradutor **deve ser a sincronia** entre o movimento dos atores em cena e a fala traduzida. (RAMALHO, 2007, p. 1, grifo nosso).

É considerado o aspecto mais relevante e mais importante nessa modalidade de tradução audiovisual. Para Ramalho (2007), além da sincronia, existem outros dois aspectos imprescindíveis: a naturalidade e a equivalência. Sobre o primeiro, a naturalidade deve ser um efeito produzido entre o texto original e o traduzido pelos dubladores. Para que essa sensação seja atingida com mais eficiência, é preciso que os dubladores sejam bons atores e intérpretes. A respeito do segundo aspecto, é preciso que haja uma relação de equivalência entre os dois textos, e é esta que “[...] permite que o texto da tradução seja validado como ‘parecido’ com o texto original, e algumas vezes [...] seja idêntico ao original” (RAMALHO, 2007, p. 3).

A serviço da sincronia e da naturalidade, e sob esse ponto de vista, o dublador é um sujeito em busca do “[...] sincronismo labial daqueles que estão atuando na tela” (BARROS, 2006, p. 59). Para tal, a técnica deve ser a seguinte:

O dublador/ator deve trabalhar com um fone nos ouvidos para que possa ouvir o som original, dizendo a frase em português, com um olho no roteiro e outro na tela à sua frente, **encaixando as sílabas da melhor forma na boca do ator** ou personagem, e tudo isso, claro, com uma boa interpretação. (BARROS, 2006, p. 59, grifo nosso).

Em consonância com os pressupostos de Ramalho (2007) e Barros (2006), está o trabalho de Sadaghiân (2010). Para o autor, o dublador e a dublagem em si devem permanecer fiel no momento da tradução audiovisual. Para tanto, o tradutor deve levar em conta os componentes acústicos e visuais à procura da sincronia. Então, somando-se às noções de sincronia, equivalência e naturalidade, surge a noção de fidelidade. Fidelidade ao texto e ao idioma da língua de partida e à paisagem sonora original.

Até aqui, a dublagem e o dublador parecem assumir um estatuto de ventriloquismo. Como se o objetivo dessa modalidade de tradução fosse a de criar um efeito de ilusão entre os espectadores: a ilusão de que os atores dublados na tela falam a

mesma língua do que a audiência. Assim como em um espetáculo de ventriloquismo, quando o artista é tão competente ao ponto de não se conseguir precisar de onde é que sai a voz daquele boneco – ainda que se saiba que os bonecos não possuem uma. Escolher dubladores com as vozes parecidas com a dos atores originais, buscar um encaixe perfeito entre o abrir e fechar da boca dos atores e a voz do dublador e uma precisão sincrônica entre imagem e som garantiriam o sucesso desse processo.

Revisar algumas dessas obras é importante porque proponho, como já aparece no título deste trabalho, uma reflexão que tenta fugir desses lugares comuns. Ou seja, não ficar apenas reverberando as falas que demonizam a artificialidade da dublagem, tampouco tentar apresentar um guia sobre como empreender uma perfeita sincronia e, conseqüentemente, uma boa dublagem. A reflexão precisa ir/estar além da questão do sincronismo. Até porque tal aspecto (o da sincronia) dá conta apenas dos diálogos de uma narrativa cinematográfica e deixa de fora, por exemplo, a questão dos ruídos – aspecto bastante explorado e que faz parte do estilo de diretores de *spaghetti westerns*, como Sergio Leone e Sergio Corbucci, os quais influenciaram a maneira de dirigir de Quentin Tarantino. Como Chion (1999; 2008) chama atenção, a maioria das pesquisas sobre o som no cinema dá uma excessiva importância aos diálogos, deixando de lado outros aspectos importantes. Para o autor, o que se tem é uma tradição predominantemente vococêntrica na fortuna crítica sobre os aspectos sonoros do cinema.

A intenção aqui não é a de empreender uma defesa do original, tampouco repetir algumas críticas que simplesmente, e previamente, não aceitam a dublagem ou a tratam como uma versão de valor inferior. O objetivo é tornar audível/perceptível os deslocamentos que as escolhas (da versão em inglês e da versão dublada em português) produzem no eixo de sentidos em que se ancora e desenvolve a narrativa fílmica de “Django Unhained” e/ou “Django Livre”. Refletir sobre como Tarantino toma o negro como herói de sua libertação a partir da mobilização de um gênero, o *western*, só que operando com uma sonoridade que é outra. A narrativa é desenvolvida, desenrolada, mixada, para rolar ao som do *blues*, do *jazz*, do *rap*. Pensando a partir dessa hipótese, o objetivo é problematizar como a dublagem acaba por produzir deslocamentos em relação aos efeitos de sentido que vêm na língua de partida e que são outros na língua de chegada.

