



Percalços nos caminhos da tradução: entrelaçando ideias

Org.

Juliana de Abreu

Rodrigo D'Avila Braga Silva

Paulo Roberto Kloeppel

Morgana Aparecida de Matos

Florianópolis
UFSC/CCE/DLLE
2017

Percalços nos caminhos da tradução:
entrelaçando ideias

P428

Percalços nos caminhos da tradução: entrelaçando ideias. / Juliana de Abreu; Rodrigo D'Avila Braga Silva; Paulo Roberto Kloeppel; Morgana Aparecida de Matos, organizadores. – Florianópolis: UFSC/CCE/DLLE, 2017.

215 p.

ISBN: 978-85-5581-037-4

Inclui bibliografia

Livro eletrônico

Modo de acesso:

<https://spapget2017.wixsite.com/spapget>

1. Estudos da Tradução. I. Juliana de Abreu. II. Rodrigo D'Avila Braga Silva. III. Paulo Roberto Kloeppel IV. Morgana Aparecida de Matos

CDU 801=03



Percalços nos caminhos da tradução: entrelaçando ideias

Org.

Juliana de Abreu

Rodrigo D'Avila Braga Silva

Paulo Roberto Kloeppel

Morgana Aparecida de Matos

Florianópolis
UFSC/CCE/DLLE
2017

COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO

Daniela Domingos de Oliveira (PGET/UFSC)
Emily Arcego (PGET/UFSC)
Fernanda Christmann (PGET/UFSC)
Francinaldo de Souza Lima (PGET/UFSC)
Ingrid Bignardi (PGET/UFSC)
Juliana de Abreu (PGET/UFSC)
Margot Cristina Müller (PGET/UFSC)
Marta Elis Kliemann (PGET/UFSC)
Morgana Aparecida de Matos (PGET/UFSC)
Myrian Vasques Oyarzabal (PGET/UFSC)
Paulo Roberto Kloeppe (PGET/UFSC)
Rodrigo D'Avila Braga Silva (PGET/UFSC)
Sandro Rogério Silva de Carvalho (PGET/UFSC)

ORGANIZAÇÃO DO E-BOOK

Juliana de Abreu (PGET/UFSC)
Rodrigo D'Avila Braga Silva (PGET/UFSC)
Paulo Roberto Kloeppe (PGET/UFSC)
Morgana Aparecida de Matos (PGET/UFSC)

DIAGRAMAÇÃO

Rodrigo D'Avila Braga Silva (PGET/UFSC)

PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

Juliana de Abreu (PGET/UFSC)
Rodrigo D'Avila Braga Silva (PGET/UFSC)

REVISÃO DOS ARTIGOS

Daniela Domingos de Oliveira (PGET/UFSC)
Francinaldo de Souza Lima (PGET/UFSC)
Juliana de Abreu (PGET/UFSC)
Morgana Aparecida de Matos (PGET/UFSC)
Paulo Roberto Kloeppe (PGET/UFSC)
Sandro Rogério Silva de Carvalho (PGET/UFSC)

REVISÃO FINAL DO E-BOOK

Juliana de Abreu (PGET/UFSC)

Os organizadores e revisores do presente livro não se responsabilizam pelo conteúdo final apresentado pelos autores em seus artigos e nem pela apresentação ortográfica e normativa da língua portuguesa.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Capítulo 1 - ROBERTO ARLT EM CENA: ANÁLISE E TRADUÇÃO DA PEÇA "A ILHA DESERTA"	11
Adriane Viz Veiga	
Capítulo 2 - LEVANTAMENTO HISTORIOGRÁFICO DA PRESENÇA DE INTÉRPRETES NAS COLÔNIAS AMERICANAS DE PORTUGAL E ESPANHA DURANTE O SÉCULO XVI A PARTIR DA BASE DE DADOS VÉRSILA BIBLIOTECA DIGITAL	21
André Aguiar	
Capítulo 3 - A TRADUÇÃO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS EM <i>THE MAGDALENE SISTERS</i> , DE PETER MULLAN	35
Antonia E. M. Gehin	
Capítulo 4 - A LEITURA/TRADUÇÃO DE FRANCISCO DE QUEVEDO NO BRASIL	45
Beatrice Távora	
Capítulo 5 - <i>BOUND FOR GLORY</i> : A TRADUÇÃO DE VARIEDADES LINGUÍSTICAS DA LITERATURA NO BRASIL E NA ITÁLIA.	53
Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes	
Capítulo 6 - EXPRESSÃO MULTIPALAVRA: UM ESTUDO BASEADO EM <i>CORPUS</i>	65
Daiana Lohn	
Capítulo 7 - FRASEOLOGIA E TRADUTOLOGIA: ASPECTOS DA TRADUÇÃO ENTRE AS LÍNGUAS PORTUGUESA E ESPANHOLA	75
Daniella Domingos de Oliveira	
Capítulo 8 - <i>HUGO</i> : UMA HOMENAGEM A GEORGES MÉLIÈS ATRAVÉS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA	83
Diogo Berns	
Capítulo 9 - ANTIESPECISMO E TRADUÇÃO: AS CONTRIBUIÇÕES DO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO PARA O PROCESSO TRADUTÓRIO	93
Dóris Lutz	
Capítulo 10 - PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO PARA A DISCIPLINA DE ESTUDOS DA TRADUÇÃO I A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA COGNITIVO-CONSTRUTIVISTA DE DIDÁTICA DE TRADUÇÃO.	103
Filipe Mendes Neckel	

Capítulo 11 - CINDERELAS E SUAS ADAPTAÇÕES CULTURAIS DO SÉCULO I A.C	115
Gabriela Hessmann	
Capítulo 12 - OS MOVIMENTOS VERBAIS DE SIMONE FORTI	123
Giovana Beatriz Manrique Ursini	
Capítulo 13 - A PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DE <i>DUBLINERS</i> E <i>FINNEGANS WAKE</i> DE JAMES JOYCE	131
Leide Daiane de Almeida Oliveira	
Capítulo 14 - A PROBLEMÁTICA IDENTITÁRIA NA OBRA <i>GARÇON MANQUÉ</i> DE NINA BOURAOUI	139
Maria Cecília P. de Carvalho Fritsche	
Capítulo 15 - TRADUÇÕES CONTEMPORÂNEAS DA BÍBLIA E SUA ACEITABILIDADE NO MEIO CRISTÃO: ALGUNS POSICIONAMENTOS	149
Mariane Oliveira Caetano	
Capítulo 16 - CHILE E BRASIL NO JORNAL <i>A MANHÃ</i> : A POESIA CHILENA NA IMPRENSA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 40	161
Mary Anne Warken S. Sobottka	
Capítulo 17 - UMA SEQUÊNCIA DIDÁTICA NO CONTEXTO DE FORMAÇÃO DO SECRETÁRIO EXECUTIVO.	171
Priscila Martimiano da Rocha	
Capítulo 18 - AS RECEPÇÕES DOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR NA ESPANHA E AMÉRICA LATINA	181
Rosangela Fernandes Eleutério	
Capítulo 19 - VÍRGULA SE TRADUZ? TRADUZINDO A PONTUAÇÃO PROUSTIANA	191
Sheila Maria dos Santos	
Capítulo 20 - PROCESSOS DE QUALIDADE NO MERCADO DE TRADUÇÃO: CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO DE TRADUTORES	201
Talita Portilho; Maria Lúcia Vasconcellos	
SOBRE OS ORGANIZADORES	213

APRESENTAÇÃO

Percalços nos caminhos da tradução: entrelaçando ideias é a concretização de três dias das discussões acerca das pesquisas de mestrado e doutorado, em desenvolvimento, apresentadas no X Seminário de Pesquisas em Andamento - SPA, da Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET, atual Conceito 6 da CAPES, da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

O SPA é um evento organizado por egressos da PGET a fim de divulgar, sobretudo, as pesquisas de mestrado e doutorado que estão em orientação no programa. Esse ano, o evento realizado de 16 a 18 de outubro de 2017, no Centro de Comunicação e Expressão - CCE da UFSC, contou a participação de Dra. Fedra Osmara Rodriguez Hinojos, egressa da PGET, na mesa de abertura com a palestra intitulada *Há possibilidade de vida fora da academia?* a qual nos apresentou um viés de atuação profissional para os estudiosos da tradução que não apenas no meio acadêmico, expandindo assim ideias para o entrelace de novos trilhares profissionais.

A décima edição do evento concentrou as apresentações das pesquisas em andamento em 13 sessões temáticas, sendo elas: *Tradução e Ensino, Tradução Comentada, Tradução e Léxico, Recepção de Tradução, História da Tradução, Línguas de Sinais, Tradução de Poesia, Tradução Intersemiótica, Tradução Literária, Tradução e Relações de Poder, Tradução e Imagem, Tradução de Literatura Infanto-Juvenil e Tradução e Teatro*. Foram no total 78 apresentações de trabalhos em andamento de alunas pesquisadoras e alunos pesquisadores, sendo bolsistas e não bolsistas.

Além das mesas temáticas tivemos duas mesas-redondas, uma sobre a *Experiência Acadêmica de Intercâmbio (Sanduíche)*, com a participação do doutorando Kall Lyws Barroso Sales e a doutoranda Digmar Jimenez Agreda, que relataram suas experiências durante o período de bolsa sanduíche, ambas na França, e outra sobre o *Pós-Doc PGET*, com Dr. Francisco José Saraiva Degani, Dr. Pablo Cardellino Soto e a Dra. Mara Gonzalez Bezerra, que apresentaram suas pesquisas de pós-doutorado no programa.

No presente livro estão compilados 20 trabalhos, os quais foram apresentados no X SPA, em forma de capítulos. São pesquisas que apresentam abordagens diversas na área dos Estudos da Tradução, tanto teóricas, como propostas de práticas tradutórias. Cada trabalho apresenta apenas alguns dos obstáculos enfrentados no mundo da tradução e permeados de ideias inovadoras dos discentes da PGET em pareceria com seus orientadores.

Com essa breve apresentação e cientes de que o sucesso de um evento está nas parcerias estabelecidas, nos cabe agradecer aos professores Dra. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, Dra. Alinne Fernandes, Dra. Andréa Cesco, Dra. Dirce Waltrick do Amarante, Dr. Gilles Jean Abes, Dra. Karine Simoni, Dra. Maria Lúcia Vasconcelos, Dra. Marie-Hélène Catherine Torres, Dra. Martha Pulido, Dra. Rachel Sutton-Spence e Dra. Rosvitha Friesen Blume pela disponibilidade e engajamento na coordenação das apresentações das sessões temáticas e das mesas-redondas, especialmente, aos professores Dra. Andréa Cesco, Dra. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, Dra. Martha Pulido, Dr. Werner Heidermann, e aos colegas da Comissão Organizadora do X SPA pelo apoio financeiro, o qual nos proporcionou a oportunidade de oferecer um evento diferenciado aos colegas da PGET, bem como possibilitou a publicação do Caderno de Resumos do evento e do presente e-Book.

É com satisfação que oferecemos, à você leitor e a você leitora, os diferentes olhares da tradução por meio dos 20 trabalhos aqui publicados. Desejamos uma boa leitura!

*Juliana de Abreu
Rodrigo D'Avila Braga Silva
Paulo Roberto Kloeppe
Morgana Aparecida de Matos*

Florianópolis, dezembro de 2017.

Capítulo 1

ROBERTO ARLT EM CENA: ANÁLISE E TRADUÇÃO DA PEÇA “A ILHA DESERTA”

ROBERTO ARLT IN SCENE: ANALYSIS AND TRANSLATION OF THE PLAY “THE ISLAND DESERT”

Adriane Viz Veiga
(Doutoranda – PGET)

Introdução

A partir dos anos 2000, o estudo sobre as obras teatrais do dramaturgo argentino Roberto Emilio Godfredo Arlt (1900 – 1942), nome de batismo, conhecido por Roberto Arlt, ganharam força no meio acadêmico tornando-se objeto de estudo no que diz respeito a sua produção enquanto jornalista e escritor. A maioria dos trabalhos acadêmicos são voltados para sua carreira como jornalista ou novelista, em que procuram discutir a respeito do lunfardo, gíria em que existe a mescla do italiano com espanhol, usada em Buenos Aires. Entretanto, pode-se abordar muitas outras temáticas como a presença de elementos de vanguardas em suas obras, as temáticas urbanas e/ou a presença de personagens marginalizados.

O escritor nasceu em Buenos Aires, filho de imigrantes, o pai era alemão de nome Karl Arlt e a mãe italiana Ekatherine Iostraibitzer, viveu em meio a três culturas, autodidata, leitor voraz de traduções. Sua vida profissional começou cedo ao ser expulso por seu pai teve de fazer diversos ofícios como lavador de pratos, ajudante em livrarias até conseguir se tornar jornalista. Trabalho que o dará meios para chegar ao campo literário. A vida do literato sempre teve um tom provocativo, sua própria imagem era vista como de alguém marginalizado, ficção inventiva por ele.

Arlt apresenta em seus textos e em sua vida um questionamento entre o que é real ou imaginário. Esse icônico dramaturgo joga com sua própria história. Um exemplo disso são os textos apresentados por ele como autobiográficos, onde ele altera os seus próprios dados como o dia em que nasceu, o ano, o mês e seu nome. A seguir apresento alguns desses textos:

Me chamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt e nasci na noite de 26 de abril de 1900, sob a conjunção dos planetas Mercúrio e Saturno.(ARLT, 1926, p. 20).

Me chamo Roberto Christophersen Arlt e nasci em uma noite do ano 1900, sob a conjunção dos planetas Saturno e Mercúrio.(ARLT, 1927, p. 9).

Nasci dia 7 de abril do ano de 1900.
Cursei as escolas primárias até ... (ARLT, 1926).

Nessas autobiografias vemos a mudança em sua própria história, como a supressão de dados, em outros textos modificações em seu nome e até mesmo na data de seu nascimento.

Seus textos fazem uma leitura da cidade portuária de Buenos Aires no século XX que vivia o caos da modernização. As novas tecnologias, os imigrantes e os acontecimentos políticos tornaram-se temas desse escritor. Apresento na sequência suas facetas. Início com um de seus textos jornalísticos, este, retirado de suas conhecidas Águas-fortes.

A cidade desaparece. Parece mentira, mas a cidade desaparece para se converter em um empório infernal. As lojas, os letreiros luminosos, as

chácaras, todas essas aparências bonitas e presenteadoras dos sentidos, somem para deixar flutuando no ar azedo das nervuras da dor universal. E o afã de viajar se afugenta do espectador. Mais ainda: cheguei a conclusão de que aquele que não encontra todo o universo dentro das ruas de sua cidade, não encontrará uma rua original em nenhuma das cidades do mundo. E não as encontrará, porque o cego em Buenos Aires é cego em Madri ou Calcuta [...]. (ARLT, 2010, tradução nossa).

Em sua produção, a faceta contista também figura. Um de seus contos é o *Jehová* publicado na Revista Popular em 1916.

Desceu pelas enormes escadas de safira que conduziam ao dintel da perplexidade azul, e ali no último degrau se deteve contemplando um instante no infinito, [...] onde como fabulosas luminárias de prata eram as vertiginosas esferas, que se desabavam serenas nas órbitas oblíquas. Então Jeová exclamou com a com trovejante: [...] Universos, os detive para dizê-los que vou criar ao homem. (ARLT, 1916, tradução nossa).

Entre sua longa lista de textos, me voltarei para a escrita dramática. A peça de interesse é a *La isla desierta*, uma das suas três obras teatrais intituladas pelo escritor de burlería; os outros dois títulos são: *Un hombre sensible* e *La juerga de los polichinelas*. Na literatura, ao se referir a burlería trata-se de um texto narrativo que contém elementos fabulosos, enquanto, nas peças o escritor busca criar uma forma de ironia para apresentar uma farsa em forma de relato fabuloso. O assunto da peça mostra um dia no escritório onde trabalham funcionários de uma empresa localizada na região portuária de Buenos Aires.

A trama se desenvolve a partir dos relatos fantasiosos de uma das personagens, o mulato Cipriano, que leva o Manuel, protagonista, e outros funcionários a querer viver em uma ilha paradisíaca.

Há uma mescla de humor com a tragédia e pesar na vida desses personagens que agem de forma irônica e com sarcasmo para sobreviver a sua rotina. Percebe-se a ideia de uma farsa/engano como se tratasse de um conto fabuloso. Os funcionários da empresa fazem uma viagem imaginária à ilha deserta, um paraíso em meio ao caos que vivem. Durante esse breve “sonho” as personagens ficam felizes com a ideia ao se levarem pelo ritmo das batucadas do mulato e suas histórias fabulosas, deixando de lado sua vida medíocre. Essa ilusão se esvai quando o chefe retorna com o diretor geral e são devolvidos a triste realidade com a demissão em massa de todos os funcionários.

O intuito desse artigo é fazer um comentário tradutório e uma análise da peça do dramaturgo argentino. Um dos procedimentos utilizados na tradução foi a domesticação baseada na teoria de Venuti (1995), a tradução direta e oblíqua, apresentadas por Vinay e Darbelnet (1995), entre outros. Através desse trabalho busco incentivar futuras investigações acerca da produção teatral do escritor argentino que conseguiu mesclar os desejos das vanguardas com uma literatura popular, tornando acessível a literatura e o teatro para o povo.

Análise da peça

O estudo se inicia com a estrutura da peça, que possui um só ato, o texto dramático trata-se de um texto curto descrito pelo autor como *burlería*, e é composto por cento e cinquenta e seis diálogos. O termo burlería é empregado, pois, a peça tem características fabulosas e as personagens vivem um engano, geralmente, essa nomenclatura é usada para contos. O texto apresenta ações normais onde se encontram enganos ou situações fabulosas. O dicionário da Real Academia Española (RAE) define o termo como engano, conto fabuloso, ilusão ou irrisão.

A temática da peça gira em torno de trabalhadores discute a escravização mostrando a questão da liberdade de expressão, as personagens dão a ideia de agirem maquinalmente. O enredo ocorre no centro urbano em que se acompanha a vida urbana e questiona a cidade real e a imaginária. Em que por momentos durante a rotina da vida no escritório sonham com uma cidade imaginária.

Outra questão é o próprio título *La isla desierta*, a imagem retratada indicaria ao leitor que o enredo se passará numa ilha deserta, entretanto, encontramos um cenário bem diferente. O cenário é um escritório na região portuária de Buenos Aires, a maioria das personagens não possui nomes, e as personagens que representam os “chefes” são definidas por suas profissões como o Chefe e Diretor. As personagens subalternas são nomeadas como 1ª empregada, 2ª empregada, 3ª empregada, 1º empregado e 2º empregado e contador. Apenas três personagens possuem nome o protagonista Manuel, a Maria, uma das empregas e Cipriano o mulato, porém ao ser referido no texto é mencionado como mulato e poucas vezes por seu nome.

1ª EMPREGADA – Faz sete anos.

1º EMPREGADO – Já se passaram sete anos?

2º EMPREGADO – Claro que se passaram.

CONTADOR – Acredito, chefe, que estes navios, indo e vindo, são prejudiciais para a contabilidade.

CHEFE. – Acreditam nisso?¹(ARLT, 2007, tradução nossa).

O trecho acima ilustra a maneira como são apresentadas algumas dessas personagens, de certa forma, generalizando suas características e tornando-as comuns. Talvez, um mecanismo para fazer uma crítica à sociedade e o abuso de poder dentro de um sistema laboral. A peça curta começa com a descrição de um cenário claustrofóbico em que mostra homens mecanizados, todos na mesma posição agindo como máquinas.