Não estou discutindo a performance artística ou técnica da dublagem, do dublador, nem apresentando um projeto de tradução/de dublagem melhor do que o já existente, mas sim propondo uma reflexão sobre como a partir da posição de escuta a dublagem faz emergir sentidos outros. Esse deslocamento operado pela dublagem se constitui em uma situação de impossibilidade de trazer, de transladar, o “tom” quem vem de/em “Django Unchained” para “Django (ou Jango) Livre”. E esse “tom” é constitutivo do projeto de Tarantino de trazer a resistência negra, a luta negra, pela sonoridade, mais fortemente pelas performances vocais (que serão analisadas em capítulos posteriores) das personagens de/em “Django Unchained”.

Dessa perspectiva, interessa-me observar [ou escutar] como a alternância entre duas maneiras de inserir a voz na narrativa fílmica – a da banda sonora na língua original e a da dublagem para outra língua – é contraparte material do discurso que a atravessa.

Em outros termos, trata-se de ver [ou de ouvir] **como os contrastes da voz na emissão original e na dublagem incidem sobre a direção de sentido a vir na fruição de uma narrativa fílmica**, implicando não apenas os que contam a história em som e imagem, mas inclusive o espectador na posição de **sujeito em que se vê impelido a interpretar** não só o que olha, mas

também o que escuta na superfície da película. (SOUZA, 2013, p. 95, grifo nosso).

O que Souza (2013) propõe para seu gesto analítico e de escuta da dublagem de/em “Tropa de Elite” parece resumir o que penso e proponho a respeito da relação entre a banda sonora de “Django Unchained” e sua respectiva versão dublada para português, “Django Livre”. Aproveito ainda essa citação de Souza (2013) – e o fato de nela se fazer remissão a noções como sentido, sujeito, discurso e interpretação – para esclarecer que pretendo tomar a questão da tradução, mais especificamente, a da dublagem, como um processo discursivo. Consequentemente, minha pesquisa não pretende refletir sobre a tradução, mas do processo tradutório.

Além de Souza (2013), recorro à obra “Notas do tradutor e processo tradutório: análise sob o ponto de vista discursivo, de Solange Mittmann (2013), para tentar esclarecer a minha intenção/proposta de pensar a tradução a partir de um viés discursivo.

Consideramos o processo tradutório como um processo de relação de sentidos e de produção de discursos, que surge a partir de condições sócio-históricas de produção. [...] O **equivoco**, isto é, a possibilidade de que o sentido sempre possa ser outro, é uma característica própria da língua e do sentido, é constitutivo de toda e qualquer interpretação e, portanto, é constitutivo também de todo e qualquer processo tradutório. [...] Por isso, mais do que multiplicidade, **a tradução é possibilidade**. Possibilidade de que sempre outras vozes se inscrevam, de que sempre outros sentidos sejam produzidos. (MITTMANN, 2003, p. 102-105, grifo da autora).

Dessa passagem de Mittmann (2003), destaco, e que também está presente em Souza (2013), essa noção do processo tradutório como constituído pelo equivoco – aqui não tomado como sinônimo de erro, mas como a possibilidade de que os sentidos possam ser tantos e outros, das muitas direções possíveis na fruição dos efeitos de sentidos que vêm pela/na narrativa fílmica. Aproveito também o fato de Mittmann (2003) ter feito remissão à possibilidade de que outras vozes se inscrevam e evoquem outras direções, outros sentidos, possíveis. Ainda que a autora esteja referindo-se às vozes como metáfora de outros dizeres, outras maneiras de dizer, tomo aqui a voz outra como a voz da dublagem. Uma voz que em alguns casos, a exemplo do “vozeirão” que anuncia o nome do filme e do herói de Tarantino, parece soar completamente estranha a determinada paisagem em que se inscreve.