Um escritório retangular branquíssimo, com uma ampla janela em toda a extensão do salão, emoldurando um céu infinito irritantemente azul. Em frente às mesas dos escritórios, dispostos em fileira como se fossem recrutas, os empregados trabalham inclinados sobre as máquinas de escrever. No centro e, no fundo do salão, a mesa do CHEFE, escondido atrás de óculos escuros e com o cabelo cortado como as cerdas de uma escova. São duas da tarde, e uma extrema luminosidade pesa sobre estes infelizes simultaneamente encurvados e recortados no espaço pela desolada simetria deste salão no décimo andar.²(ARLT, 2007, tradução nossa).

A representação do local de trabalho mostra uma angústia das personagens, homens autômatos, assim, uma possível leitura é a peça retratar uma crítica a pequena burguesia e tudo que é contra. Percebe-se a “prisão” das personagens em suas rotinas do mundo modernizado até a entrada de Cipriano. Este através de suas histórias fantasiosas e o ritmo de seu batuque levará seus companheiros de trabalho a ter fuga da realidade e por alguns momentos fugirem da realidade e irem a uma ilha paradisíaca.

¹ EMPLEADA 1.ª- Hace siete años. EMPLEADO 1.º.- ¿Ya han pasado siete años? EMPLEADO 2.º.- Claro que han pasado. TENEDOR DE LIBROS.- Yo creo, jefe, que estos buques, yendo y viniendo, son perjudiciales para la contabilidad. EL JEFE.- ¿Lo creen?

² Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul. Frente a las mesas escritorios, ispuestos en hilera como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los EMPLEADOS. En el centro y en el fondo del salón, la mesa del JEFE, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo. Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso.

Uma figura central para a trama é o mulato que fará com que os outros funcionários esqueçam por breves momentos a opressão vivida todos os dias. A imagem de Cipriano é estereotipada como se perceber com sua apresentação “Entra o faz-tudo CIPRIANO, com um uniforme de cor canela e um copo de água gelada. É MULATO, simples e complicado, esquisito e brutal, e sua voz por momentos persuasiva.”

Pode-se compará-lo a figura do pícaro, de origem espanhola. O romance picaresco surgiu na Espanha nos séculos XVI e XVII que tinha como protagonista a personagem do pícaro. Este, era sempre uma personagem com uma condição social baixa que buscava se dar bem em cima dos outros. Suas formas de ação eram a trapaça, engano, entre outras coisas. Na peça *A ilha deserta* Cipriano usa seus relatos fictícios para “enganar” os outros funcionários do escritório.

2ªEMPREGADA – Conte, Cipriano, conte. Não faça caso.

MULATO (sem se virar). – Perdida estaria a lua se tivesse de fazer caso dos cachorros que latem. Em uma sampana percorri o Ganges. E precisava ver os crocodilos que nos seguiam... (ARLT, 2007, tradução nossa).

A partir de sua fala e as narrações de suas aventuras as outras personagens se deixam levar pelas influências de Cipriano. Ademais disso, é possível fazer uma leitura comparativa entre a peça objeto de estudo e o mito da caverna de Platão. No livro VII do livro *A república* de Platão os leitores conhecem o mito da caverna ou parábola da caverna em que as personagens apenas observam o mundo do lado de fora, do mesmo modo que as personagens na peça *A ilha deserta*.

SÓCRATES — Agora imagina a maneira como segue o estado da nossa natureza relativamente à instrução e à ignorância. Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentadas, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construída um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas. (PLATÃO, 1997, p. 264).

Um cenário similar ocorre na peça de Arlt, porém, de forma um pouco mais positiva. Os funcionários são retirados do subsolo e levados para um andar superior onde a luminosidade do sol ofusca suas visões e a janela os deixa ver tudo o que acontece do lado de fora. No entanto, não sabem exatamente o que, simplesmente conversam sobre suas impressões do mundo real.

1º EMPREGADO – A gente estava ali tão tranquila como no fundo de uma tumba.

[...]

CONTADOR – Certo, se parece com uma tumba. Eu muitas vezes me dizia: "Se apagam o sol, nós não tomamos conhecimento aqui" [...]

MANUEL. – E logo, sem dizer nada, nos tiram do sótão e nos metem aqui. Em plena luz. Para que queremos tanta luz? Podem me dizer para que queremos tanta luz? (ARLT, 2007, tradução nossa).

É fácil comparar esses prisioneiros acorrentados à caverna com o grupo de funcionários presos ao décimo terceiro piso da empresa de contabilidade, como a parede em frente à fogueira

com a janela diante do porto. Em ambos os casos, eles, sejam prisioneiros ou empregados, apenas podem observar o que acontece do lado de fora sem poder “provar” ou “vivenciar” essas sensações. A realidade a qual enxergam são sombras deformadas da realidade. Ao invés de sombras, os infelizes funcionários percebem a imagem ao longe dos navios, os sons que os chegam de longe. Em seu diálogo comentam a presença constante do mundo exterior que serve de distração para o trabalho.

Sócrates — Imagina agora, ao longo desse pequeno muro, homens que transportam objetos de toda espécie, que o transportam: estatuetas de homens e animais, de pedra, madeira e toda espécie de matéria; naturalmente, entre esses transportadores, uns falam e outros seguem em silêncio. Glauco — Um quadro estranho e estranhos prisioneiros.

Sócrates — Assemelham-se a nós. E, para começar, achas que, numa tal condição, eles tenham alguma vez visto, de si mesmos e dos seus companheiros, mais da que as sombras projetadas pelo fogo na parede da caverna que lhes fica defronte?

Glauco — Como, se são obrigados a ficar de cabeça imóvel durante toda a vida? (PLATÃO, 1997, p. 264).

As sombras projetadas pela fogueira são as imagens que podem ver através da janela do escritório. Em outras palavras, os navios e a cidade que fervilha embaixo dos olhos deles. O alvoroço, o barulho, de uma cidade movimentada vivendo tudo o que eles sempre quiseram experimentar.

MANUEL – Como não errarmos? Estamos aqui de sol a sol, e pela janela não fazem nada além de passar barcos que vão a outras terras. (Pausa.) A outras terras que nunca vimos. E que quando éramos jovens pensávamos visitar. (ARLT, 2007, tradução nossa).

Essa impressão levada pelas sombras junto a conversa, dessas imagens é exatamente como funciona a imagem desses navios que passam e os ruídos da região portuária sempre a distância de sua realidade. Experiências que eles não podem entender ou viver. O mulato Cipriano e o prisioneiro da caverna liberto possuem a mesma função. São eles quem trará a luz a “verdade” do mundo exterior.

Sócrates — Considera agora o que lhes acontecerá, naturalmente, se forem libertados das suas cadeias e curadas da sua ignorância. Que se liberte um desses prisioneiros, que seja ele obrigado a endireitar-se imediatamente, a voltar o pescoço, a caminhar, a erguer os olhos para a luz: ao fazer todos estes movimentos sofrerá, e o deslumbramento impedi-lo-á de distinguir os objetos de que antes via as sombras. Que achas que responderá se alguém lhe vier dizer que não viu até então senão fantasmas, mas que agora, mais perto da realidade e voltado para objetos mais reais, vê com mais justeza? Se, enfim, mostrando-lhe cada uma das coisas que passam, o obrigar, à força de perguntas, a dizer o que é? Não achas que ficará embaraçada e que as sombras que via outrora lhe parecerão mais verdadeiras do que os objetos que lhe mostram agora? (PLATÃO, 1997, p. 265).

A figura próxima a esse prisioneiro seria o Cipriano, que surge no escritório, e parece não ser “escravizado” e conhecer o mundo de uma forma diferente dos demais. A situação de ser retirado de um lugar escuro e afastado para sem aviso ser levado para um lugar iluminado onde consegue observar tudo ao seu redor. O cenário é o mesmo dos funcionários de *A ilha deserta*.

Ao serem tirados do subsolo eles passam a ter uma nova visão do mundo. Como o prisioneiro que percebe tudo pela primeira vez.

Sócrates — E se o arrancarem à força da sua caverna, o obrigarem a subir a encosta rude e escarpada e não o largarem antes de o terem arrastado até a luz do Sol, não sofrerá vivamente e não se queixará de tais violências? E, quando tiver chegado à luz, poderá, com os olhos ofuscados pelo seu brilho, distinguir uma só das coisas que ora denominamos verdadeiras?

Glauco — Não o conseguirá, pelo menos de início. (PLATÃO, 1997, p. 265).

A postura dos prisioneiros que permanecem presos à caverna é exatamente igual a reação das personagens em *A ilha deserta* diante dos relatos do mulato. Suas falas mostram o descaso e a incredulidade as aventuras vividas por ele.

MULATO. – Sei quantos pés medem. Em que estaleiros se construíram. O dia que os lançaram. Eu, quando menos, merecia ser engenheiro naval.

2º EMPREGADO – Você, engenheiro naval... Não me faça rir.

MULATO. – O capitão de fragata. Fui grumete, lavador de pratos, marinheiro, cozinheiro de veleiros, maquinista de bergantins, timoneiro de sampanas, contramestre de paquetes...

2º EMPREGADO – Por onde viajou? Pela linha do Tigre ou pela Constituição? (ARLT, 2007, tradução nossa).

As respostas dos companheiros de trabalho mostram a mesma reação apresentada no mito da caverna. Contudo, na obra arltiana o que questionam é o mundo modernizado e as consequências dessa realidade. Se percebe a mudança nas relações entre chefes e empregados, através de uma crítica, onde as personagens não possuem mais vontade própria e estão a mercê de seus superiores, aceitando como verdade, aquilo o que lhe é contado.

Comentário sobre a tradução

Para realizar a tradução utilizei diversos procedimentos tradutórios em busca de uma tradução que mantivesse as características do escritor, aproximasse à obra da realidade brasileira. Uma das bases teóricas utilizadas para pensar sobre tradução foi o teórico Paulo Rónai que discute a respeito do fazer literário. Entendo aqui a palavra “traduzir” como o ato explicar em outra língua o que foi dito na língua de chegada, busco utilizar expressões ou palavras próximas ao significado do texto originário.

A comparação mais óbvia é fornecida pela etimologia: em latim, *traducere* é levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. O sujeito deste verbo é o tradutor, o objeto direto o autor do original, a quem o tradutor introduz num ambiente novo; como diz Jules Legras, “traduzir consiste em conduzir determinado texto para o domínio de outra língua que não aquela em que está escrito”. Mas a imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando-se que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio linguístico que não o seu. (RÓNAI, 1976, p. 4).

Portanto, a intenção da tradução é levar o texto para outra contextualização, ou seja, levar os leitores do século XX de Buenos Aires ao Brasil do século XXI. Ainda a respeito disso, outro teórico aborda a temática, dessa vez, é Umberto Eco. A problemática do termo ao pensar em dizer “a mesma coisa” em outro idioma. Isso significaria buscar alguma palavra ou expressão capaz de representar o mesmo valor ou o mais próximo possível.

O que quer dizer traduzir? A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa "dizer a mesma coisa" e não sabermos bem o que isso significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque, diante de um texto a ser traduzido, não sabemos também o que é a *coisa*. E, enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer dizer *dizer*. (ECO, 2007, p. 9).

Na tradução, a questão de buscar uma solução para “dizer” exatamente o mesmo é muito complicado, por isso, as vezes é preciso tentar dizer o mesmo. No enredo se percebe um vocabulário específico para a contabilidade. A seguir, apresento algumas dessas questões como o “debe y haber” “de cajá y mayor” e “de pérdidas y ganancias”. Os significados desses termos são: “debe” registra tudo o que a empresa ou uma conta recebe, “haber” registra tudo o que a empresa ou conta retira, “libro caja” registra a entrada e saída do dinheiro (pagamentos e gastos) e “libro mayor” seria o livro onde contadores dividem as finanças por categorias (ganhos, perdas, etc.)

MANUEL. – O que me importa! Quarenta anos de Débito e Crédito. De Caixa e Diário. De Perdas e Ganhos.

MANUEL.- ¡Qué me importa! Cuarenta años de Debe y Haber. De Caja y Mayor. De Pérdidas y Ganancias. (ARLT, 2007, tradução nossa).

Uma das maiores preocupações ao longo do processo tradutório foi dizer “quase a mesma coisa”, para isso, busquei palavras, expressões ou gírias que fossem pertinentes e mantivessem o mesmo significado do texto a ser traduzido. Outra medida foi ao selecionar a palavra pelo contexto da peça quando não existia uma opção óbvia para a escolha. Assim, um dos procedimentos utilizados na tradução foi a domesticação baseada na teoria de Venuti. Essa linha de pensamento ocorreu para aproximar o leitor brasileiro da obra, pois, existe a distância de tempo, quando foi escrito o texto, e a realidade de Buenos Aires na região portuária.

Admitindo que a tradução nunca se adequará completamente ao texto estrangeiro, Schleiermacher permitiu que o tradutor escolhesse entre um método domesticante - uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua de tradução, trazendo o autor de volta pra casa -, e um método estrangeirizante, - uma pressão para o afastamento desses valores, visando registrar as diferenças lingüísticas e culturais do texto estrangeiro, enviando o leitor para o exterior. (VENUTI, 1995, p. 20).

Durante a tradução usei esse procedimento para algumas palavras como “sampanes”, “bergantines” e “paquebotes”. Em relação a primeira palavra, trata-se de uma embarcação rápida chinesa, a segunda, navio de dois mastros, a última, um navio de comércio que transporta correspondência, passageiros e mercadorias. Como se lê abaixo:

MULATO – O capitão de fragata. Fui grumete, lavador de pratos, marinheiro, cozinheiro de veleiros, maquinista de bergantins, timoneiro de sampanas, contramestre de paquetes...

MULATO – O capitán de fragata. He sido grumete, lavaplatos, marinero, cocinero de veleros, maquinistade bergantines, timonel de sampanes, contra maestre de paquebotes... (ARLT, 2007, tradução nossa).

Alguns procedimentos tradutórios também foram explicados por Vinay e Darbelnet, uns deles são fundamentais para a tradução, seriam os referentes a tradução direta. A tradução direta seria a tradução que equivalência da palavra do texto originário para o texto de língua alvo, onde não é necessário alterar sua forma. Esse seria basicamente o mecanismo de traduzir palavra por palavra. Esse tipo de tradução permite os seguintes procedimentos: empréstimo, decalque e tradução literal. Ao longo do texto, usei o mecanismo do empréstimo ao reproduzir a palavra idêntica ao termo original, pois, as palavras são iguais e possuem o mesmo significado. Outro foi o decalque, quando adaptei a palavra a língua de chegada como no caso dos vocabulários de contabilidade.

Ambos os procedimentos foram usados porque nem sempre um resolve todos os problemas. Por exemplo, o decalque às vezes pode ser usado somente em determinadas palavras, enquanto o decalque poderia ser usado ao tratar de frases ou expressões ou estruturas. Em alguns momentos como no título optei por usar a tradução literal, terceiro e último procedimento da tradução direta. Quanto a tradução oblíqua, nesse caso seria a tradução que não pode ser resolvida através dos procedimentos da tradução direta.

Conclusão

O cenário literário referido a obras dramáticas possui alguns nomes que são conhecidos, entretanto, o de Roberto Arlt representam materiais até o momento pouco estudados que são de grande importância para os estudos tradutórios e literários ao mostrar uma faceta do escritor argentino e o teatro moderno. Seus textos apresentam desafios ao usar gírias do século XX e seu estilo próprio. A peça de um ato só *A ilha deserta* pretende incentivar a tradução das obras arltianas, principalmente, de teatro que foram desprestigiadas a partir desse artigo. Ademais, ilustrar o resultado da tradução através de comentários para abordar os procedimentos usados para elaborar a tradução junto com a análise da peça, baseado em experiências pessoais.

Afinal, traduzir é algo sempre único, cada texto pedirá determinada medida e procedimentos, assim como seu autor. Assim, o intuito é mostrar a possibilidade de usar mais de um procedimento para alcançar uma tradução satisfatória, pois, definir uma tradução como “boa” ou “ruim” é complicado. Busco simplesmente apresentar as dificuldades e soluções encontradas ao longo do caminho para talvez auxiliar em novos projetos e abordar uma nova maneira para se traduzir. Dessa forma, contribuir com os desafios da empreitada e apresentar as possibilidades, ampliando as opções no campo de estudo.

Referências

ARLT, Roberto. **La isla desierta**. Buenos Aires. Editorial MATE, 2007.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução Eliana Aguiar. São Paulo: Editora Record, 2007.

PLATÃO. **A república**. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. 22. ed. Madrid: [s.n.]2001. Disponível em: <<http://www.rae.es/rae.html>>. Acesso em: 28 nov. 2017

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Editora EDUCOM, 1976.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation.** London/ New York: Routledge, 1995.

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. **Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation.** Tradução Juan C. Sager e M.-J. Hamel. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

Resumo: No final de sua carreira o dramaturgo argentino Roberto Arlt dedicou-se mais estreitamente a escrita de textos dramaturgicos que foram representados pelo *Teatro del Pueblo*, um grupo de teatro independente do qual o autor é considerado como um dos fundadores e que surgiu no dia 30 de novembro de 1930, após ter adaptado para o palco um dos capítulos de seu livro *Los siete locos*. A obra de Arlt é repleta de crítica social e personagens não-convencionais. No teatro, Arlt sai dos padrões estabelecidos valendo-se de temas provocativos e questionando a realidade do país, e, principalmente, de sua cidade. A proposta do presente trabalho é analisar a peça *La isla desierta* (2007), de Roberto Arlt, e sua tradução, que é objeto de estudo de minha tese de doutorado com base nas obras de Peter Szonzi, Jean-Jacques Roubine e Noé Jitrik. A decisão de estudar e traduzir a peça se deu pelo fato da obra reunir elementos propostos em outros textos dramaturgicos do autor, permitindo que se tenha um panorama geral de seu teatro, além de não haver ainda uma tradução desse texto para o português. É, ainda, uma peça que recebeu poucas críticas apesar de ter diversas encenações.

Palavras-chave: Análise. Tradução. Roberto Arlt. Teatro.

Abstract: At the end of his career the Argentine playwright Roberto Arlt devoted himself to the writing of dramaturgical texts that were represented by Teatro del Pueblo, an independent theater group, of which the author is considered as one of the founders and which appeared on the 30th of November 1930, after having adapted to the stage one of the chapters of his book *Los siete locos*. Arlt's work is replete with social criticism and unconventional characters. In the theater, Arlt leaves the established standards using provocative themes and questioning the reality of the country, and, especially, of his country. The proposal of the present work is to analyze the play *La isla desierta*, by Roberto Arlt, and his translation, which is the object of my doctoral thesis based on the works of Peter Szonzi, Jean-Jacques Roubine and Noé Jitrik. The decision to study and translate the play was due to the fact that the work brings together elements proposed in other dramaturgical texts of the author, allowing an overview of his theater, and there is still no translation of this text into Portuguese. It is still a play that received few criticisms despite having several stagings.

Keywords: Analysis. Translation. Roberto Arlt. Theater.

Capítulo 2

LEVANTAMENTO HISTORIOGRÁFICO DA PRESENÇA DE INTÉRPRETES NAS COLÔNIAS AMERICANAS DE PORTUGAL E ESPANHA DURANTE O SÉCULO XVI A PARTIR DA BASE DE DADOS VÉRSILA BIBLIOTECA DIGITAL

HISTORIOGRAPHICAL SURVEY BASED ON THE DATA BASE VÉRSILA DIGITAL LIBRARY OF THE PRESENCE OF INTERPRETERS IN THE PORTUGUESE AND SPANISH AMERICAN COLONIES DURING THE XVI CENTURY

André Luiz Ramalho Aguiar
(Doutorando – PGET)

Introdução

A História da Tradução é uma disciplina cada vez mais privilegiada nos Estudos da Tradução (PINILLA, 2006, p. 1), o que nos permite caminhar em direção a uma maior ampliação das pesquisas acadêmicas. Neste sentido, este artigo tem por objetivo apresentar ao leitor um levantamento historiográfico da presença de intérpretes nas colônias espanholas e portuguesas nas Américas durante o século XVI a partir da base de dados oferecida pela Vêrsila Biblioteca Digital (disponível em: <http://biblioteca.versila.com>). No intuito de cumprir o objetivo, proponho mapear os artigos científicos, as dissertações e as teses produzidas entre os anos de 2000-2015 sobre os intérpretes coloniais na base de dados da Vêrsila Biblioteca Digital; selecionar e coletar os artigos científicos, as dissertações e as teses da base de dados da Biblioteca Digital Vêrsila a partir das seguintes entradas: Os *línguas* no século XVI; intérprete; intérpretes na tradução; intérpretes na história e intérpretes no século XVI; e, difundir uma lista de artigos científicos, dissertações e teses publicadas nos últimos quinze anos que se relacionam com a área de Ciências Humanas, especificamente, História Colonial e História da Tradução Latino-Americana. Não pretendo ser exaustivo nem minucioso, porém, sociabilizar informações que podem contribuir para futuras pesquisas acadêmicas.

Inicialmente, faço um balanço dos fatores históricos que impulsionaram os contatos entre os intérpretes e/ou *línguas* e os colonizadores europeus. Para isso, reflito como as relações de poder e as intenções mercantilistas influenciaram na tomada de decisão por parte dos colonizadores no momento de escolher a utilização de serviços desses transmissores de mensagens (GRANDUQUE, J. 2011, p. 13). Vale ressaltar que no decorrer da pesquisa, foi possível encontrar um conjunto de termos para identificar a palavra intérprete. Na colônia espanhola era frequente o uso de *ladino*, *lenguas*, *lenguas indígenas*, *intérpretes*, *lenguaraces*, *guarango* e *farautes*, dependendo do espaço geográfico estudado. No caso da colônia portuguesa, a literatura de época atesta os registros de intérpretes, *índios línguas* e/ou *línguas*.

Na segunda parte do trabalho, a abordagem concentra-se os aspectos teóricos e metodológicos que norteiam a pesquisa. Por não procurar descrever os significados dos fenômenos das traduções em si mesmas, mas suas funções na situação político-sócio-cultural receptora de época, o presente trabalho se enquadra aos estudos descritivos da tradução focados à função (HOLMES, 1998). Se, por um lado busco aproximar-me da proposta teórica de Lépinette (1997) para refletir sobre os estudos parciais da história da tradução, por outro inspiro-me nos trabalhos metodológicos de Pagano e Vasconcellos (2003) para apresentar a abrangência e natureza do mapeamento proposto. O recorte feito para desenvolver este artigo privilegia um mapeamento realizado em bases cronológicas e temáticas. Pretende-se, desta maneira, levar em conta, o período estudado, as respectivas datas de publicação dos artigos, as datas das defesas das dissertações e das teses e o tema central da busca, sempre vinculado ao

objeto de estudo proposto, o que permite sustentar os aspectos teóricos e metodológicos que nortearam esta pesquisa.

Por último, proponho um exercício comparativo e contextualizado a partir das análises quantitativas e qualitativas dos instrumentos levantados durante a última etapa da pesquisa, concernentes às ocorrências sobre os intérpretes do século XVI. Como conclusão, apresento os possíveis caminhos a serem trilhados por aqueles pesquisadores que porventura se interessarem em investigar a história da interpretação latino-americana em Estudos da Tradução.

Antecedentes históricos

No que tange a necessidade de intérpretes como mediadores de comunicação em contextos linguísticos assimétricos, comparto com Tito Romão suas palavras iniciais em *Aspectos históricos e práticos de interpretação* ao afirmar que:

Desde que os seres humanos começaram a fazer uso da palavra falada, desde que se teve as primeiras notícias da existência do homem político e do homem econômico sobre o mundo, desde que diferentes povos falando diferentes línguas entraram em contato para troca de ideias ou interesses mútuos, pode-se afirmar que houve a necessidade da utilização de intérpretes. (ROMÃO, 1998, p. 104).

No caso específico do sistema colonial latino-americano do início do século XV, a necessidade de intérpretes estava relacionada à própria sobrevivência da política mercantilista europeia. As línguas espanhola e portuguesa em contatos com as línguas locais forçaram os governos europeus a adotarem uma política linguística, ainda que não declarada, para facilitar a comunicação interétnica entre nativos, portugueses e espanhóis.

Tito Romão (1998, p. 104), destaca que “a história dos descobrimentos da América registra a preocupação que os capitães-mores tinham em conseguir intérpretes que os auxiliassem em suas novas conquistas”. Desta forma, é possível encontrar fontes documentais³ da história colonial latino-americana de colonizadores que se empenharam na formação de intérpretes para favorecer o processo de domínio sobre o território encontrado. Podemos citar o caso de Colombo e seu intérprete Diego Colombo, um indígena que o acompanhou durante boa parte de suas expedições pela América. Assim como Felipe de Poechos, o *Felipillo*, um nativo peruano que seguiu os passos de Francisco Pizarro, Diego de Soto e Diego de Almagro como intérprete na conquista e exploração do território peruano. E Jerônimo de Aguillar, especialista das línguas maia-espanhol, acompanhado de *Doña Marina*, ou simplesmente Malinche, intérprete dos idiomas náhuatl-maia-espanhol, personagens que estabeleceram as primeiras pontes linguísticas entre o colonizador Hernán Cortez e as nações indígenas durante a conquista mexicana no início do século XVI (TORNERO, 2012, p. 32-33). Além de Manuel de Chaves e Pedro Anes. Esses chegaram ao Brasil por volta de 1550 e 1567, respectivamente, e se incorporaram a ordem jesuítica, onde se tornaram sacerdotes. Nesse período, eles viveram na capitania de São Vicente, aprenderam a língua tupi e os costumes locais. A presença estatal portuguesa no Brasil acabou favorecendo os dois sacerdotes, pois os tornou intérpretes oficiais da coroa portuguesa e educadores nas primeiras escolas jesuíticas que iniciaram o ensino da

³ Dentre as fontes historiográficas disponíveis do período colonial latino-americano que registram a presença de intérpretes, cito algumas: *Las leyes de Indias* (1889); *História da Companhia de Jesus* (Leite, Serafim. 1939); as cartas de comércio no século XVIII (Barbosa, Afrânio Gonçalves, 1981); *Guia de Fontes para a História Indígena e do Indigenismo* (Monteiro, John M. (Org.)), 1994); *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil: Confissões da Bahia/1591-1592* (Mendonça, H. 1931), *Cartas y cronistas del descubrimiento y la conquista* (Carrillo, F. 1987); *Historia de las Indias* (Las Casas, Bartolomé de.,1986); *Carta de Hernando Pizarro a la Audiencia de Santo Domingo* (Pizarro, H. (1524-1543), 1959 [1533]).

língua portuguesa e a língua tupi no território brasileiro (CASTILHO, 2003, p. 190). Mesmo considerando as relações de poder assimétricas entre colonizadores europeus e os nativos americanos, é evidente que apropriar-se das línguas locais favoreceriam os trâmites comerciais e ainda abririam novos espaços fronteiriços. Entretanto, pensar a linguagem como realidade colonial de fronteira implica um exercício de negociação entre o europeu e os nativos. Neste sentido, concordo com Payàs ao afirmar que:

[...] Al lenguaje como realidad fronteriza implica frontera que bloquea y permea, frontera como zona de tránsito y negociación, frontera en último término donde se juegan los intersticios del poder, frontera que remite a intercambios y políticos entre grupos con distintas cuotas de poder, pero que siempre hablan de un cierto equilibrio ya que el otro, en principio dominado u objeto de dominación, es interlocutor y, por lo mismo, los dominantes no pueden imponer su cosmovisión sin más. (PAYÀS, 2010, 14).

Nos cenários supracitados, faz-se necessário refletir em torno das seguintes questões: (i) de que maneira os intérpretes das colônias espanholas e portuguesas colaboraram para uma nova narrativa historiográfica do período colonial latino-americano? (ii) como os intérpretes passaram a ser vistos na América colonial: homens fiéis aos povos europeus ou homens traidores aos povos nativos? E, (iii) é possível construir uma nova história da tradução através dessa dualidade: fidelidade x infidelidade? A proposta dessa pesquisa é apresentar à comunidade acadêmica o privilégio que a disciplina História da Tradução nos oferece ao resgatar do esquecimento as vozes dos autênticos sujeitos históricos da tradução representados por esses intérpretes coloniais. Portanto, comparto com a opinião de Berman (1985) quando afirma ser impossível separar a história da história das línguas, das culturas e das literaturas.

Aspectos teóricos e metodológicos

No que concerne os aspectos teóricos, analiso os contextos políticos e socioculturais que norteiam esta pesquisa, buscando recolher e sistematizar os fenômenos empíricos a partir do objeto de estudo, além de observar e analisar as regularidades de comportamentos dos intérpretes coloniais. Neste sentido, considero que esse trabalho se enquadra nas seguintes perspectivas dos Estudos da Tradução: por um lado, nos estudos descritivos orientados à função, proposto por Holmes em 1998. Pois, privilegio mais questões relacionadas ao contexto no qual as interpretações foram realizadas do que os significados representativos delas, levando em conta, especificamente, um certo período, em um certo lugar, e que influências exerceram sobre essas conjunturas históricas. E por outro, no modelo histórico sociológico-cultural proposto por Lépinette em 1997. A autora propõe a explicação de um fenômeno (neste caso, a interpretação) no momento específico de sua produção e sua recepção (LÉPINETTE, 1997), propondo analisar as relações *causa-efeito* do processo interpretativo.

No que tange os aspectos metodológicos, trago ao debate a possibilidade de desenvolver uma pesquisa de caráter bibliográfico e exclusivamente a partir da base de dados fornecida pelo localizador da Vêrsila Biblioteca Digital⁴, hospedada no sistema de dados da plataforma integrada ao Consórcio *Internacional Open Archives Initiative*, na modalidade de *Service Provider* a fim de mapear, coletar, selecionar e difundir artigos científicos, dissertações e teses

⁴ O acervo de Vêrsila Biblioteca Digital é composto de 7.685 universidades, centros de ensinos, grupos e unidades de pesquisa; 284.988 documentos disponibilizados por publicadores; 29.431.892 documentos disponibilizados por autores e contribuidores. O acervo é constituído de documentos nos formatos resenhas de livros, revistas científicas, anais de congressos, coleções científicas, trabalhos de conclusão de cursos, dissertações e teses. Além de, representar um espaço de atuação regido por 63 países e territórios integrados.

produzidos entre os anos de 2000-2015 no que tange os intérpretes das colônias americanas do século XVI.

Por corresponder a um estudo bibliográfico curto, de âmbito regional e linguístico, em função de um duplo eixo (cronológico e espacial) e numa época específica (CARY, 1963, p. 12), considero que este artigo está metodologicamente direcionado aos estudos históricos parciais em História da Tradução, como enfatiza Lépinette (1997). A seguir, apresento, sem ser exaustivo, a exploração dos dados levantados, tanto em seus aspectos quantitativos quanto qualitativos a partir das seguintes categorias de análise: os “línguas”, intérpretes, intérpretes na tradução, intérprete na história e intérpretes no século XVI. Vale ressaltar que as análises apresentadas nesta pesquisa foram inspiradas nos trabalhos realizados por Pagano e Vasconcellos (2003, 2006), profissionais que contribuíram significativamente para entender a evolução dos Estudos da Tradução em contexto brasileiro.

Análises quantitativa e qualitativa dos dados

Análise quantitativa

A análise quantitativa é baseada nas categorias de análise mencionadas anteriormente, ou seja, os “línguas”, intérpretes, intérpretes na tradução, intérpretes na história e intérpretes no século XVI. E nas seguintes definições: (i) a apresentação do número de ocorrência específica para cada artigo científico, dissertação, e tese cadastrada; (ii) da data de publicação dos artigos, dissertações e teses; e (iii) do número total de artigos, dissertações e teses pesquisados na Vêrsila Biblioteca Digital. Neste momento, analisou-se o grau de frequência de cada palavra e sua respectiva relação com o objeto principal da pesquisa.

Quadro 1 – Número e distribuição de documentos mapeados

Tipo de documento	Número de documentos
Artigo	901
Dissertação	2.741
Tese	1.640
Total	5.282

Fonte: Elaborada pelo autor a partir dos dados fornecidos por Vêrsila Biblioteca Digital.⁵

Os números supracitados correspondem às ocorrências pesquisadas no buscador da Vêrsila Biblioteca Digital, tomando em consideração as seguintes palavras-chave: os *línguas* no século XVI; intérprete; intérpretes na tradução; intérpretes na história; e intérpretes no século XVI.

Análise qualitativa

A análise qualitativa é baseada nas seguintes definições: (i) exame dos títulos dos artigos, dissertações e teses; (ii) das palavras-chave apresentadas em cada pesquisa e (iii) na análise dos conteúdos oferecidos nos resumos.

⁵ Disponível em: <http://biblioteca.versila.com/>. Data de acesso: 21/03/2016.

A análise dos instrumentos

No decorrer desta etapa, procurou-se estabelecer uma observação dos títulos dos artigos, dissertações e teses, assim como, as relações estabelecidas entre os títulos, os resumos e as palavras-chave. A seguir, é feita uma exploração dos dados levantados sem ser muito abrangente, levando em conta alguns exemplos encontrados no decorrer da pesquisa.

a) Ocorrência: Os *línguas* no século XVI

Resultados de 22 itens digitais encontrados em 0.088 segundos e distribuídos nas seguintes categorias de análises: artigos (4); dissertações (11) e teses (7)⁶.

Ocorrências: Historiografia da língua portuguesa; línguas em contatos: Tupinambá/Tupi-Guarani/Galego-português/Matlatzinco (conjunto de quatro línguas oriundas da região central do México: matlatzinca, otomi, mazahua e ocuilteco); língua espanhola no século XVI; gramatização da língua portuguesa e línguas e literaturas indígenas.

Exemplo:

Autoria: Laraia, Roque de Barros

Instituição: Universidade de Brasília (UNB)

Tipo: Artigo

Origem: Revista Brasileira de Linguística Antropológica

Data: 12/2009

Língua: Portuguesa

Título: Karuara: a persistência de uma crença Tupinambá.

Resumo: A partir dos significados expressos pela palavra karuara do Tupinambá, tal qual registrada no século XVI, pesquiso, por um lado, os vários significados que essa palavra adquiriu durante a formação da cultura brasileira e, por outro lado, os significados de palavras cognatas encontradas em outras línguas Tupí, concluindo pela persistência não apenas dos significados básicos da palavra através dos povos Tupí-Guaraní, mas também pela manutenção da crença comum em karuara.

Palavras-chave: Karuara; línguas e culturas Tupí-Guaraní; significados simbólicos; persistência de crenças; etnografia *Tupí*.

Referência: <http://biblioteca.versila.com/51521939>

No exemplo supracitado, as principais ocorrências são derivadas de pesquisas relacionadas aos estudos linguísticos, aos estudos de línguas estrangeiras e línguas em contato. Ao contrário do exemplo exposto, a maioria das ocorrências não coincidiram o título, resumo e palavras-chave. Percebeu-se uma desarmonia entre os três seguimentos, dificultando assim, o processo de seleção, análise e registro dos dados. Essas informações conferem com os dados verificado anteriormente nos estudos de Pagano e Vasconcellos (2003).

b) Ocorrência: Intérprete

Resultados de 5.112 itens digitais encontrados em 0.008 segundos e distribuídos nas seguintes categorias de análises: artigos (862); dissertações (2.642) e teses (1.608).

Ocorrências: Intérprete de Libras; formação profissional do intérprete de libras; intérprete no meio artístico; intérprete ou mediador; intérprete-tradutor; intérprete-direito público.

⁶ Vale ressaltar que a velocidade empregada para fazer a busca da palavra-chave é extremamente importante para o estudo presente. O tempo que o buscador leva para fornecer uma resposta corresponde ao número de dados.

Exemplo:**Autoria:** Vanessa Regina de Oliveira Martins**Instituição:** Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)**Tipo:** Dissertação de Mestrado**Origem:** Repositório de teses da UNICAMP**Data:** 08/08/2008**Língua:** Portuguesa**Título:** Educação de surdos no paradoxo da inclusão com intérprete de língua de sinais: relações de poder e (re)criação do sujeito.**Resumo:** O presente trabalho propõe uma análise das relações de saber e poder na inserção do intérprete de língua de sinais na inclusão escolar dos surdos no ensino superior, com o objetivo de deslocar a atuação, usualmente técnica, do intérprete educacional, apostando no processo de encontro pedagógico e não somente instrumental, numa relação educativa entre o intérprete e o estudante surdo.**Palavras-chave:** Surdos e educação; recriação; intérprete para surdos; relações de poder.**Referência:** <http://biblioteca.versila.com/2591894>

No exemplo acima, as principais ocorrências são derivadas de pesquisas relacionadas aos estudos de Libras, formação de intérprete de Libras e contexto bilíngue de aprendizagem (Português-Libras). Vale mencionar que foi encontrado uma significativa presença de intérpretes no meio artístico, tendo como foco pesquisas relacionadas a músicos clássicos, populares e eruditos.

c) Ocorrência: Intérpretes na tradução

Resultados de 56 itens digitais encontrados em 0.028 segundos e distribuídos nas seguintes categorias de análises: artigos (16); dissertações (37) e teses (3).

Ocorrências: Intérprete de Libras; formação de tradutores e de intérpretes; tradução- interpretação; teoria interpretativa da tradução e intérprete-direito público.

Exemplo:**Autoria:** Veras, Viviane**Instituição:** Universidade de São Paulo (USP).**Tipo:** Artigo**Origem:** Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia (TRADFERM)**Data:** 04/08/2013**Língua (s):** Portuguesa e inglesa**Título:** Quando traduzir é (re)escrever (um)a história: o papel dos intérpretes na Comissão da Verdade na África do Sul. (*re)writing a story: the role of interpreters at the Truth Commission in South*).**Resumo:** A Comissão da Verdade e Reconciliação da África do Sul tem por objetivo fazer, com palavras, uma transição pacífica do regime do *apartheid* para a democracia, buscando no relato das vítimas/sobreviventes e dos autores de graves crimes contra a humanidade, uma verdade e uma possibilidade de reconciliação. Este trabalho discute o papel dos tradutores e intérpretes na (re)escrita da história do povo sul-africano.**Palavras-chave:** intérprete tradução história comissão da verdade e reconciliação da África do Sul; (*translation interpreter south african truth and reconciliation commission history*).**Referência:** <http://biblioteca.versila.com/51457320>

Na ocorrência mencionada, voltou-se a registrar um número significativo de registros derivados de pesquisas relacionadas aos estudos de Libras e formação de intérprete de Libras. O crescimento do estudo mencionado é justificado pela proliferação de novos cursos de graduação em Libras, promovidos pelas universidades federais tanto nas grandes capitais quanto no interior do Brasil. Entretanto, o exemplo selecionado demonstra que há uma demanda cada vez maior por intérpretes de Libras especializados em determinada área do saber. No caso exemplificado, o intérprete de direito público assume um papel relevante nas mediações de casos direcionados às relações internacionais contemporâneas.

d) Ocorrência: Intérpretes na história

Resultados de 89 itens digitais encontrados em 0.024 segundos e distribuídos nas seguintes categorias de análises: artigos (18); dissertações (49) e teses (22).