É quando se procede a um divórcio entre a voz e algum discurso que a invoca e a convoca nele e por ele a fazer sentido. Talvez isso fundamente a impressão comum de que, à medida que se escuta uma voz não são as palavras que fogem, mas sim **os sentidos que escapam às palavras. A audição percebe uma sonoridade que se impõe difusa, soando indiferente a qualquer pauta interpretativa**. A qualquer instante, **podem se ouvir vozes vindas de lá e de cá**, mas descoladas do que seriam levadas a dizer no mesmo espaço discursivo em que ecoam. (SOUZA, 2012, p. 38, grifo nosso).

A sobreposição desse vozeirão, que soa de outro lugar e anuncia “Jango Livre”, silenciando o estalar do chicote parece, mesmo que momentânea e provisoriamente, deslocar o espectador a outro lugar. Quase não se escuta o ruído provocado pelo instrumento de tortura, que é para ser escutado no exato momento em que são exibidas na tela as cicatrizes por ele provocadas, fazendo com que a narrativa se filie a determinada direção de sentidos (da violência da escravidão, dos castigos sofridos pelos negros americanos, da relação de forças entre brancos e negros).

Black English: a resistência que vem pela singularidade de uma dicção

Lopes (2010) propõe tomar a dimensão sonora de um filme como espaço de constituição e possibilidade de um trânsito transcultural. Para isso, apresenta a noção de “audiotopias”, problematizada a partir de Kun, como “[...] espaços sônicos de desejos utópicos efetivos onde vários lugares **normalmente incompatíveis** são reunidos não somente no espaço de uma peça particular de música, mas na produção de espaço social e mapeamento de espaço geográfico que a música faz possível”. (KUN, 1997 apud LOPES, 2010, p. 102).

Ampliando e deslocando um pouco a noção de Kun (apud LOPES, 2010), que trata mais especificamente da música, proponho que toda a paisagem sonora que constitui a narrativa de “Django Unchained” é esse lugar de dissolução de fronteiras e se constitui como uma caixa de ressonância de sonoridades e ritmos, até então, aparentemente incompatíveis com o gênero *western*. É o trabalho autoral de Tarantino que faz como que o universo vocálico subversivo de “Django Unchained” escancare os ouvidos do espectador: aos estalos do chicote ecoando, habitando e deixando suas marcas em uma canção composta na Itália dos anos 1960; aos sons do arrastar de correntes em um ambiente em que tradicionalmente ecoavam disparos de armas de fogo; às rimas e letras fortes das canções de *rap* que compõem a trilha sonora, em um gênero acostumado aos sons da viola da música *country* ecoando pelos *saloons*; à dicção negra norte-americana, e sua musicalidade “*blueszeira*”, disputando e conquistando espaço em um diálogo acostumado às falas dos *cowboys*.

Quanto mais ao sul viajam os protagonistas, mais negra vai ficando a melodia que dá o tom e a cadência do filme. Compondo essa sinfonia: a batida forte e sincopada das canções do *rap* norte-americano, de um de seus maiores ícones, Tupac, e da banda RZO; a voz rouca e o *swing* do considerado pai da *soul music*, James Brown; a musicalidade do Black English que vem pela/na dicção de escravos e escravas, que, como destacam Deleuze e Guattari (1995, p. 50), mais cantam do que falam uma língua, uma língua que se aproxima de uma sonoridade contínua, da musicalidade.

Se proponho que em “Django Unchained” as personagens apresentam uma dicção que evoca uma voz *blueszeira* e que faz ressoar um ritmo que sempre esteve no *blues*, no *jazz*, nas canções de resistência à escravidão e nas que embalam os movimentos de luta pelos direitos civis nos anos 1960, é porque esse efeito (o de resistência negra) só se faz possível ouvir pela relação/articulação entre esses sons e uma memória discursiva da história negra norte-americana. Afinal, esses aspectos só podem se tornar audíveis em 2012 (ano de lançamento do filme), e em uma narrativa de uma história que se passa em 1858, pela força dos discursos sobre a escravidão, sobre a música como espaço de manifestação e de constituição da resistência negra norte-americana. Somente pela força do (e pela articulação com o) discurso que essa sonoridade pode se fazer ouvir. Aqui é o ponto de inflexão em que opera o dublador. Sendo assim, não basta que as vozes que as personagens ganham na versão dublada para o português tentem preservar características (timbre, entonação, altura e intensidade) presentes na versão original; tampouco é o suficiente para que os efeitos de sentido coincidam o fato de que se consiga uma sincronia vocalabial perfeita, ou quase perfeita. “Isso implica dizer que o sujeito que traduz [ou neste caso, que dubla] não pode se constituir a não ser perdendo-se na turbulência dos discursos que se encarregam do destino do dizer submetido à passagem” (SOUZA, 2009, p. 216).