Ocorrências: Compositor, intérprete e música; intérprete mediador intercultural; história da arquitetura; tradução e a interpretação em Macau; México conquista espanhola; intérpretes de Libras e interpretação simultânea sob a ótica da linguística aplicada.

Exemplo:

Autoria: Silva, Rayssa Alves

Instituição: Universidade Católica de Brasília (UCB)

Tipo: Dissertação de Mestrado

Origem: Repositório de dissertações e teses da UCB

Data: 20/05/2015

Língua: Portuguesa

Título: O professor no atendimento bilíngue às crianças surdas em uma escola do ensino fundamental.

Resumo: O presente trabalho tentou verificar como o professor que ensina na proposta bilíngue consegue ensinar o estudante surdo, analisando, assim, as práticas de ensino/aprendizado desses professores, as suas estratégias e também o perfil de professores para atender as crianças surdas. Primeiramente, apresentou-se as leis e um pouco da história da educação dos surdos no Brasil. Caracterizou-se o Atendimento Educacional Especializado – AEE para alunos surdos para, em seguida, tratarmos das questões do bilinguismo, inclusão escolar, formação de professores e a atuação do intérprete na educação bilíngue. Foi utilizada a pesquisa de campo em caráter qualitativo, por meio de observações e entrevistas com os professores que atendiam crianças surdas na modalidade bilíngue. [...]. Ficou evidente a falta do aprendizado de Libras do estudante surdo, antes de ingressar na escola, e a importância do ensino precoce da Língua Brasileira de Sinais.

Palavras-chave: bilinguismo; formação de professores; crianças surdas; ensino; aprendizado.

Referência: <http://biblioteca.versila.com/25881350>

Na ocorrência supracitada, foi encontrada uma maior diversidade para o significado de intérpretes na história. Pesquisas oscilando desde intérpretes musicais, intérpretes enquanto mediadores culturais até os estudos aplicados de intérpretes. Foi possível analisar, entretanto, que as pesquisas apresentaram os intérpretes como seres capazes de transformar determinados contextos sociais, facilitar à inclusão de vozes subalternas e mediar culturas periféricas em espaços assimétricos. Ou seja, atribuem aos intérpretes uma visão sociopolítica engajada e ancorada nos princípios mediadores de novos diálogos de saberes.

e) **Ocorrência: Intérpretes no século XVI**

Resultados de 3 itens digitais encontrados em 0.057 segundos e distribuídos nas seguintes categorias de análises: artigos (01); dissertações (02) e teses (0).

Ocorrências: Semântica histórica da palavra língua e diferentes modelos de governo colonial; crônicas de Índias do século XVI e música e intérpretes.

Ocorrência I:

Autoria: Bôas, Luciana Villas

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Tipo: Artigo

Origem: Revista Cadernos de Tradução – UFSC/PGET

Data: 30/10/2014

Língua: Portuguesa e inglesa

Título: A língua de Hércules: força e eloquência no Brasil do século XVI; (*Hercules's tongue: force and eloquence in sixteenth-century Brazil*).

Resumo: Seguindo a antiga tradição retórica do corpo como metáfora para representar o reino e o Estado que governa, a palavra portuguesa língua estabelece-se no século XVI para designar os intérpretes do além-mar, os “línguas” do reino. Enquanto vários estudos tratam da interseção entre imaginário político e anatômico do período, poucos se detém em conceitos e contextos discursivos específicos. Com base em uma variedade de materiais oriundos de experiências coloniais no Brasil, este trabalho estabelece um nexos entre a semântica histórica da palavra língua e diferentes modelos de governo colonial.

Palavras-chave: política; retórica; colonialismo; anonimato.

Referência: <http://biblioteca.versila.com/51501654>

Ocorrência II:

Autoria: José, Maria Emília Granduque

Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Tipo: Dissertação/Mestrado

Origem: Repositório de dissertações e teses da UNESP

Data: 20/05/2011

Língua: Portuguesa

Título: A presença de Malinche nas crônicas de Índias do século XVI.

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar porque a intérprete Malinche foi descrita com tanta intensidade nas Crônicas de Índias do século XVI. Considerando que a história nessa época era entendida segundo o preceito de “mestra da vida” –, em que os feitos positivos do passado deveriam servir como exemplos para o homem do presente – a escrita dos fatos centrava-se nos acontecimentos grandiosos e nos personagens masculinos como atores principais. Desse modo, a história da conquista espanhola ganhou destaque pela importância no cenário europeu e o conquistador Hernán Cortés se tornou o grande responsável pela vitória sobre os índios, dada a sua coragem e façanha, virtudes exaltadas nessa época. Atentando para esse padrão masculino da escrita da história, o questionamento que se faz a partir dessa explicação é saber o que levou os cronistas de Índias a inserir Malinche em seus relatos ao lado de Cortés? Levando em conta o lugar secundário que as mulheres, os intérpretes e os escravos ocupavam na conquista e nas crônicas, por que, então, uma figura que representa tudo isso esteve centrada nesses textos como uma das protagonistas desse evento?

Palavras-chave: América espanhola; México conquista espanhola; História del México.

Referência: <http://biblioteca.versila.com/2545387>

Ocorrência III:**Autoria:** Damas, Carlos Alexandre Mourão de Carvalho & José, Maria Emília Granduque.**Instituição:** Universidade Nova de Lisboa.**Tipo:** Dissertação de Mestrado em Artes Musicais – Estudos em Música e Tecnologias.**Origem:** Repositório de dissertações e teses da Universidade Nova de Lisboa**Ano:** 2012**Língua:** Portuguesa**Título:** Violino e tecnologia: origem e evolução tecnológica entre os séculos XV e XXI.**Resumo:** A evolução tecnológica que o violino foi sofrendo ao longo dos séculos, poderá ser justificada por necessidades artísticas e técnicas dos intérpretes, o fator estético e a beleza do instrumento, foram também, focos de interesse para colecionadores e fabricantes. No presente trabalho, consideramos que o violino é um instrumento de corda friccionada com arco, assim, teremos em consideração não só a origem do violino em si, mas também a origem do arco - visto que, no contexto que definimos para este trabalho, só com o aparecimento do arco podemos determinar a origem do violino [...].**Palavras-chave:** Violino; Evolução tecnológica; Instrumento de corda.**Referência:** <http://biblioteca.versila.com/3349758>

Na ocorrência intitulada **Intérpretes no século XVI**, é possível perceber o quanto se reduz a oferta na base de dados. Foi encontrado somente três registros relacionados ao tema pesquisado. A seguir, proponho fazer uma releitura dessas fontes levando em conta, um quadro comparativo, ainda em construção, utilizado durante as aulas da disciplina História da Tradução, oferecida pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no primeiro semestre de 2016.

Quadro 2 – Fidelidade *versus* Infidelidade: História da Tradução na América Latina

Categorias de análise	A língua de Hércules: força e eloquência no Brasil do século XVI	A presença de Malinche nas crônicas de Índias do século XVI	Violino e tecnologia: origem e evolução tecnológica entre os séculos XV e XXI
Datas	30/10/2014 (publicação do artigo) Século XVI (contexto histórico)	20/05/2011 (publicação da dissertação) Século XVI (contexto histórico)	2012 (publicação da dissertação) Século XVI (interessa neste caso, o contexto de criação do instrumento)
Atores	Os “línguas”, representando o reino de Portugal.	A intérprete Malinche	Artistas intérpretes
Línguas envolvidas	Português	Náhuatl, maia e espanhol	A ritmo musical representado pela sociedade em contexto
Relações de poder	Poder humano aos serviços dos interesses da coroa portuguesa, da igreja católica e do comércio de especiarias.	Poder humano ao serviço de um poder humano colonizador, representado pela coroa espanhola e interesses pessoais, regidos pela intérprete.	Poder humano mediador cultural e com muita influência nas relações de poder entre o estado e a sociedade
A quem se dirige o discurso?	Aos representantes do estado português e missionários jesuítas da	As classes políticas e militares que precisam se apropriar oralmente da	As classes religiosas e populares que precisam de uma língua mais expansiva

	igreja católica que precisavam dominar oralmente a língua local para avançar no processo colonizador	palavra para conquistas novos territórios, novas riquezas e primazia na América espanhola.	para transmitir oralmente a palavra divina no processo de catequização colonial através da música.
Estratégias de interpretação	Interpretação [Do texto oral para o texto oral]; palavra por palavra Retextualização [Do texto oral para o texto escrito]; palavra por texto; A partir dos ensinamentos dos intérpretes na colônia portuguesa, os missionários jesuítas gramatizaram a língua Tupi.	Interpretação [Do texto oral para o texto oral]; palavra por palavra Retextualização [Do texto oral para o texto escrito]; palavra por texto; Elaboração de cartas ao rei de Espanha e criação de mapas das regiões colonizadas.	Interpretação [Do texto oral para o texto oral]; palavra por palavra Retextualização [Do texto oral para o texto escrito]; palavra por texto; Escritas de partituras musicais. Individual, coletivo e cultural.
Intenção	Focada no aspecto institucional (realeza + igreja)	Focada no aspecto institucional (realeza) e na perspectiva pessoal (subjetivo)	Focada no institucional (realeza + igreja)
Paratextos	Não precisavam	Autorizações verbais	Autorizações verbais
Suporte técnico	Não registrado	Não registrado	Manuscrito de partituras [feito de pano]

Fonte: Adaptada pelo autor a partir do quadro proposto por Pulido em 2016, durante o Seminário “História da Tradução”, ministrado na Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET) - UFSC

Ao cotejar os dados apresentados no quadro acima, é possível entender o funcionamento estrutural da política colonizadora implementada pelos reinados de Portugal e Espanha na América a partir de uma perspectiva supraétnica (DRUMOND MENDES BARROS, 1986, p. 1-3) e “aparentemente” estratificada. A historiografia tradicional sustenta um discurso baseado em uma estrutura social dual, onde a oposição principal passou a ser o colonizado (submetido às regras do sistema) versus colonizador (indiferente *ao status quo* adquirido), responsável por fazer prevalecer a ordem do sistema mercantilista europeu. Entretanto, pensar nas relações duais entre colonizadores *versus* colonizados, sociedades arcaicas *versus* sociedades modernas, sistema agrário x sistema mercantilista, por exemplo, significa minimizar os processos históricos dos povos latino-americanos. Neste sentido, comparto com o argumento defendido por Rodolfo Stavenhagen (2014) no artigo intitulado *Sete teses equivocadas sobre América Latina* ao afirmar que:

É indubitável que em todos os países latino-americanos existem grandes diferenças sociais e econômicas entre áreas rurais e urbanas, entre populações indígenas e não indígenas, entre a massa de camponeses e as pequenas elites urbanas e rurais, e também entre regiões muito atrasadas e outras bastante desenvolvidas. Também não cabe dúvida de que em algumas zonas atrasadas ou afastadas existem grandes latifúndios, nos quais as relações de trabalho e sociais entre os camponeses e o proprietário (ou seu representante) possuem todas as características da servidão, se não é de escravidão. Contudo, essas diferenças não justificam o emprego do conceito de “sociedade dualista”, por duas razões principais: primeiro, porque os dois pólos são o resultado de um *único processo histórico*, e segundo, porque as relações mútuas que

conservam entre si as regiões e os grupos “arcaicos” ou “feudais” e os “modernos” ou “capitalistas” representam o funcionamento de *uma só sociedade global* da qual ambos polos são partes integrantes. (STAVENNHAGEN, 2014, p. 161).

O resultado de um único processo histórico agregado a uma sociedade global que dialoga entre si, permite-nos defender a tese que as sociedades coloniais latino-americanas foram configuradas a partir de uma estrutura supraétnica justamente para não visibilizar as vozes subalternas das etnias locais e valorizar de sobremaneira o sentido etnocêntrico proposto pelos colonizadores. Entretanto, essa perspectiva eurocêntrica esbarra em um processo de resistência, luta e valentia dos povos originários. Neste sentido, retomando os dados apresentados no quadro comparativo, percebe-se que a chamada sociedade “aparentemente” estratificada e dependente das ações colonizadoras se transforma em um espaço mediado pelas relações de poder e intensas negociações. Os intérpretes coloniais cumprem suas funções de mediadores de comunicação desde que não se sintam apropriados pelos sistemas políticos. Eles acabam transitando nas diversas esferas políticas e sociais da época, transformando os espaços estratificados em contextos híbridos. Assim que, resgatando a pergunta central deste trabalho, afirmo que os intérpretes colaboraram para uma nova narrativa historiográfica do período colonial latino-americano porque foram capazes de reduzir o sentido de apropriação dos aspectos da cultura etnocêntrica de chegada e valorizaram as condições periféricas das culturas de partida, representadas pelas diversas nações indígenas existentes no início do século XVI na América Latina.

Reflexões finais

Percebe-se que o interesse pela pesquisa em história da tradução vem crescendo nas últimas décadas, principalmente a partir do momento que a disciplina ganhou maior autonomia dentro dos Estudos da Tradução. Entretanto, é preciso traçar novas metas para os estudos em História da Tradução desde uma nova cartografia mundial (LAMBERT, 2014). Repensar a História da Tradução desde uma perspectiva Sul-Sul, construindo assim, uma nova epistemologia para os Estudos da Tradução, principalmente, em uma maior perspectiva América Latina.

Conforme foi visto no percurso desta pesquisa, o levantamento historiográfico da presença de intérpretes nas colônias de Portugal e Espanha na América durante o século XVI resultou em uma chamada incessante ao diálogo com outras disciplinas e outros objetos de pesquisa. O exercício dialógico transdisciplinar proposto com a História, a Geografia, as Artes, a Sociologia, a Pedagogia e a Linguística permite ampliar ainda mais o horizonte teórico e metodológico na área, tornando-se assim, os estudos em História da Tradução um campo fértil para futuras pesquisas interdisciplinares, capazes de propor novos paradigmas para os estudos em questão. Sendo assim, espera-se que este levantamento historiográfico a partir da base de dados Vêrsila Biblioteca Digital sirva como estímulo aos novos pesquisadores na busca por informações relevantes na construção de novos horizontes investigativos para os estudos em História da Tradução da América Latina.

Referências

BERMAN, A. **Les Tours de Babel: Essais sur la Traduction**. Maurezin: Editions Trans-Europ-Repress, 1985.

CARY, E. **Les grands traducteurs français**. Ginebra: Georg, 1963.

CASTILHO P. C. Aspectos de la traducción oral en Portugal en el siglo XVI. In: SABIO PINILLA.; VALENCIA, J. A. (Org.). **Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII (España, Francia, Italia, Portugal)**. Granada: Comares, 2003. p. 169-204.

_____. Um caso de política linguística: a questão do intérprete e do discurso religioso no Brasil colonial. **Rev. Amerindia**, Paris, n. 11, 1986. Disponível em: <https://www.vjf.cnrs.fr/sedyl/amerindia/articles/pdf/A_11_04.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2016.

DRUMOND MENDES BARROS, M. C. Um caso de política linguística: a questão do intérprete e do discurso religioso no Brasil colonial. **Revista Amerindia**, Paris, n. 11, 1986. Disponível em: <https://www.vjf.cnrs.fr/sedyl/amerindia/articles/pdf/A_11_04.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2017.

GRANDUQUE, J.M. E. **A presença de Malinche nas crônicas de Índias do século XVI. 2011**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Franca, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://biblioteca.versila.com/2545387>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

HOLMES, J. S. The Name and Nature of Translation Studies. In: **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1988.

LAMBET, J. Does Ranking Rhyme with Banking ? Academic Communities and Their Approach to Language(s) in the Age of Globalization. In: LAMBET, J.; GHEORGHIU, C. I. (Ed.). **Universe-cities as problematic global villages: continuities and shifts in our academic worlds**. Tubarão: Editora Copiart, PGET/UFSC, 2014.

LÉPINETTE, B. **La historia de la traducción. Metodología. Apuntes bibliográficos**. Valencia: Centro de Estudios sobre Comunicación Interlingüística e Intercultural, 1997.

PAGANO, A.; VASCONCELLOS, M. Estudo da Tradução no Brasil: reflexões sobre teses e dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990. **Rev. D.E.L.T.A.**, n. 19, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/delta/v19nspe/03.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

_____. Formando futuros pesquisadores: palavras-chave e afiliações teóricas no campo disciplinar Estudos da Tradução. **Rev. Caderno de Tradução**, v. 1, n. 17, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6863/6414>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

PAYÁS, G. **El revés del tapiz. Traducción y discurso en la Nueva España (1521-1821)**. Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco, 2010.

PINILLA, J. A. La metodología en Historia de la traducción: estado de la cuestión. **Rev. Sendebär**, n. 17, p. 21-47, 2006. Disponível em: <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebär/article/view/1007>>. Acesso em: 18 nov. 2017

ROMÃO, T. L. C. Aspectos históricos e práticos de interpretação. **Rev. de Letras da UFC**, v. 1, n. 20, p. 103-109, 1998. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl20Art16.pdf>>. Acesso em: 2 jul. 2016.

STAVENHAGEN, R. Sete teses equivocadas sobre América Latina. **Rev. Sociedade e Cultura**, v. 17, n. 1, p. 159-169, junho 2014. Disponível em: <<http://google.redalyc.org/articulo.oa?id=70340850015>>. Acesso em: 1 ago. 2016.

TORNERO, R. C. Dos farautes en la conquista de América: Jerónimo de Aguilar y Juan Ortiz. **Rev. Alcántara**, n. 76, maio 2012. Disponível em: <http://ab.dip-caceres.org/export/sites/default/comun/galerias/galeriaDescargas/archivo-y-biblioteca-de-la-diputacion/Alcantara/05-076-alc/05-076-005-Dos_farautes.pdf>. Acesso em: 8 maio 2016.

Resumo: Este artigo se propõe a fazer um levantamento historiográfico da presença de intérpretes nas colônias americanas durante o século XVI a partir da base de dados Vêrsila Biblioteca Digital. Pretende-se entender a importância desses intérpretes enquanto mediadores “das línguas” na configuração espacial do novo mundo, principalmente nos espaços político-administrativos configurados a partir do início do século XVI. Neste sentido, o percurso desta pesquisa espera responder a seguinte pergunta: de que maneira os intérpretes colaboraram para uma nova narrativa historiográfica do período colonial latino-americano? Para levantar algumas discussões acerca dos desdobramentos desses intérpretes no processo de apropriação e/ou resistência à colonização europeia, discutirei a partir do conceito de fidelidade, as múltiplas representações apresentadas pelos intérpretes durante os serviços prestados aos estados nacionais europeus. No que tange os aspectos metodológicos, trago ao debate a possibilidade de desenvolver uma pesquisa historiográfica com base nos dados fornecidos pelo localizador Vêrsila Biblioteca Digital a fim de mapear, coletar e selecionar artigos científicos, dissertações e teses produzidos entre os anos de 2000-2015. Espera-se que este levantamento bibliográfico introdutório dessa base de dados estimule novos pesquisadores na busca por informações relevantes da história colonial e amplie os horizontes investigativos para os estudos da História da Tradução na América Latina.

Palavras-chave: História da tradução; mapeamento digital; intérpretes coloniais; fidelidade; línguas em contato; Multilinguismo; Estudos decoloniais.