Em “O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica”, Mintz e Price (2003) chamam atenção ao fato de que nos regimes escravocratas instalados nas Américas (do Sul, do Norte e Central) existia uma grande tendência em

tratar os escravos como coisas, como mercadorias, como cifras anônimas. Dos negros eram usurpadas, violentamente, as características que lhe tornavam humanos e, dessa maneira, diferenciavam-nos uns dos outros. Violência que os autores classificam como um ataque implacável à identidade pessoal (MINTZ; PRICE, 2003).

No entanto, por uma ironia peculiar, esse que foi o mais degradante de todos os aspectos da escravidão parece ter surtido **o efeito de incentivar os escravos a cultivarem, justamente, uma apreciação maior pelas características mais pessoais e mais humanas que diferenciam um indivíduo do outro**, o que talvez constituísse as principais qualidades de que os senhores não podiam privá-los. Desde cedo, portanto, os escravos aperfeiçoaram as maneiras pelas quais podiam ser indivíduos – um senso de humor particular, uma certa habilidade ou tipo de conhecimento, **até um modo característico de andar ou falar**, ou ainda algum detalhe do vestuário, como a aba do chapéu ou o uso da bengala. (MINTZ; PRICE, 2003, p. 75, grifo nosso).

É a esse modo característico de falar, ao qual chamam a atenção Mintz e Price (2003), que fiz menção anteriormente (a voz *blueszera*) e que vem em “Django Unchained” na/pela maneira musicada, ritmada e forte com que as personagens articulam, modulam, suas emissões vocais. As personagens, inclusive as interpretadas por atores brancos, da versão original apresentam uma dicção que constantemente desliza da descontinuidade da fala ao ritmo do canto, da música. O que acaba por fazer com que suas vozes se constituam como caixas de ressonâncias para que se escutem outras vozes, outras canções, que já foram de resistência à escravidão, de luta pelos direitos civis, de refrãos de *blues* e *jazz*.

Me interessa pensar “Django Unchained” mais do que um filme sobre a temática negra e da escravidão no repertório das produções *hollywoodianas*. Importa é tentar fazer ver e ouvir como esse filme – e também “12 anos de escravidão” e recentemente “Selma” – surge enquanto acontecimento que expõe um jogo de forças que torna possível tanto sua realização quanto sua rejeição (como as críticas de Spike Lee, por exemplo, que classifica o filme como racista por usar demais a palavra *nigger*; ou a conclusão de Wilson (2013) de que Django não pode falar). Importa refletir sobre como Tarantino entra como o ponto singular, tanto pelo procedimento quanto pelo tema que aborda, nesse espectro de forças da questão racial dos/nos Estados Unidos.

Mergulhando de cabeça (e ouvidos abertos) no Antebellum South

A jornada de Django e Dr. Schultz em direção ao sul – ao contrário da tradicional conquista e civilização do *wild West* – dos Estados Unidos expõe o jogo de forças de uma região conhecida por suas grandes plantações, principalmente de algodão, movidas por mão de obra escrava. Tarantino começa a tornar audível e visível um regime violento, desigual e desumanizante. Quase no fim dessa viagem, uma cena caracterizada pela demonstração de uma violência que só um regime como o escravocrata pode proporcionar marca a chegada das personagens à Candyland. Repetidos latidos, que parecem vir da boca de cães ferozes, começam a ser ouvidos, e irritantemente, cada vez mais alto e mais forte. A tensão e o desconforto trazidos pelo constante e violento rosar dos animais antecipa o que está por vir.

Cães latem e rosnam ferozmente para um negro acuado em cima de uma árvore. Quem segura os animais quase não dá conta de conter tamanha vontade que os bichos têm de morder o assustado sujeito. Os viajantes, entre eles Django e Dr. Schultz, interrompem o seu trajeto. Mesmo após suplicar por sua vida e pedir perdão por ter

tentado fugir, D'Artagnan, o escravo acuado que tentava se esconder em cima de uma árvore, tem sua carne despedaçada pela mordida de inúmeros cães. Os animais se revezam e disputam a carne negra do escravo, que não resiste aos ataques. O som da fúria dos animais ecoa repetidas vezes.