Abstract: This mini-project aims to make a historiographical mapping of the presence of interpreters in the colonies in America during the 16th century. It seeks to fathom out the importance of these interpreters as “language” mediators in the new world space configuration, especially, in the political and administrative spaces shaped at the commencement of the 16th century. In that vein, I look – throughout this research – to unfold the following question: how did interpreters aid to build a new historiographical narrative of the Latin-American colonial period? In order to arouse some discussions around the participation of those interpreters in the appropriation and/or resistance process to the European colonization, I set to approach, based the concept of fidelity, the multiple representations interpreters incarnated while working for European nation-states. With regard to the methodological aspects, I bring in the possibility of carrying a historiographical research based on the data provided by the localization browser *Vêrsila Biblioteca Digital*, in order to make an inventory, collect and select the scientific articles, dissertations and theses produced between 2000 and 2015. One hopes this bibliographical mapping will stimulate new researches for relevant information on the history of colonization, and broaden the horizons of the investigations for the studies of the history of translation in Latin-America.

Keywords: History of translation. Digital mapping. Colonial interpreters. Languages. Fidelity. Multilingualism. Decolonial studies.

Capítulo 3

A TRADUÇÃO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS EM *THE MAGDALENE SISTERS*, DE PETER MULLAN

THE TRANSLATION OF CULTURE-BOUND TERMS IN THE MAGDALENE SISTERS, BY PETER MULLAN

Antonia E. M. Gehin
(Mestranda- PGET)

Introdução

Mídias audiovisuais como a televisão, o rádio, a internet e o cinema são parte indissociável da experiência humana no mundo moderno, cujo aperfeiçoamento contínuo e a crescente distribuição internacional de produtos audiovisuais — novelas, filmes e documentários, programas de rádio, cursos em DVD — contribuem para a expansão da tradução audiovisual. O cinema em particular, visto não somente como um meio de expressão artística, mas como uma poderosa ferramenta de comunicação social, está entre as mídias com maior alcance intercultural e desenvolve importante função na construção de identidades nacionais. A capacidade que o cinema possui de ultrapassar fronteiras torna a tradução uma atividade fundamental no processo de comunicação intercultural.

Tradução audiovisual é uma subárea de Estudos da Tradução que trata da transferência de textos multimodais para outra língua e cultura (GONZALÉS, 2009). Dentre as modalidades que a compõem, a dublagem e a legendagem são consideradas as mais comuns. Dentre os diversos aspectos que distinguem a tradução audiovisual de outros modos tradicionais, restrições técnicas de tempo e espaço resultaram no desenvolvimento de diversas estratégias que possibilitam a compreensão da mensagem pela audiência.

Com o intuito de investigar como esse processo ocorre na prática, diálogos do filme *The Magdalene Sisters* serão utilizados como exemplo neste trabalho. O propósito é identificar quais estratégias foram empregadas na tradução dos diálogos selecionados, uma vez que o drama, que trata de questões morais e religiosas da Irlanda no século XX, apresenta inúmeras referências culturais, além do uso frequente de linguagem emotiva, palavrões e palavras tabus relacionadas a religião e a sexualidade.

Tradução audiovisual e o cinema

De acordo com Dixon e Foster (2008), de 1923 a 1927 a indústria cinematográfica resistiu a introdução do som no cinema por receio de que esta transição resultaria em profundas mudanças tecnológicas e econômicas. Apesar disso, a Warner Bros produziu o primeiro filme falado *The Jazz Singer* (1927), marcando uma nova era na história do cinema. De fato, o advento do cinema falado transformou a forma como filmes são produzidos e distribuídos, e foi responsável pelo surgimento da tradução multimídia, sem a qual a distribuição internacional de filmes não teria sido possível. Assim, “desde os primórdios do cinema, com o intuito de tornar os programas audiovisuais compreensíveis para audiências que desconhecem a linguagem do original, formas diferentes de transferência linguística se tornaram necessárias” (CINTAS; ANDERMAN, 2009, p. 4, tradução nossa). Para atender a necessidade de transferência de textos multimodais para outra língua e cultura, a tradução audiovisual surgiu, mais tarde, como uma subárea do campo Estudos da Tradução.

Coincidentemente, a era de ouro da tradução audiovisual aconteceu na década de 1990, quando uma intensa atividade resultou numa crescente sistematização da pesquisa, de um ponto

de vista acadêmico e educacional (CINTAS, 2009, p.3). É interessante notar que apenas alguns anos antes, no meio acadêmico, a disciplina estudos da tradução passou por intensas transformações que acarretaram na tradução cultural como uma nova abordagem que compreende a cultura como elemento essencial do processo tradutório (BASNETT; LEFEVERE, 1998). Ainda que as consequências da reestruturação proposta por Bassnett e Lefevere (1998, p. 123) tenham sido mais fortemente percebidas no campo da tradução literária, questões ideológicas e relações de poder comprometem a tradução cinematográfica desde a escolha entre dublagem e legendagem – predominante em determinados países – até limitações técnicas de espaço que podem ser utilizadas como estratégias para eliminar informações consideradas inadequadas para a cultura de chegada (BASSNETT; LEFEVERE, 1998, p. 136).

Ao mesmo tempo em que os estudos da tradução passavam por transformações e a tradução audiovisual ganhava espaço no universo acadêmico, a revolução digital marcada pela chegada da internet, representou uma mudança radical na comunicação social e interpessoal. Por volta de 1992, a primeira *world wide web* (www.) foi liberada para o público em geral. Apenas sete anos mais tarde a internet estava disponível em quase todos os países, provocando um crescimento súbito da produção de material audiovisual e aumentando a demanda por profissionais de dublagem e legendagem.

Restrições em legendagem cinematográfica

“Tradução entre mídias é impossível (ninguém pode traduzir da forma falada para a forma escrita de um texto ou vice versa)”⁷ escreve, J.C. Catford (1965, p. 53, tradução nossa). No entanto, a tecnologia parece ter-se encarregado de provar que a afirmação de Catford está equivocada e transformou a legendagem — tradução de um texto falado para a forma escrita — em um dos métodos de tradução mais praticados nos dias de hoje.

Enquanto a dublagem pode ser definida como um processo de substituição do áudio original por sua versão traduzida, a legendagem é o processo de transferência do áudio original para a forma de texto, exibido na tela juntamente com a imagem. A passagem de um código oral para outro escrito não é somente o modo de tradução mais comum, como é o mais complexo e restrito. Legendagem não permite notas de rodapé ou textos explicativos e frequentemente não dispõe de tempo e espaço suficiente para a transcrição literal do áudio.

Assim, a legendagem pode ser definida como:

Legendagem pode ser definida como uma prática de tradução que consiste na apresentação de um texto escrito, geralmente na parte inferior da tela, que se empenha em narrar o diálogo original dos personagens, assim como os elementos discursivos que aparecem na imagem (letras, encartes, rótulos, cartazes, e outros itens semelhantes), e a informação que está contida na trilha sonora (música, voice-over). Todos os programas legendados são constituídos por três componentes principais: a palavra falada, a imagem e as legendas. A interação desses três componentes, juntamente com a habilidade do telespectador de ler ambos o texto escrito e a imagem a uma certa velocidade, além do tamanho da tela, determinam as características básicas do meio audiovisual. (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 8-9, tradução nossa)⁸.

⁷ Translation between media is impossible (i.e. one cannot 'translate' from the spoken to the written form of a text or vice-versa). (CATFORD, 1965, p. 53).^[1]

⁸ Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off). All subtitled programmes are made up of three main components: the spoken word, the image and the subtitles. The interaction of these three components, along with

Durante uma entrevista para o jornal online *IndieWire* (2012) o jornalista crítico de cinema e legendador francês Henri Baher afirmou que o desafio de criar legendas eficazes é torná-las invisíveis para a audiência, e que esse objetivo demanda mais do que extrema humildade. A noção de invisibilidade do texto em legendagem também é defendida por teóricos como Cintas e Remael (2014). Legendas devem ser “invisíveis” para que sua leitura na tela seja quase imperceptível pela audiência e não atrapalhe a compreensão da informação transmitida pela imagem. O termo “poluir” a imagem é frequentemente usado para descrever esse fenômeno (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 87). Esta argumentação teórica baseia-se na ideia de que legendas longas acabam por cobrir parte da imagem, prejudicando a visibilidade de elementos essenciais mostrados na tela. Com isso, pretende-se que o espectador leia a legenda sem se dar conta de que o está fazendo. A tradução para legendagem está submetida a diversas regras como número de linhas por legenda; número de caracteres por linha; tempo de exposição de cada legenda na tela e sincronização com o áudio original.

O número máximo de caracteres por linha varia de acordo com o alfabeto, é comum permitir 35 para idiomas cirílicos como o búlgaro macedônio e o russo, 34 36 para o grego e o árabe, 12 a 14 para o japonês e o coreano, e entre 14 e 16 para o chinês (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 85, tradução nossa)⁹.

Dessas restrições derivam limitações textuais, linguísticas e extralinguísticas em meio as quais o tradutor é obrigado a recorrer a estratégias específicas que, normalmente, não são adequadas para outros modos de tradução. A dublagem, por exemplo, que consiste na substituição do áudio original por sua versão traduzida, não necessita dividir a atenção do espectador entre dois modos de comunicação distintos, como no caso da legendagem. Assim, o tradutor para legendas se encontra numa situação realmente desafiadora, na qual precisa decidir o que deve substituir, adaptar ou até mesmo omitir para transferir, dentro de um espaço limitado, o sentido de um diálogo audiovisual.

***The Magdalene Sisters*, um filme de Peter Mullan**

Dirigido pelo escocês Peter Mullan, o filme *The Magdalene Sisters* (2002), ganhador do prêmio de melhor filme no festival de Veneza do mesmo ano, conta a história de quatro jovens encarceradas em instituições católicas denominadas *Asilos de Madalenas*, na Irlanda. O filme é baseado no documentário *Sex in a Cold Climate* (1997), produzido e dirigido por Steve Humphries para expor o que viria a ser um dos maiores escândalos da sociedade irlandesa do século XX. Conhecidas também como *Lavanderias de Madalenas*, essas instituições religiosas dirigidas por freiras são acusadas de terem explorado e abusado física e psicologicamente de milhares de mulheres entre 1900 e 1996 na Irlanda, segundo diversos testemunhos citados no documento oficial *Report of the Inter-Departmental Committee to establish the facts of State involvement with the Magdalen Laundries*. No entanto, como surgiram e em quais ideologias estão fundamentadas essas instituições projetadas para oprimir mulheres em situação vulnerável?

Para melhor compreender como surgiram e com que finalidade foram criados os *Asilos* ou *Lavanderias de Madalenas* faz-se necessário investigar as ideologias religiosas que motivaram sua fundação e determinaram o estilo de vida de seus membros. Diversos estudos indicam que os asilos surgiram no século XVII em um contexto monástico medieval.

the viewer's ability to read both the images and the written text at a particular speed, and the actual size of the screen, determine the basic characteristics of the audiovisual medium. (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 8-9).

⁹The maximum number of characters per line varies according to alphabets, and it is normal to allow 35 for Cyrillic languages like Bulgarian, Macedonian and Russian, 34 to 36 for Greek and Arabic, 12 to 14 for Japanese and Korean and between 14 and 16 for Chinese. (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 85)

No século XVII, época marcada por eventos que intensificaram a marginalização da mulher na Europa como a peste negra, padre João Eudes (1601-1680) movido de compaixão por prostitutas que viviam nas ruas da França, percebeu que a melhor maneira de lidar com elas era formando uma ordem de “mulheres santas” (virgens consagradas). Assim, em 1641 Eudes fundou a ordem *Irmãs de Nossa Senhora da Caridade* em Caen, Normandia. As “mulheres santas” que aderiram a esta ordem eram chamadas a “reformatar” – segundo a doutrina católica – uma classe inferior de mulheres: prostitutas ou mulheres “caídas” rejeitadas pela sociedade. Além de prostitutas, a ordem também recebia meninas em situação vulnerável, correndo o risco de se perderem ou caírem na prostituição, como um meio de prevenção. Com o estabelecimento da ordem, reformatórios do governo também foram incorporados aos mosteiros. Nasceram os primeiros *Asilos de Madalenas* operados por freiras que, algum tempo depois, se expandiram na Irlanda e outras regiões da Europa. Porém, sua relação com o nome da figura bíblica Maria Madalena se deu oficialmente somente dois séculos depois, quando Maria Eufrásia Pelletier (1796-1868) foi eleita superiora desta ordem em Tours, França. Eufrásia estava insatisfeita com o fato de as penitentes que viviam nos refúgios não serem aceitas em sua ordem¹⁰. Este princípio demonstra que o fato de terem abandonado a prostituição não mudava a condição social que as tornava inadequadas para a vida consagrada, por terem crescido ou vivido em um ambiente desfavorável. Essas mulheres eram apenas objeto da caridade que a Igreja lhes dedicava.

Diante dessa realidade, Eufrásia começou a idealizar uma ordem onde penitentes que aspiravam à vida religiosa pudessem se tornar freiras. Seu desejo se concretizou em 1825 com a fundação da ordem *Irmãs de Madalena* (*The Magdalene Sisters*), tendo como padroeira Maria Madalena, a prostituta arrependida do Novo Testamento que foi perdoada por Jesus (Lucas 7, 36-50). Eufrásia determinou que este instituto formado por mulheres “caídas” que aspiravam a conversão não seria autônomo, mas dirigido por outra ordem formada por mulheres de uma classe superior (mulheres santas). Quando em 1835, divergências entre Eufrásia e as *Irmãs de Nossa Senhora da Caridade* a levaram a se desligar desta ordem, Eufrásia fundou sua própria congregação a qual deu o nome de *Irmãs de Nossa Senhora da Caridade do Bom Pastor*. Com isso, O instituto *Irmãs de Madalena* passou a ser governado pela nova congregação, assim como os refúgios de penitentes fundados por Eufrásia¹¹, de modo que uma ordem estava incorporada e era dependente de outra.

Com o passar do tempo, os refúgios criados por Eudes e Eufrásia se expandiram por diversos países, porém perderam sua motivação original e foram transformados em instituições lucrativas que ficaram conhecidas como *lavanderias de madalenas*. Na Irlanda, registros dos primeiros asilos operados por freiras datam de 1837, enquanto o último encerrou suas atividades somente em 1996.

Se considerarmos o processo de cristianização da Irlanda e o papel da Igreja Católica na formação do Estado irlandês, poderíamos argumentar que a Irlanda foi uma espécie de terreno fértil, propício à evolução da cultura do confinamento, levando ao encarceramento de milhares de mulheres em *Asilos de Madalenas*, como resultado da cooperação entre Estado e Igreja, detentores da moral na recém proclamada república irlandesa (SMITH, 2004, p. 208).

The Magdalene Sisters é um filme baseado em fatos reais idealizado pelo diretor Peter Mullan para dar voz às mulheres silenciadas por um sistema patriarcal opressor dentro e fora dos conventos. *The Magdalene Sisters* denuncia desigualdade de gênero, violação de direitos humanos, manipulação religiosa e controle social numa sociedade em que a moralidade católica impunha punição física e moral sobre mulheres com a finalidade de gerar lucro.

¹⁰ <http://catholicpamphlets.net/pamphlets/St%20Mary%20Euphrasia.pdf>

¹¹ *Ibidem*.

Referências culturais em *The Magdalene Sisters*

Em meio as várias restrições que a legendagem encerra, a tradução de referências geográficas, etnográficas, sociopolíticas e históricas, aparecem quase como intraduzíveis, especialmente quando um termo equivalente não existe na cultura de chegada, ou é desconhecido pelo público-alvo. No campo da tradução audiovisual, alguns autores definem referência cultural como aqueles itens que fazem uma cultura diferente da outra, ou aqueles elementos particulares da cultura de partida que não existem na cultura de chegada:

Lugares específicos de qualquer cidade ou país; aspectos relacionados a cultura, a arte e os costumes de determinada sociedade e época (música, literatura, conceitos estéticos); personagens populares, mitologia, instituições, moeda corrente, sistemas de peso e medidas. (CANÓS, 1999, tradução nossa)¹².

Especificidades culturais de uma determinada cultura são referências extralinguísticas de itens que estão vinculados com a cultura, história ou geografia de um país, e tendem a impor sérios desafios a tradução. Eles também são chamados de referências culturais, “realia” (coisas reais), e mais recentemente, ECRs ou referências culturais (extralinguísticas). (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 200, tradução nossa)¹³.

Para solucionar problemas de tradução que envolvem as especificidades culturais, estratégias de tradução foram criadas com o objetivo de preservar o sentido do texto original e torná-lo compreensível pela audiência obedecendo, ao mesmo tempo, as restrições de tempo e espaço. De acordo com a classificação descrita por Cintas e Remael (2014, p. 202) as principais estratégias são: empréstimo (loan), tradução literal (calque), explicitação, substituição, transposição, criação de neologismos (lexical recreation), compensação, omissão e adição.

Para Cintas e Remael (2014, p. 202-203), a estratégia *empréstimo* é empregada quando uma palavra ou frase do texto de partida é incorporado ao texto de chegada porque a tradução não é possível ou termo é igual em ambas as línguas. Nos casos de *calque*, a tradução de referências culturais é literal, porém, o grau de transparência varia (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 202). A estratégia *explicitação* é utilizada quando o tradutor procura tornar o texto mais acessível para audiência e o especifica através de hipônimos ou o generaliza através de hiperônimos.

Criação de neologismos ou a invenção de um neologismo na língua de chegada é uma estratégia que auxilia na compreensão da mensagem quando neologismos aparecem no texto fonte. *Compensação*, por sua vez, acontece quando o legendador tenta solucionar problemas de perdas na tradução de uma legenda com a adição de termos na legenda seguinte. *Adição* refere-se a situações nas quais especificidades culturais representam um problema, mas não devem ser omitidas por serem essenciais para para a compreensão da mensagem.

A *omissão* é usada para situações em que há limitação de espaço ou a língua de chegada não possui um termo correspondente. Além de limitações técnicas que determinam quando um termo deve ou não ser omitido, a decisão é sempre ditada por questões de redundância e

¹²Specific places of any city or country; aspects related to the history, the art and the customs of a given society and age (songs, literature, aesthetic concepts); very popular characters, mythology; gastronomy, institutions, currencies, systems of weight and measurement. (CANÓS, 1999, tradução de Irene Ranzato).

¹³Culture-bound terms are extralinguistic references to items that are tied up with a country's culture, history, or geography, and tend therefore to pose serious translation challenges. They are also referred to as cultural references, realia, and, more recently, ECRs or extralinguistic cultural-bound references. (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 200).

relevância (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 163), especialmente em casos de referências culturais que não possuem um equivalente na língua de chegada. Nesse sentido, a omissão é uma estratégia válida que consiste em não traduzir parte do diálogo.

Frequentemente utilizada para a tradução de legendas, a *substituição* é necessária quando restrições de espaço não permitem o uso de frases longas, ainda que equivalentes sejam encontrados na cultura de chegada (CINTAS; REMAEL, 2014, p. 204). Para Pedersen (2005), substituição consiste na troca de uma referência específica da cultura de partida por outra da cultura de chegada.

Quadro 1 – Exemplo 1: (00:10:12)

– You spend all your time hanging around playgrounds, do you?	– Vocês ficam o tempo todo aí é?
– Which one of us do you like?	– De qual de nós você gostou?
– She fancies me.	– De mim.
– How could she fancy you with this stomach on you?	– De você! Seu barrigudo!