Não descrevo tal cena, e sua violência quase impensável/inimaginável, apenas para tentar dar conta do que é a imersão pelo sul dos Estados Unidos no período histórico em que os protagonistas de “Django Unchained” empreendem sua aventura. Mas, é impossível pensar como Tarantino vai tratar a questão da escravidão, e a jornada de seu herói negro, sem fazê-lo a partir da violência, coação e opressão do processo colonizador que vigorava nas Américas naquele período. Já é bastante conhecido o fato de que Tarantino recebe críticas por trazer tantas cenas violentas em seus filmes: desde a clássica cena da tortura de um policial, em “Reservoir Dogs” (Cães de Aluguel); passando pela tortura e estupro do *gangster* Marcellus Wallace, em “Pulp Fiction”; chegando ao assassinato a golpes de taco de beisebol de um oficial alemão, durante a Segunda Guerra Mundial, em “Inglorious Bastards” (Bastardos Inglórios). Essas são apenas algumas cenas que causam desconforto em quem as assiste, e que já fazem parte do estilo de direção, uma espécie de assinatura de, Quentin Tarantino. Porém, trazer a/tratar da violência em um filme que aborda a escravidão nos Estados Unidos do século XIX é diferente. O desconforto também toma o espectador, as críticas continuam a interpelar Tarantino o tempo todo, mas a resposta a elas é de outra natureza. Em diversos registros, o diretor responde, com a ironia que também faz parte de sua assinatura, que nem toda a violência que pensasse performatizar em “Django Unchained” seria capaz de traduzir o que era a vida de um escravo naquela época. Em uma entrevista coletiva de divulgação do filme, Tarantino faz uma relação com os horrores da Segunda Guerra Mundial (que, segundo ele, o cinema americano nunca teve problema em retratar, ao contrário do que acontece com a violência do período da escravidão), e classifica a escravidão como “our black Auschwitz”. Então, a justificativa para o uso (e para alguns, o abuso) de cenas de agressiva violência que passava por questões estéticas, ganha também um elemento histórico. As várias e simultâneas mordidas que despedaçam a carne negra de D'Artagnan se ancoram em um passado, que não foi pensado, reproduzido e vivido apenas na imaginação de um diretor polêmico e que adora vender a/faturar com a violência.

O diálogo entre Monsieur Candy e seu escravo, de nome igualmente sofisticado e francófono, D'Artagnan, expõe o antagonismo de uma sociedade que funciona a partir de um regime de divisão tão claro quanto violento. A prepotência, imponência e ironia enunciadas por (e performatizadas em) Monsieur Candy tornam-se ainda mais audíveis, quando confrontadas com o lamento, choro e desespero de alguém que, em uma situação de inferioridade, implora, com uma voz soluçante e desesperada, pela própria vida. É esse o jogo de forças que Tarantino faz ouvir.

Gostaria de me ater agora à dicção das personagens negras. É o modo característico de falar de uma variação do inglês desenvolvido pelas comunidades afro-americanas, conhecido como Black English, African-American English ou Ebonics. Para a autora negra norte-americana Toni Morrison, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura:

It is the thing that black people love so much – the saying words, holding them on the tongue, experimenting with them, playing with them. It's a love, a passion. Its function like a preacher's: to make you stand up of your seat, make you lose yourself and hear yourself. **The worst of all possible things that could happen would be to lose that language.** (MORRISON, 1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000, p. 4, grifo nosso).

Em “Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia”, Deleuze e Guattari (1995, p. 50) propõem que há uma relação muito próxima entre o Black English e um jeito de soar que se aproxima da música. Para os autores, “[...] há uma dissolução da forma constante em benefício das diferenças de dinâmica. E quanto mais uma língua entra nesse estado, mais se aproxima não somente de uma notação musical, mas da **própria música**” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 50, grifo nosso).

Embora Mintz e Price (2003), Morrison (1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000) e Deleuze e Guattari (1995) partam de questões e abordagens distintas, o que me interessa é o fato do caráter coincidente relacionado à forma peculiar e musical com que o negro norte-americano faz uso de sua língua.