Fonte: The Magdalene Sisters, 2002 (DVD).

Na primeira parte do exemplo acima, devido a restrições de espaço, ocorreu a substituição de “you spend all your time hanging around playgrounds, do you?” pela frase “vocês ficam o tempo todo aí, é?”. No entanto, esta escolha de tradução também pode ser classificada como omissão, se considerarmos que “hang around” (passar tempo livre em determinado lugar) trata-se de uma expressão idiomática da língua inglesa, que foi omitida. Na tradução das falas seguintes, o legendador optou por substituir “she fancies me” – outra expressão idiomática comumente usada na Irlanda para denotar interesse romântico por alguém – por apenas “de mim” omitindo, assim, a especificidade cultural do texto fonte sem, contudo, substituí-la por outra no texto alvo. Com isso, o legendador também evitou a repetição da palavra gostou (ela gostou de mim), uma vez que a redundância deve ser evitada em legendagem. Já o uso da expressão “seu barrigudo” como tradução de “with this stomach on you” é entendido como tabu linguístico devido a sua conotação de insulto contra características reais do corpo tratadas como anormalidades.

Outro exemplo de substituição em *The Magdalene Sisters* diz respeito a expressão “fallen women” utilizada para designar prostitutas. Durante a Era Vitoriana, a expressão passou a ser usada para se referir a qualquer mulher que se comportasse sexualmente de maneira inadequada.

Quadro 2 – Exemplo 2 (00:17:00):

– Through the powers of prayer, cleanliness and hard work, the fallen may find their way back to Jesus Christ.	– Mediante o poder da oração, da higiene e do trabalho árduo, as perdidas podem voltar a Jesus Cristo.
--	--

Fonte: The Magdalene Sisters, 2002 (DVD).

No exemplo acima, o termo “fallen” que traduzido literalmente para o português possui o equivalente “caídas”, foi substituído pelo termo “perdidas”, já que em português é comum utilizar o eufemismo “mulher perdida” para se referir a prostituta. Assim, a estratégia substituição pareceu mais adequada para o tradutor ou tradutora por manter o sentido da frase. No entanto, a expressão “fallen women” também possui conotação religiosa. “Fallen women” remete a mulheres que perderam a graça divina pelo pecado do sexo. Ao mesmo tempo, remete ao anjo caído, aquele que caiu em pecado, que perdeu a graça. Nesse sentido, a tradução de “fallen” para “perdidas” não mantém o real sentido da expressão, de modo que o termo “decaído” seria mais apropriado para esse contexto.

Na transferência da frase seguinte observa-se a utilização da estratégia *transposição*. O conceito cultural “with this stomach on you” foi substituído pela expressão popular “seu barrigudo”. Ainda segundo Cintas e Remael (2014, p. 204), transposição é uma estratégia usada para casos nos quais um conceito cultural de determinada cultura é substituído por um conceito cultural de outra.

Quadro 3 – Exemplo 3. (00:41:0,8):

<p>– That all men are sinners and, therefore, all men are open to temptation.</p> <p>– In any God-fearing country, if you want to save men from themselves, you’ll remove that temptation.</p>	<p>– Todos os homens são pecadores, portanto, abertos a tentação.</p> <p>– Num país católico, para salvá-los de si próprios, remove-se a tentação.</p>
--	--

Fonte: The Magdalene Sisters, 2002 (DVD).

Neste diálogo, o equivalente mais apropriado para a frase “God-fearing country” seria “país temente a Deus”, uma frase mais longa que contém dezesseis caracteres e foi substituída pela frase “país católico”, que contém apenas doze caracteres. No entanto, no contexto histórico de *The Magdalene Sisters* (Irlanda, 1965), a frase “God-fearing country” descreve o papel da Igreja católica enquanto principal autoridade moral e religiosa da época. Nesse contexto, o verbo temer está marcado por uma posição ideológica que não é transmitida através da tradução “país católico”. Esta escolha também pode fazer com que membros de outras religiões se sintam excluídos do sentido que a fala original “país temente a Deus” representa.

Considerações finais

Tradução audiovisual, como fenômeno social que se estabeleceu na década de 1990, se apoia em concepções que abrangem, ao mesmo tempo, questões linguísticas e culturais, além de outros aspectos que compõem a atividade tradutória. De modo especial, a tradução para o cinema está marcada por questões ideológicas que influenciam escolhas e decisões desde o momento em que a produção fílmica é pensada. Enquanto ferramenta de representação nacional e comunicação intercultural, sua capacidade de expansão para horizontes além-fronteiras, desempenha importante papel na forma como uma cultura é percebida por outra, não somente através da imagem mas, principalmente, da dublagem e legendagem.

Assim como produções fílmicas não acontecem por acaso, posições ideológicas permeiam as escolhas do tradutor a todo momento. No caso de *The Magdalene Sisters*, um drama idealizado para criticar ideologias sociais e religiosas dominantes na Irlanda do século 20, especificidades culturais foram representadas de diversas maneiras para a audiência brasileira. Casos de omissão e substituição como os mencionados na análise, demonstram que o legendador optou por aproximar o texto da audiência. Por esta razão, a tradução de especificidades culturais constitui enorme desafio para o tradutor, já que suas escolhas implicam diretamente no modo como uma cultura é percebida pela audiência estrangeira. Consciente de seu papel de mediador cultural, o tradutor assume a responsabilidade de representar uma cultura e comunicar suas particularidades, servindo-se de diversas ferramentas que o auxiliam a transpor as barreiras impostas por limitações de tempo e espaço, considerando que transmitir a mensagem com clareza é a principal função da legenda.

Referências

AGOST CANÓS, R. **Traducción y Doblaje**: palabras, voces e imágenes. Barcelona. Ariel. 1999.

BAHER, Henri. **How Do You Subtitle a Movie at Cannes? Henri Behar Explains All**. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2012/05/how-do-you-subtitle-a-movie-at-cannes-henri-behar-explains-all-47138/>>. Acesso em 21 maio 2017.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. **Constructing cultures**: essays on literary translation. Bristol: Multilingual Matters. 1998.

CATFORD, John Cunnison. **A linguistic theory of translation**. London: Oxford University Press. 1965.

CINTAS, Jorge Díaz (Ed.). **New Trends in Audiovisual Translation**. Bristol: Multilingual Matters, 2009.

CINTAS, Jorge Díaz; ANDERMAN, Gunilla (Ed.). **Audiovisual Translation, Language Transfer on Screen**. London/New York: Palgrave Macmillan, 2009.

CINTAS, Jorge Díaz; REMAEL, Aline. **Audiovisual translation**: subtitling. London/New York: Routledge, 2014.

DIXON, Wheeler Winston; FOSTER, Gwendolyn Audrey. **A short history of film**. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2008.

GONZÁLES, Luis Pérez. Audiovisual translation. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London/New York: Routledge. 2009.

PEDERSEN, Jan. **How is culture rendered in subtitles?** Em: Mutra Conference Proceedings, 2005, p. 6. Disponível em: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html>. Acesso em: 1 jul. 2017.

REPORT of the Inter-Departmental Committee to establish the facts of State involvement with the Magdalen Laundries. Disponível em: <<http://www.justice.ie/en/JELR/Pages/MagdalenRpt2013>>. Acesso em: 1 set. 2017.

SMITH, James M. The politics of sexual knowledge: the origins of Ireland's containment culture and the carrigan report. **Journal of the History of Sexuality**, v. 13, n. 2, 2004.

THE MAGDALENE SISTERS. Direção: Peter Mullan. Produção: Frances Higson. Escócia (UK). Momentum Pictures. 2002. 1 DVD.

Resumo: Tradução audiovisual, de modo particular tradução para o cinema, é constituída por diversas restrições que a tornam uma atividade peculiar e complexa, sobretudo quando componentes próprios de uma cultura ou suas especificidades culturais, representam um desafio para o tradutor e exigem a utilização de estratégias distintas. Partindo desse pressuposto, este artigo se propõe analisar as principais restrições técnicas que caracterizam a legendagem para o cinema enquanto mídia composta por relações intersemióticas e tida como uma poderosa ferramenta de representação nacional e comunicação intercultural. Ao mesmo tempo, este estudo procura investigar o conceito de referências culturais em legendagem e as principais estratégias disponíveis para solucionar problemas de tradução de referências culturais, utilizando como exemplo diálogos do filme *The Magdalene Sisters* (2002) do diretor escocês Peter Mullan. A análise teórica será realizada, principalmente, a partir de concepções desenvolvidas por Jorge Díaz Cintas e Aline Remael (2009, 2014), que abordam diversos aspectos da tradução audiovisual.

Palavras-chave: Tradução audiovisual. Referências culturais. Restrições em legendagem. Estratégias de tradução.

Abstract: Audiovisual translation, particularly translation for the cinema, is a peculiar and complex activity formed by several constraints that represent a great challenge for the translator, especially when specific components of a culture require the use of distinct strategies. Based on this assumption, this article proposes the analysis of the main technical constraints that characterize subtitling for the cinema as a media composed by intersemiotic relations and seen as a powerful tool of national representation and intercultural communication. At the same time, this study intends to investigate the concept of cultural references, also known as culture-bound items in subtitling. In addition, it intends to investigate the most common translation strategies available to solve translation problems of culture-bound references through the analysis of dialogues presented in *The Magdalene Sisters* film, directed by scotch actor and director Peter Mullan. The theoretical approach is mainly based on conceptions developed by Jorge Díaz Cintas e Aline Remael (2009, 2014) who cover several aspects of audiovisual translation.

Keywords: Audiovisual translation; Cultural references; Constraints in subtitling; Translation strategies.

Capítulo 4

A LEITURA/TRADUÇÃO DE FRANCISCO DE QUEVEDO NO BRASIL

THE READING / TRANSLATION OF FRANCISCO DE QUEVEDO IN BRAZIL

Beatrice Távora
(Doutoranda – PGET)

Introdução

A tradução pode ser considerada um profundo e contínuo ato de leitura. Antoine Berman é taxativo ao expressar que a deficiência de um tradutor reside na ausência de leituras e que somente através de leituras vastas e diversificadas se opera o “escoramento do ato tradutório” (BERMAN, 1995, p.68). Esse aspecto é corroborado por Paulo Henriques Britto, que considera a tradução “a operação de leitura mais cuidadosa que se pode imaginar” (BRITTO, 2012, p. 51) e também por Ítalo Calvino quando afirma que “traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto” (CALVINO, 2009, p. 87).

No campo da tradução literária, a questão da leitura se agiganta, uma vez que esta atividade é caracterizada por captar e condensar o espaço polilinguístico de uma comunidade, segundo Berman (2013, p. 65) e na qual se espera dos tradutores estratégias para criar ou preservar as intenções estéticas ou os efeitos perceptíveis no texto de partida, como explicita Dirk Delabastita (2011, p.69). A concretização dessas estratégias, por sua vez, implica uma série de decisões com vistas a atender a determinados propósitos, dentre os quais tornar conhecida uma obra tida como essencial ou transpor de uma língua para outra a intransigência especial de determinados textos, de acordo com Susan Sontag (2008, p. 168).

Em razão da complexidade das obras literárias, Berman afirma que toda tradução literária é levada por “um projeto ou finalidade articulada, determinado pela posição tradutória e por exigências específicas postas pela obra a traduzir” (BERMAN, 1995, p. 76), entendendo-se posição tradutória como uma espécie de convicção íntima do tradutor, o resultado de sua reflexão sobre a obra a ser traduzida.

A esta convicção íntima soma-se o estudo das teorias da tradução, recursos valiosos, no entender de Anthony Pym, não somente para que os tradutores defendam suas posturas, mas também porque permitem descobrir outras cujo conhecimento pode auxiliar no processo mesmo da tradução ampliando a possibilidade de soluções. Para Pym (2012), as reflexões sobre a ética e a finalidade fundamental da tradução se destacam, sobretudo, no momento de selecionar uma solução, quando é preciso tomar decisões e escolher entre as alternativas possíveis.

A partir desse entendimento, nos propomos no presente trabalho a discutir alguns aspectos em torno da tradução da obra satírica do escritor espanhol do Século de Ouro, Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) ao português brasileiro, sobretudo os que se relacionam à elaboração do humor.

De acordo com Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai, Quevedo é “o mais importante prosador espanhol do século XVII, possuidor de uma obra ampla em prosa e em verso, que apresenta grande variedade de temas” (FERREIRA; RÓNAI, 1979, p. 138). Apesar de ser considerado um clássico, elencado por Ítalo Calvino (2007, p. 16) ao lado de Montaigne, Erasmo, Proust e Valéry e de ter influenciado a poética de Octávio Paz, Jorge Luis Borges e Rubén Darío, dentre outros, tem sua obra no Brasil pouco conhecida, dada a ausência de traduções.

A leitura de Quevedo no contexto hispânico

Adentrar a complexidade da escrita quevediana, que inclui aspectos relacionados à retórica, à sátira e também a elementos de um contexto sócio-histórico determinado é um desafio para o tradutor. Mas, além de estar relacionada a esses elementos, sua tradução envolve questões que dizem respeito também às diversas leituras que dele foram feitas ao longo do tempo, configurando-o como um clássico, e sobre as quais parece pertinente refletir no tocante à elaboração de um projeto tradutório.

Sobre a noção de clássico, Antoine Compagnon discute algumas particularidades, com base no pensamento de Sainte-Beuve que apresenta uma evolução do termo. Assim, de acordo com este autor, para os latinos, *classicus* era um epíteto utilizado para identificar cidadãos que possuíam uma determinada renda e pagavam impostos, em oposição aos *proletarii*, que não pagavam. Este epíteto foi utilizado metaforicamente por Aulu-Gelle em *Nuits Attiques* (Noites Áticas) para designar o “escritor clássico [...] não um proletário” (COMPAGNON, 2010, p. 231). Ao longo da história o termo foi utilizado pelos romanos para designar os gregos e, posteriormente, na Idade Média e no Renascimento, se referia tanto aos gregos como aos romanos para abranger o autor antigo consagrado como autoridade. No contexto francês, o adjetivo *clássico* existia no século XVII para qualificar o que merecia ser imitado por constituir-se como modelo e autoridade, além de referir-se ao que era ensinado em sala de aula. Já no século XVIII designava o que pertencia à Antiguidade grega e latina para, a partir do século XIX designar os grandes escritores em oposição ao termo *romântico*, emprestado do alemão.

Ítalo Calvino propõe várias maneiras de se compreender um clássico, dentre elas a que afirma que “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 2007, p. 10). Além disso, para Calvino “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe” (CALVINO, 2007, p. 10).

No contexto literário hispânico, que abrange vinte e dois países em diversos continentes, a obra quevediana é considerada um clássico, lida e estudada sob variados prismas ao longo do tempo, e cujos ecos repercutiram e repercutem ainda na atualidade de diversas maneiras em distintos sistemas literário-culturais.

Ao traçar um panorama da recepção deste autor no cenário peninsular, Alfonso Rey afirma que, no período em que viveu, Quevedo “quis projetar uma imagem de si como humanista e erudito, mas prevaleceu a de satírico” (REY, 2010, p. 635). Sua fama vinculou-se primordialmente à sua obra satírica, através da qual, utilizando-se do discurso agudo e jocoso, denunciava os vícios, comportamentos ridículos ou atividades delitivas características de sua época. Esta fama se manteve durante os séculos XVIII, XIX e XX, ainda que o autor tenha tentado desprender-se desta imagem ao longo de sua vida em seus tratados filosóficos, escritos históricos e poesia grave, como aponta Lía Schwartz (1997, p. 2).

No século XVII e durante os séculos XVIII e XIX, muitos escritores encontraram em sua biografia fonte de inspiração para dramas históricos e folhetins, chegando a convertê-lo em personagem literário como na obra *The Travels of Don Francisco de Quevedo through Terra Australis Incognita, Discovering the Laws, Customs, Manners, and Fashions of the South Indians* (1684) atribuída ao inglês Joseph Hall, e em *Apologos dialogaes* (1721), do autor português Francisco Manuel de Mello, de acordo com Rey (2010, p. 640).

Na primeira metade do século XX, Quevedo é retomado pelos escritores espanhóis do movimento conhecido como a “Geração de 27”, grupo organizado no ano de 1927 em torno à comemoração do aniversário do terceiro centenário de morte de Gôngora e do qual fizeram parte os literatos Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Rafael Alberti, dentre outros.

Além disso, no cenário hispanofalante, não apenas a leitura das obras, mas do próprio escritor passou a mimetizar-se no inconsciente coletivo ou individual, para usar as palavras de Calvino, associado ao humor. Esse fenômeno identificado por Pedrosa (2003) tipifica a metamorfose pela qual passou o autor, e que transformou Quevedo em personagem de contos e ditos populares dada sua popularidade. Nesse sentido, Jiménez Montalvo afirma ter sido Quevedo

o literato a quem mais se atribuíram chistes e anedotas [...] que continuam sendo conhecidas e contadas por muitos lugares da Espanha, e inclusive fora dela, pois também foram documentadas na América hispânica e no Brasil, ainda que algumas vezes o nome deste personagem folclórico sofra alterações. (MONTALVO, 2011, p. 130).

Quevedo está presente também em outros elementos da cultura hispânica. Assim, foi efígie das notas de cem pesetas na Espanha até o ano de 1999, data da introdução do euro; na filatelia, está estampado em selos comemorativos, com destaque para a recente edição de maio de 2016¹⁴ em homenagem ao humor gráfico através de personagens históricos; possui eventos anuais em diversas cidades que resgatam aspectos históricos de sua vida e de sua obra¹⁵; nomeia o “Instituto Quevedo del Humor”, entidade fundada em 2014 com apoio da Universidade Alcalá de Henares que visa investigar, estudar e difundir o humor¹⁶; é personagem de animações infantis¹⁷ e produções cinematográficas¹⁸; designa um tipo específico de óculos reconhecido naquela cultura pela associação ao modelo por ele utilizado ao longo de sua vida e que aparece retratado pelo pintor Velázquez (1599-1660).

Todos estes elementos podem ser entendidos como releituras que conformam um discurso crítico sobre a obra quevediana e seu autor, de tal forma reverberado no tempo e em distintos contextos que passam a se ocultar nas dobras da memória, reforçando a noção de clássico, como destacado por Calvino.

A leitura/tradução de Quevedo no Brasil

No cenário brasileiro muito pouco se conhece sobre a vasta produção literária quevediana. O clássico espanhol do Século de Ouro associa-se majoritariamente ao *Quixote*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). Esta obra, escrita em duas partes, a primeira denominada *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha (O engenhoso fidalgo dom Quixote de La Mancha Mancha)* (1605) e a segunda, intitulada *El ingenioso caballero Don Quijote de La Mancha (O engenhoso cavaleiro dom Quixote de La Mancha)* (1615), circulou no país, segundo estudo de Cobelo (2011), através de setenta e duas edições no período compreendido entre os anos de 1942 e 2008¹⁹, em diferentes traduções. Tendo como um dos motivos o fácil acesso, é ela que figura nos currículos do ensino médio e dos cursos de letras

¹⁴ Disponível em: <https://www.correos.es/ss/Satellite/site/info_corporativa-1363191778760-sala_prensa/detalle_noticia-sidioma=es_ES>.

¹⁵ A exemplo das “Jornadas Quevedianas”, evento cultural promovido na Cidade de Cetina, Zaragoza, que em 2016 se realizou no período de 15 a 17 de julho conforme <<http://www.cetina.es/quevedianas.html>>. Acesso em 27 jun. 2017.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.elimparcial.es/noticia/97973/opinion/bienvenida-al-instituto-quevedo-del-humor.html>>. Acesso 27 jun. 2017.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=miuSGkM8ZOY>>. Acesso em 27 jun. 2017.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=69atIee61jQ>>. Acesso em 27 jun. 2017.

¹⁹ Além disso, data de 2013 a recente edição de Ernani Ssó, pela editora Penguin/Companhia das Letras.

espanhol das universidades brasileiras. Esta constatação colabora para o estabelecimento de um cânone que merece ser discutido, pois, como afirma André Lefevere:

Se um determinado tipo de instituição, como as academias ou revistas literárias influentes e os editores reconhecidos de literatura culta [...] tem um papel importante na admissão de novas obras literárias ao cânone, outras instituições, tais como as universidades e os estabelecimentos de ensino, em geral, conservam o cânone mais ou menos vivo, basicamente pela seleção de textos para cursos de literatura. Os clássicos a serem ensinados permanecem aqueles que continuam sendo impressos e, portanto, os clássicos que continuam sendo impressos serão os conhecidos pela maioria das pessoas expostas à educação na maior parte das sociedades contemporâneas [...] A canonização (potencial) influencia grandemente a disponibilidade de uma obra literária. (LEFEVERE, 2007, p.41-43).

Acreditamos que estudos acadêmicos, a exemplo dos realizados em nível de mestrado e doutorado, possam operar nesse cenário identificado por Lefevere como instrumentos aptos a dar visibilidade a determinados autores, renovando cânones estabelecidos, uma vez que oportunizam discussões de “leitores profissionais de literatura” (LEFEVERE, 2007, p. 15). Por esta razão, nos debruçamos sobre os prólogos das obras satíricas de Quevedo em nossa dissertação, realizando uma tradução comentada²⁰. Esse trabalho proporcionou reflexões não apenas sobre a literatura do Século de Ouro que circula no contexto nacional, mas, sobretudo, sobre a forma como Quevedo ingressa neste contexto. Assim, foi possível identificar, no que tange à prosa, que o texto dos *Sueños* - obra composta por cinco narrativas, e que, juntamente com o *Discurso de Todos los Diablos* e *La Hora de Todos y la Fortuna con Seso* conforma o ciclo satírico do escritor, possui uma única tradução brasileira integral, realizada por Liliana Raquel Chwat e publicada pela Editora Escala em 2005, em edição brochura, sem paratextos e sem menção ao projeto tradutório. De forma isolada, a narrativa “Alguazil endemoninhado” foi traduzida por Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda e publicada no volume dois da coleção *Mar de Histórias*, uma antologia de contos mundiais, datada de 1946, pela editora Nova Fronteira. Posteriormente, essa mesma tradução foi publicada também na antologia *Os cem melhores contos de humor da literatura universal*, organizada por Flávio Moreira da Costa, pela Ediouro em 2001.

Essas duas traduções apresentam distintas maneiras de relacionamento com a *letra* do texto fonte, termo que, segundo Berman, identifica a materialidade da obra enquanto “realidade carnal, tangível e viva no nível da língua” (BERMAN, 2013, p. 98) e que pressupõe uma interação entre o conteúdo da obra e suas propriedades formais, abrangendo mais do que a palavra para vincular também ritmo e estrutura. Ocorre que, a compreensão da letra do texto quevediano, remonta a um período em que vigoravam paradigmas distintos dos vigentes na atualidade. Sua prosa é construída a partir de associações engenhosas entre as palavras e as ideias e envolve a utilização de recursos retóricos como antíteses, hipérboles, paradoxos e metáforas. Seu vocabulário é fortemente expressivo, com uma prodigiosa riqueza de léxico e a adoção de uma gramática “atormentada que emprega o substantivo como adjetivo, o verbo e o advérbio como substantivos” (CHEVALIER, 1988, p. 112). Além disso, a construção sintática é complexa, pois “comprime várias frases em uma só, embutindo umas dentro das outras, para o que reduz a um só elemento - substantivo, particípio, gerúndio e até um simples possessivo - o que deveria ser uma oração inteira” (ALBORG, 1967, p.630). Nas palavras de Ferreira e Rónai “tão estranha e fértil em idiomatismos é a sua linguagem que para ser entendido (observa

²⁰ Disponível em <<http://tede.ufsc.br/teses/PGET0333-D.pdf>>. Acesso 13.11.2017.

um crítico) põe à prova, em alguns casos, os talentos mais adestrados no estudo do castelhano” (FERREIRA; RÓNAI, 1979, p. 138).

O conjunto destes aspectos merece uma leitura aprofundada, não apenas do texto de partida, mas leituras colaterais que viabilizem o acesso ao panorama histórico, político, social e de evolução da língua, operação de *per si* inerente a todo ato tradutório, conforme exposto anteriormente. Mas esta leitura talvez deva ir além, considerando soluções condizentes não apenas com as que se encontram no texto de partida, mas que dialoguem com a noção de clássico, acima mencionada, a exemplo do que discute Cavalli (2016, s/p) sobre a tradução de Shakespeare para o italiano. Ao referir-se às suas traduções deste clássico autor inglês, a poeta comenta as várias fases de abordagem do texto ao longo dos trinta anos que separam as traduções das primeiras obras: *A tempestade* e *Sonho de uma noite de verão*, das últimas: *Otelo* e *A duodécima noite*. Cavalli afirma que sua postura inicial era “passiva”, permitindo que a língua inglesa penetrasse a estrutura das frases, a gramática e a semântica do italiano, etapa que foi gradativamente substituída por um olhar mais “ativo”, voltado para outros aspectos da língua de Shakespeare, tais como sons, tons, subtextos e dimensões que a tornavam “viva” no período em que os textos foram escritos. Estes aspectos foram considerados para superar a tendência a imitar a língua antiga que, em seu entender, gerava traduções artificiais dentro da proposta de um projeto tradutório elaborado para a encenação, sem intenções filológicas.

Ao expor a evolução e o amadurecimento de sua posição tradutória, Cavalli explicita ao público as “regras do jogo” da tradução. Essa atitude é preconizada por Berman (2013), quando afirma que a exposição de um projeto e de uma posição tradutória, configuram uma visada ética ao trabalho tradutório. No mesmo sentido, Cavalli também exemplifica o que afirma Pym (2012), uma vez que, ao realizar uma reflexão sobre as soluções cabíveis e sobre as decisões tomadas diante das escolhas possíveis, apresenta de maneira ética sua proposta construída naquilo que, em seu entender, é a finalidade fundamental da tradução. Ao manifestar sua reflexão, a poetisa italiana parece contribuir igualmente com a construção teórica dos estudos da tradução, demonstrando como a noção de clássico foi sendo por ela interiorizada ao longo do tempo, incorporada em sua leitura particular e manifestada no texto final traduzido.

No caso do texto quevediano, a apresentação de projeto semelhante evitaria ou justificaria o afastamento do texto de partida, tal como no exemplo a seguir, extraído da tradução de Chwat:

Quadro 1 – Tradução de *Alguacil Endemoniado*

Al pío lector	Ao pio leitor
Y si fueres cruel y no pío, perdona, que este epíteto, natural del pollo , has heredado de Eneas.	Se fores cruel e não pio, perdoa, pois este epíteto herdaste de Eneas.
(QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 156)	(QUEVEDO Y VILLEGAS, 2005, p. 38)

Fonte: Elaboração própria

A omissão do trecho destacado em negrito desconfigura a paródia construída sobre a polissemia do termo “pío” (pio) e no jogo de palavras *pío* e *pollo* inserido em um contexto no qual o ritmo é dado pela aliteração da consoante “p” em pío/perdona/epíteto/pollo. Assim, para a manutenção do humor, elemento fundamental da sátira quevediana, o desafio para o tradutor está tanto na compreensão semântica, como na manutenção do ritmo através da seleção léxica na língua de chegada.

Para a compreensão semântica, Crosby (1993, p. 156) esclarece que na *Ilíada*, Homero chamou a Eneias “pio” em razão de sua devoção aos deuses, epíteto que Virgílio conservou na *Eneida*, estendendo sua aplicação à devoção familiar, religiosa e nacional do fundador de Roma. O leitor contemporâneo a Quevedo estava habituado a estas leituras e à identificação dos termos

com a tradição clássica. Quevedo se apropria desta tradição, parodiando o herói e divertindo o leitor, utilizando o termo de forma inesperada e jogando com a polissemia do termo “pio” que, segundo verbete do *Diccionario de la Real Academia Española*²¹, se refere tanto ao adjetivo de origem latina para denominar o indivíduo devoto, inclinado à piedade, dado ao culto da religião e às coisas pertencentes ao serviço de Deus e dos santos como à onomatopeia que designa a imitação do som emitido pelo galo (*pollo*).

De maneira sistemática, omissões como esta ao longo de toda a obra, operam sua descaracterização, deixando de evidenciar e colocando em segundo plano um dos traços fundamentais da escrita quevediana, o que implica afirmar que o impacto na recepção da cultura de chegada é diferente daquele ocorrido na cultura de partida.

Considerações finais

Este trabalho procurou evidenciar o papel da leitura como elemento fundamental do fazer tradutório, aspecto amplamente ressaltado por tradutores e estudiosos da tradução.

Através da apresentação das diversas formas de leitura realizadas sobre a obra de Francisco de Quevedo ao longo do tempo e em diferentes contextos, as reflexões aqui apresentadas procuraram discutir em que medida a leitura converge para a tomada de decisões no ato tradutório.

Foram discutidas diferentes abordagens de leitura, tomadas não apenas no sentido estrito de decodificação da linguagem, mas em sentido mais amplo para abarcar a noção de clássico, que se relaciona aos discursos críticos realizados em diferentes épocas e cenários e que, por sua vez, colabora com a constituição de determinado cânone. Foram expostos também alguns elementos da escrita quevediana que, em razão de sua complexidade, exigem não apenas a leitura do texto de partida, mas leituras colaterais relacionadas ao momento de produção, como forma de possibilitar o acesso às várias camadas textuais e ampliar a possibilidade de soluções para o texto de chegada.

Assim, buscou-se destacar que a elaboração de um projeto tradutório implica que sejam considerados não apenas os aspectos textuais, mas uma série de outros elementos relevantes relacionados às noções de clássico e de cânone, uma vez que eles podem definir a forma de aproximação a uma obra, colaborando na eleição de parâmetros para a seleção léxica e sintática, aspectos que, por sua vez, precisam ser explicitados ao leitor.

Referências

ALBORG, J. L. **Historia de la literatura española**. Madrid: Editorial Gredos, S.A, 1967.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução Marie Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

_____. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Tradução Marlova Aseff. Paris: Gallimard, 1995.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

²¹ Diccionario de La Real Academia Española. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=T6Li1tV|T6QbqG1|T6VG COP>>. Acesso em 13 nov. 2017.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Mondo scritto e non scritto**. Tradução Francisco Degani. Milano: Mondadori, 2009.

CROSBY, J. O (Ed.). **Sueños y Discursos**. Madrid: Castalia, 1993.

CHEVALIER, M. Conceptismo, culteranismo, agudeza. Presses Universitaires de France: **Revue XVII Siècle**, XL, n. 160, 1988, p. 281-287, 1988 Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2361373>>. Acesso em: 25 maio 2016.

COBELO, S. Os tradutores do Quixote publicados no Brasil. **Tradução em Revista** 2010-1. Disponível em: <<http://migre.me/t7Sqo>>. Acesso em: 19 mar.2015.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELABASTITA, D. Literary Translation. In: GAMBIER, Y. DOORSLAER, L. **Handbook of Translation Studies**. v.2. Amsterdam: Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

FERREIRA, A.B.H; RÓNAI, P. **Mar de Histórias**: antologia do conto mundial II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução Cláudia Matos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.

MONTALVO, M. del P. J. Una pequeña colección de chistes de Quevedo. **Revista de Estudios del Campo de Montiel**, n. 2, p. 129-141, 2011. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3684644>>. Acesso em: 13 nov.2017.

PEDROSA, J.M. Esopo, Dante, Giotto, Camões, Quevedo, Bocage, Pushkin... y Bajtin (o la metamorfosis del autor en personaje). **Journal of the International Comparative Literature Association**, n. 20, p. 179-191, 2003. Disponível em: <http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/literary_research-ef/no39-40/articles/index.html>. Acesso em: 30 set.2016.

PYM, A. **Teorías contemporáneas de la traducción**. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2012.

QUEVEDO Y VILLEGAS, F. **Obras completas: obras en prosa**. Edición de Alfonso Rey. Vol. I, Tomo II, Madrid: Castalia, 2003.

_____. **Os sonhos**. Tradução Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, 2005.

REY, A. La construcción crítica de un Quevedo Reaccionario. **Bulletin Hispanique**, v.112, n.2, p.633-669, 2010. Disponível em: <<https://bulletinhispanique.revues.org/1235>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

SARASINI, B; MARZI L; MODICA,G. Patrizia Cavalli, Shakespeare e la ginnastica della traduzione. Letteratema magazine, 24 set. 2016. Disponível em: <<http://www.societadellletterate.it/2016/09/patrizia-cavalli-shakespeare-e-la-ginnastica-della-traduzione/>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

SCHWARTZ, L. Las sátiras de Quevedo y su recepción. **Centro Virtual Cervantes**, 1997. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/default.htm>. Acesso em: 3 jul. 2017.

SONTAG, S. O Mundo enquanto Índia: a conferência São Jerônimo sobre a tradução literária. In: _____. **Ao mesmo tempo**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 167-189.

Resumo: Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) é um dos maiores representantes da literatura do Século de Ouro espanhol, período compreendido entre os séculos XV e XVII e no qual as artes e a cultura atingiram um apogeu. Ao longo do tempo sua obra foi lida e estudada sob variados prismas e seus ecos repercutiram e repercutem ainda na atualidade de diversas maneiras em distintos sistemas literário-culturais, sobretudo hispanofalantes. Apesar de ser considerado um clássico, elencado por Ítalo Calvino (2007) ao lado de Montaigne, Erasmo, Proust e Valéry e de ter influenciado a poética de Octávio Paz, Jorge Luis Borges e Rubén Darío, dentre outros, sua obra no Brasil é pouco conhecida, dada a ausência de traduções. A partir do entendimento da tradução como ato de leitura crítica (BRITTO, 2012) este artigo objetiva problematizar as diversas leituras que fizeram deste autor um clássico, tais como sua mimetização no inconsciente coletivo associado ao humor (PEDROSA, 2003), tomando-as como elementos a serem considerados na busca por soluções tradutórias ao português brasileiro.

Palavras-chave: Tradução; Leitura; Século de Ouro; Quevedo y Villegas.

Abstract: Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) is one of the major representative of the literature of the Spanish Golden Age, a period between the fifteenth and seventeenth centuries, and in which the arts and culture reached and apogee. Over the time his work was read and studied under varied prisms and its echoes reverberated and still have repercussions in the present time in different ways in different literary-cultural systems, mainly Spanish-speaking. Despite being considered a classic, listed by Italo Calvino (2007) alongside Montaigne, Erasmo, Proust and Valéry and to have influenced the poetics of Octávio Paz, Jorge Luis Borges and Rubén Darío, among others, his work in Brazil is little known, given the absence of translations. From the understanding of translation as an act of critical reading (BRITTO, 2012), the aim of this paper is to discuss the various readings that made this author a classic, such as its mimicry in the collective unconscious associated with humor (PEDROSA, 2003) taking them as elements to be considered in the search for translation solution to Brazilian Portuguese.

Keywords: Translation; Reading; Spanish Golden Age; Quevedo y Villegas.

Capítulo 5

BOUND FOR GLORY: A TRADUÇÃO DE VARIEDADES LINGUÍSTICAS DA LITERATURA NO BRASIL E NA ITÁLIA.

BOUND FOR GLORY: THE TRANSLATION OF LITERARY LINGUISTIC VARIETIES IN BRAZIL AND ITALY.

**Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes
(Doutorando – PGET)**

Woody Guthrie e *Bound For Glory* [1943] (1983)

A obra de Woody Guthrie (1912–1967) é em grande medida o retrato mais autêntico da Grande Depressão dos anos 1930 e do *Dust Bowl*, que foram as tempestades de poeira que varreram o Meio-Oeste dos Estados Unidos a partir da mesma década. Juntos, esses eventos provocaram o deslocamento de 3 milhões de pessoas da região, em direção ao Oeste do país (WORSTER, 1979, p. 49).

Guthrie se envolveu com o movimento sindicalista estadunidense, e participou ativamente em manifestações e atos políticos como músico. Também escreveu colunas em jornais comunistas, como o *People's World*. Participou de um documentário sobre a construção da represa Grand Coulee, no estado do Oregon, e compôs canções que se tornariam muito populares, como *This Land Is Your Land*. Foi, como músico, um dos responsáveis pelo *folk revival*, movimento musical que revisitou a música tradicionalista norte-americana e a aproximou ao movimento dos direitos humanos. Suas canções retratam a vida dos destituídos do período, contestavam a propriedade privada e promovem valores coletivistas.

Uma doença degenerativa, a Coréia de Huntington, fez com que Guthrie se internasse em um hospital, em 1954. Em 1967, faleceu aos cinquenta e cinco anos de idade, em Nova York.

A obra de Guthrie foi apropriada pela contracultura estadunidense, que, segundo Richardson (2012), foi um movimento social e cultural surgido nos Estados Unidos e Reino Unido a partir de 1954, associado à radicalização política da juventude em direção a uma Nova Esquerda, ao movimento pelos direitos civis, protestos contra a Guerra do Vietnã, à crítica ao materialismo e à sociedade de consumo, à liberdade de expressão, emancipação das mulheres e das minorias, ao movimento ambientalista, ao questionamento do status quo, à liberdade sexual, entre outras características.

Foi essa contracultura que popularizou sua autobiografia, *Bound For Glory* ([1943] 1983). Ela focaliza os anos em que viveu como trabalhador em colheitas e nos acampamentos de migrantes do período, além de retratar suas viagens pelo país entre mendigos e desempregados em busca de oportunidades, e o início de seu sucesso como músico e compositor.

Uma das características mais marcantes do livro é o uso de elementos que representam a oralidade dos norte-americanos mais humildes, e que muitas vezes, também está em seu discurso como narrador. Guthrie tentava passar a ideia de que era um homem do povo, um *okie*²² com pouca educação formal. Anteriormente, quando escrevia uma coluna para o jornal comunista *People's World*, utilizou-se de uma grafia incomum que representava as variedades linguísticas sub-padrão faladas pelos trabalhadores. Ele se valeu da mesma estratégia em toda a sua autobiografia. Mas esse era mais artifício calculado do que algo espontâneo: sua

²² O termo “Okie” designa os emigrantes dos estados norte-americanos de Oklahoma e Texas e tinha conotação pejorativa na época da depressão econômica das décadas de 1920 e 1930.

correspondência com o pesquisador Alan Lomax, de 1940, é totalmente escrita na norma-padrão do inglês. Além disso, lia muito, era bem-informado e defendia políticas dos grupos com os quais se associou (BLAKE, 2010, p. 192). Guthrie vinha de uma família de classe-média, que posteriormente empobrecceu durante a Grande Depressão.

A obra do norte-americano foi impulsionada postumamente por alguns artistas que o viam como fonte inspiração, como Bob Dylan e Bruce Springsteen. Assim, *Bound For Glory* acabou sendo traduzido para diversos idiomas, como o espanhol, e o italiano. Não há traduções da autobiografia para o português publicadas até o presente momento.