O modo característico de andar e falar; o segurar e experimentar as palavras na língua; a notação quase que propriamente musical da pronúncia. Essa é a forma de constituir uma sonoridade característica, diferente, e que foge à paisagem acústica e opressiva da escravidão e da desumanização. Uma maneira de resistir e subverter um regime acústico que é do colonizador, do opressor, de quem quer nos tornar cifras anônimas.

Dessa maneira, mais do que o que está sendo dito em “Django Unchained”, importa a singularidade desses dizeres. É no timbre, na entonação, nas modulações e no ritmo dessas vozes que se faz ouvir as dissonâncias de uma sonoridade negra que se confronta com uma ordem rural, conservadora e branca norte-americana do século XIX. A voz também tomada pelo que ela tem de dissonante, de asemântica, de ruído e de grito originário e que transcende a fala. Uma voz que é determinante para a maneira como se constituem os sujeitos e os sentidos na narrativa cinematográfica.

Singularidade, resistência e subversão que não resistem à passagem para uma outra língua, um outro lugar de enunciação, uma outra sonoridade. Me apoio no gesto de escuta empreendido por Souza (2009, 2013), para defender que no silenciamento das vozes originais para que sejam preenchidas pelas vozes dos dubladores, procedimento característico do processo de dublagem, não são apenas as palavras que fogem, são as possibilidades de sentidos que parecem escapar, parecem colocar-se em fuga.

Referências bibliográficas

ASCHEID, A. Speaking tongues: voice dubbing in cinema as cultural ventriloquism. **Velvet Light Trap**, n. 40, p. 32-41, 1997.

BARROS, Lívia Rosa Rodrigues de Souza. **Tradução audiovisual: a variação lexical diafásica na tradução para a dublagem e legendagem de filmes de língua inglesa**. São Paulo: USP, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-31072007-154148/pt-br.php>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e grafia, 2008.

_____. **The voice in cinema**. Tradução de Cláudia Gorbman. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

COZARINSKY, E. **Borges em e sobre cinema**. Tradução de Laura J. Hosiasson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 2.

DJANGO Unchained. Direção: Quentin Tarantino. Los Angeles: Columbia Pictures, 2012. 1 DVD (165 min), widescreen, color.

- LOPES, D. Paisagens transculturais. In: LOPES, D.; FRANÇA, A. (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- MITTMANN, S. **Notas do tradutor e processo tradutório**: análise sob o ponto de vista discursivo. Porto Alegre: UFRGS, 2013.
- MINTZ, S. W.; PRICE, R. **O nascimento da cultura afro-americana**: uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas, Universidade Candido Mendes, 2003.
- RAMALHO, Mainly Reinhardt Vieira dos Santos. **Dublagem**: um estudo da tradução através das perspectivas logocêntrica e desconstrutivista. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/Mainly.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2015.
- RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J. **Spoken soul**: the story of black english. New York: John Wiley & Sons, 2000.
- SADAGHIÂN, Zainab. Etude de cas à partir de deux films français doublés en persan : Les Choristes et Un long dimanche de fiançailles - La mise à l'écart du traducteur audiovisuel dans le doublage. **La revue de the Iran**: mensuel culturel iranien en Langue Française. n. 52. mar. 2010. Disponível em: <<http://www.teheran.ir/spip.php?article1144>>. Acesso em: 14 maio 2014.
- SOUZA, P. de. De como se perder na tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 24, 2009.
- _____. O corpo do outro da voz na dublagem de Tropa de Elite I. **Redisco**, v. 2, n. 1, p. 94-103, Vitória da Conquista, 2013.
- _____. Vozes em fuga no discurso. In: CARROZZA, G.; SANTOS, M. dos.; SILVA, T. D. da. (Org.). **Sujeito, Sociedade, Sentidos**. Campinas: RG, 2012.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TVEIT, J. E. Dubbing versus subtitling: old battleground revisited. In: DÍAZ CINTAS, J.; ANDERMAN, G. (Org.). **Audiovisual translation: language transfer to screen**. **Target**, v. 23, n. 1, John Benjamins Publishing Company, 2009.
- WILSON, I. Can Django Speak? New archeologies of slavery. **The post hole**: The student-run archaeology journal. York, n. 24, 2013. Disponível em: <<http://www.theposthole.org/read/article/193>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