A pesquisa leva em conta a profusão de marcadores linguísticos de variedades sub-padrão do inglês no texto-fonte de Guthrie para analisar um trecho da tradução italiana de *Bound For Glory*, e confirmar características de sua cultura de chegada em relação à tradução de variedades linguísticas. Em seguida, a investigação considera a mesma questão em relação ao Brasil, e oferece uma tradução para o português do mesmo trecho, produzida de acordo com os parâmetros detectados em pesquisa anterior (FAGUNDES, 2016) no polissistema brasileiro de tradução literária acerca de variedades linguísticas.

Variedades linguísticas na literatura traduzida do Brasil

Nenhuma realização cultural é imune às influências e mudanças socioculturais, políticas e econômicas do país ou cultura em que está inserida. Tal complexo de forças foi descrito por Itamar Even-Zohar (1990) como um conjunto hierarquicamente estratificado de sistemas que se relacionam, e que definem um polissistema. Um dado polissistema literário é parte constituinte de um polissistema cultural que o configura, e ainda é, por sua vez, constituído por outros sistemas, como o de tradução literária. Esse é um dos pontos de partida da presente pesquisa.

Even-Zohar (1990) notou que os constituintes de um polissistema competem incessantemente por uma posição dominante, sendo essa atividade a força de sua renovação. Os elementos centrais, que em um polissistema literário comumente são as obras consideradas canônicas, estão em constante defesa de sua posição. Os elementos periféricos, que são geralmente gêneros secundários e a própria tradução, lutam para conquistar tal centralidade. É comum que a inovação venha exatamente dessa periferia.

A tradução pode assumir posições centrais no polissistema em algumas instâncias e ser o canal de entrada de inovação, mas geralmente usa modelos secundários ou conservadores (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 48). Assim, é possível se dizer que a tradução praticada em um polissistema reflete suas características globais.

No Brasil, uma delas foi historicamente a normalização da alteridade na tradução literária. Em *A tradução de romances clássicos de língua inglesa para o português no Brasil* (1994), John Milton mostrou como os “clássicos” da língua inglesa eram traduzidos para o português brasileiro sem que seus elementos estilísticos, como dialetos e traços de variedades estigmatizadas, fossem considerados. Ele analisou traduções de quinze livros canônicos da literatura de língua inglesa publicadas no Brasil entre 1930 e 1970. Em 2002, examinou traduções mais recentes e constatou a mesma tendência de normalização, concluindo que um dos fatores que perpetuavam tal tendência era a visão de mundo conservadora da classe média brasileira, que estava refletida no mercado editorial (MILTON, 2002, p. 58).

Esse conservadorismo é sobretudo linguístico. De acordo com Houaiss (1985, p. 133), há no país uma grande polaridade entre a língua escrita e a língua falada, que se apresenta como uma dicotomia positivo/negativo. A norma-padrão se confunde com a forma escrita da língua, que é percebida como uma entidade homogênea com alto valor sociocultural, e é associada às classes privilegiadas. Segundo Paulo Henriques Britto, a visão dominante, até recentemente, é que a língua portuguesa,

[...] tinha que ser cuidadosamente protegida de seus usuários. Ela não pertencia a nós, brasileiros comuns; pertencia aos portugueses, ou talvez aos grandes escritores portugueses e brasileiros mortos há no mínimo meio século, ou aos gramáticos e lexicógrafos e professores de português, aos quais cabia a tarefa de preservá-la em seu estado de pureza original. (BRITTO, 2012, p. 84).

O autor relata que, como leitor bilíngue desde a infância, notou cedo que havia uma grande diferença entre os textos de ficção em português e inglês: os diálogos na língua estrangeira soavam mais naturais do que nos livros e traduções brasileiras (BRITTO, 2012, p. 81). A menor distância entre o escrito e o falado na língua inglesa permitiu que um autor como Mark Twain representasse diferentes variedades do Inglês norte-americano em livros como *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) sem grandes problemas. No Brasil, mesmo depois de o Modernismo ter se utilizado da oralidade brasileira para renovar sua literatura, um de seus expoentes, Mário de Andrade, condenou em carta a Manuel Bandeira o uso do pronome sujeito como complemento (como em “encontrei ele doente”) (MORAES, 2000, p. 184).

O uso citado é um traço gradual da oralidade brasileira utilizado em todo o país. Sua utilização poderia conferir aos diálogos de uma tradução do livro de Twain mais verossimilhança, mas não é o que aconteceu em boa parte de suas traduções brasileiras. Na de Monteiro Lobato, se,

[...] o Huck Finn de Twain falava como um garoto analfabeto do interior dos Estados Unidos, [...] o protagonista da tradução usava palavras como ‘convescote’ e formas verbais – como o futuro do pretérito sintético – que as pessoas no Brasil só empregavam na escrita. (BRITTO, 2012, p. 82).

Interessante notar que, mesmo depois de as telenovelas brasileiras terem usado por décadas representações de variedades estigmatizadas da oralidade, continuou a pouca aceitação dessas variedades no português escrito. Sobre isso, podemos nos basear em Pym (2000, p. 72) para argumentar que no caso das telenovelas, a representação das variedades servia como paródia: o emissor (a telenovela) e o receptor (o telespectador) se uniam para se distanciar de um terceiro (o falante de uma variedade nordestina, por exemplo). O alto status do texto escrito no Brasil não permitia esse tipo de representações paródicas, ou nem mesmo as “autênticas”.

Dessa forma, a estratificação do português brasileiro fez com que a verossimilhança de diálogos na ficção nacional e estrangeira traduzida fosse severamente afetada.

Contudo, essa tendência começou a mudar progressivamente nas últimas décadas. Milton já notara em 1994 que, entre outras, a *A Cor Púrpura* (1986) tradução brasileira para *The Color Purple* (1982), de Alice Walker, usava elementos de variedades do português brasileiro para representar as variedades estrangeiras do texto-fonte. E no começo do século XXI, houve um notável crescimento do número de traduções que tentavam de alguma forma marcar a alteridade dos textos de partida.

O viés sistêmico nos leva à busca de forças no polissistema que tenham causado tal transformação. A primeira delas pode ser um processo que se iniciou há ao menos cinquenta anos: o nivelamento sociolinguístico. O processo de urbanização do país levou ao inchaço das grandes cidades. Em 2000, ao menos 80% dos brasileiros viviam em zonas urbanas. As grandes periferias das cidades se tornaram campo fértil para a preservação e expansão de uma “norma popular brasileira”, e interações entre habitantes de origem rural e urbana promoveram transformações na malha sociolinguística do país. Mesmo persistindo uma fronteira linguística entre variedades urbanas de prestígio e variedades urbanas e rurais estigmatizadas, há hoje maior trânsito de características linguísticas entre elas (BAGNO, 2012, p. 48).

Outra causa dessa mudança seria um maior acesso dos leitores a informações em relação aos textos-fonte, e uma maior profissionalização do mercado editorial brasileiro. Sobre isso, a editora Larissa Helena (Record, Rocco, Objetiva, Sextante, etc.) escreveu, em entrevista por email:

[...] como editora sempre esperei que os meus tradutores dessem conta das variedades linguísticas na hora de verter os textos para o português. Todas as editoras com as quais já trabalhei também, apesar de isso não ser claramente definido ou padronizado, já que a demanda de cada livro é diferente. Felizmente, todas as editoras compreendem como é desafiador dar conta dessas variedades. (FAGUNDES, 2017b).

Essa recente maior preocupação das editoras com a consideração das variedades linguísticas dos textos-fonte reflete um cuidado renovado em relação a alguns princípios da tradução literária. Britto (2012, p. 67) destacou a ideia de se traduzir “o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado” (MESCHONNIC, 1973, p. 343). E Pym lembra que o que há para ser traduzido não é exatamente a variedade linguística, mas a “alteração sintagmática de distância, o desvio relativo à norma” (PYM, 2000, p. 74). Se em um texto-fonte, representações de variedades linguísticas são elementos importantes na caracterização de personagens, ou no estabelecimento de correlações de forma e sentido contextual, no nível comunicativo e sócio-semiótico, as editoras brasileiras parecem estar mais atentas a elas nas traduções que publicam.

Com base em pesquisa anterior de Fagundes (2016), e na classificação de estratégias e procedimentos de tradução de variedades literárias, proposta por Alexandra Assis Rosa (2012), concluiu-se que a estratégia adotada anteriormente por tradutores brasileiros era a de Normalização, e o procedimento era o de Omissão, que seria a não consideração de marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso sub-padrão com menos prestígio no texto-fonte.

Já nas traduções posteriores a 2002, ano em que Milton publicou sua última atualização sobre o tema, a estratégia mais comum é a de Centralização, na qual se substitui as variedades estigmatizadas do texto-fonte por representações que aludem a variedades estigmatizadas mais próximas da língua normativa, ainda que denotem algum desvio da norma. O procedimento mais comum nessas traduções é o de Manutenção de marcadores linguísticos sinalizando caracterização de discurso sub-padrão com menos prestígio no texto-fonte, com manutenção de dimensões comunicativas e sócio-semióticas de contexto.

Concluindo: como atesta Hanes (2015), ainda não se pode dizer que tal estratégia e procedimento são majoritários ou que sinalizam um novo paradigma em relação à tradução de representações literárias de variedades linguísticas, mas eles apontam para uma mudança relevante dentro do polissistema brasileiro de literatura traduzida em relação à questão.

Variedades linguísticas e *Bound For Glory* [1943] (1983) na Itália.

Em seu discurso de aceitação do Prêmio Monselice, a tradutora, escritora, crítica e jornalista italiana Fernanda Pivano declarou: “[...] o que me importa é sempre ter feito o meu melhor para entender o que meus autores estavam tentando dizer, talvez para além de suas palavras, nos livros que traduzia²³” (PIVANO, 1975 apud RICHARDS, 2014, p. 30). Influente no polissistema literário italiano, Pivano foi responsável pela tradução de diferentes gerações

²³ Todas as traduções deste artigo são do autor. Em italiano: “[...] a me importa di aver sempre fatto del mio meglio per capire quello che i miei autori avevano cercato di dire, magari al di là delle loro parole, nei libri che stavo traducendo”.

de escritores norte-americanos para o italiano, introduzindo no país europeu autores como Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, e muitos outros. Pode-se dizer que foi uma das principais responsáveis pela renovação daquele polissistema literário através da importação de gêneros e estéticas, em uma época em que a Itália olhava para os Estados Unidos como modelo cultural e econômico.

A frase do parágrafo anterior diz muito sobre a maneira de Pivano traduzir. Ela rejeitava, por exemplo, a heterogeneidade linguística de alguns autores, normalizando-a. Sua visão de literatura era populista, no sentido de transformá-la em um veículo de experiência comunicável (RICHARDS, 2014, p. 39). Na prática, isso significava uma falta de compromisso tradutório para com o que Berman (2013) chamaria de “fidelidade à letra”. Tinha, assim, “fidelidade ao ‘tom’ do texto²⁴” (RICHARDS, 2014, p. 47).

De qualquer forma, a normalização de Pivano está de acordo com uma questão complexa ligada à língua italiana, estratificada em dialetos muito distintos e marcada na literatura por um conflito entre o regionalismo e o cosmopolitismo. A *questione della lingua* diz respeito a uma língua nacional que não era realmente usada, e que Pasolini chamou de um “artifício burguês que reforça o status quo²⁵” (RICHARDS, 2014, p. 6). Essa língua literária certamente contrastava de alguma forma com o vernáculo utilizado nos grandes centros urbanos italianos, e essa diferença pode ser explorada na tradução. Já a existência de dialetos regionalmente muito marcados limita o uso de seus traços descontínuos, situação bem diferente da brasileira.

O pesquisador, autor e tradutor Alessandro Portelli é responsável pela primeira pesquisa acadêmica sobre Woody Guthrie no mundo. Também escreveu a introdução da tradução de Cristina Berteza para *Bound For Glory*. Ele confirma a tendência italiana de não se considerar variedades linguísticas em traduções:

Nenhum tradutor italiano tenta reproduzir dialeto ou ortografia idiosincrática. Simplesmente não faria sentido fazer alguém, por exemplo, da Geórgia, falar como alguém da Calábria. Assim, a estratégia usual é escolher o italiano coloquial e oral, e não traduzir dialeto. [...] Berteza não tentou fazer uma reprodução italiana da fala do Oeste, e simplesmente usou registros linguísticos coloquiais e orais²⁶. (FAGUNDES, 2017a).

A tradução de Cristina Berteza para *Bound For Glory* [1943] (1983) não recriou marcadores representando variedade linguística divergente da norma-padrão do inglês, como veremos em mais detalhes adiante. Em 1977, a editora Savelli a publicou pela coleção *Il Pane e Le Rose*, dedicada à cultura popular. Fato marcante desta primeira publicação é o título do livro: *Questa Terra È La Mia Terra*²⁷, tradução do segundo verso da canção mais famosa de Guthrie, *This land is your land*, e que é bem diferente de *Verso La Gloria*, tradução semanticamente e formalmente mais adequada para *Bound For Glory*, e que em português poderia ser “Em Direção à Glória”, ou “Rumo à Glória”. A escolha italiana diz respeito a uma deliberada associação com a obra musical de Guthrie, já mais conhecida no país naquele momento.

²⁴ Em italiano: “fedeltà al ‘tono’ del testo”.

²⁵ Em inglês: “[...] a bourgeois artifice that reinforces the status quo”.

²⁶ Em inglês: “All Italian translations do not attempt to reproduce dialect or idiosyncratic spelling. It would just not make sense to have someone, say, from Georgia sound like someone, say, from Calabria. So the usual strategy is to aim for some colloquial, spoken Italian, but no dialect rendering. [...] Berteza was not trying to create an Italian reproduction of Western US speech, but simply aiming for colloquial, oral linguistic registers”.

²⁷ Em Português: Essa Terra É A Minha Terra.

A tradução de *Bound For Glory* foi reeditada em 1997, pela editora Marcos Y Marcos. Em seguida, mais quatro edições idênticas seriam publicadas, em 2011, 2012, 2013 e 2014. Nesta última, há um posfácio do editor Claudio Galuzzi, que explica que, apesar de acreditar que haveria uma razão para Guthrie chamar sua autobiografia de *Bound For Glory*, optou por manter o nome *Questa Terra È La Mia Terra* por uma questão de afeição ao título da tradução de Berteia. Também revela que a edição da Marcos Y Marcos trazia as cerca de trinta páginas da tradução que haviam sido suprimidas na primeira edição da Savelli, de 1977, por razões editoriais. As edições da Marcos Y Marcos também trazem a introdução de Alessandro Portelli, que é uma atualização da que abre a primeira edição da Savelli, e trata da importância cultural de Guthrie e de seu ativismo político.

Para traduzir a autobiografia do artista, Cristina Berteia se valeu da estratégia de Centralização: ao invés de incluir marcadores sub-padrão na consideração das representações das variedades do texto-fonte, usou um italiano mais informal, de registro mais baixo. Já em relação a procedimentos, pode se dizer que utilizou o de Mudança de marcadores mais estigmatizados do texto-fonte por marcadores menos estigmatizados da língua de chegada. A seguir, um trecho exemplifica tal estratégia e procedimento:

Quadro 1 – Trecho de *Questa Terra È La Mia Terra* (1977).

Tradução de Cristina Berteia (1977)	<i>Bound For Glory</i> [1943] (1983), de Woody Guthrie.
<<Di tutto il treno proprio l'unico porco vagone rompiculo ci doveva toccare!>> sentenziò un ragazzo ben piantato che, a giudicare dal modo di esprimersi, doveva venire da una grande città. Mi ondeggiava accanto frugandosi nelle tasche della tuta alla ricerca del sacchetto di tabacco.	"We would hafta git th' only goddam flat wheeler on th' whole dam train! " A heavy-set boy with a big-city accent was rocking along beside me and fishing through his overhauls for his tobacco sack.
<<Meglio che farsela a piedi!>> Mi sistemai vicino a lui. <<Ti scoccia se il manico della mia chitarra ti sta davanti al muso? >>	"Beats walkin'! " I was setting down beside him. "Bother you fer my guitar handle ta stick up here in yer face? "
<<No. Basta che ci fai sentire qualcosa. Che razza di canzoni suoni? Li sai gli ultimi successi?>>	" Naw. Just long as yuh keep up th' music. Kinda songs ya sing? Juke-box stuff? "
<<Grazie, ho appena fumato>> risposi scuotendo la testa. <<No, e sono convinto che la musica da jukebox non sia la più adatta per vincere una guerra>>.	"Much oblige , just smoked." I shook my head. "No. I'm 'fraid that there soap-box music ain't th' kind ta win a war on!"
<<Roba da femminucce , eh?>> Leccò il bordo della sigaretta. <<O da cheche >>.	"Little too sissy? " He licked up the side of his cigaret . "Wisecracky, huh?"
<<Sì, per Dio>>. Imbracciai la chitarra. <<Ci vuole qualcosa di più di quattro canzonette spiritose da rammolliti per vincere questa guerra! Ci vuole gente che lavora!>> (p. 44).	"Hell yes." I pulled my guitar up on my lap and told him, " Gonna take somethin' more'n a dam bunch of silly wisecracks ta ever win this war! Gonna take work!" (p. 19).

Fonte: Elaboração própria.

O diálogo faz parte do início do primeiro capítulo do livro, no qual Guthrie viaja clandestinamente de trem ao lado de mendigos, trabalhadores migrantes e desempregados. Na coluna da direita, os elementos em negrito que marcam o desvio à norma, ou o inglês sub-padrão, podem ser agrupados da seguinte forma:

1 – Marcas fonéticas: *hafta* (para *have to*), *git* (para *get*), *th'* (para *the*), *goddam* (para *god damned*), *dam* (para *darned*), *walkin'* (para *walking*), *setting* (para *sitting*), *fer* (para *for*), *naw* (para *no*), *yuh* (para *you*), *kinda* (para *kind of*), etc.

2 – Marcas lexicais: *fishing* (para *searching*), *stuff* (para *kind*), *oblige* (para *thanks*), *sissy* (para *effeminate*), *wisecracks* (para *clever*), *soap-box music* (para *comercial music*), *hell yes* (para *surely*), etc.

3 – Marcas morfossintáticas: *just long as* (para *just as long as*), *just smoked* (para *I've just smoked*), *there soap-box music* (para *that soap-box music*), etc.

Pode-se dizer que os marcadores sinalizando discurso sub-padrão mais comuns no trecho do texto-fonte são fonéticos. Isso contrasta com o uso tradicional de marcadores de variedades estigmatizadas na literatura brasileira:

Na literatura de língua inglesa, o uso de marcas fonéticas – tanto para assinalar a oralidade quanto para indicar que a fala de uma personagem é subpadrão – é muitíssimo comum; mas os escritores brasileiros não costumam utilizar esse tipo de marca. [...] O fato de que não temos uma tradição muito forte de usar marcas fonéticas de oralidade na nossa literatura desaconselha seu uso em traduções. (BRITTO, 2012, p. 92).

Contudo, como foi demonstrado aqui, marcas fonéticas já estão sendo mais usadas por tradutores brasileiros, o que contradiz a observação de Britto. Em relação ao polissistema italiano de literatura e de literatura traduzida, tudo leva a crer que marcas fonéticas seguem sendo evitadas.

Na tradução italiana do trecho, há alguns elementos lexicais que apontam a estratégia de Centralização:

1 – Marcas lexicais: *porco vagone rompiculo* (expressões de baixo-calão), *ti scoccia* (marca de oralidade para *ti dispiace*), *davanti al muso* (para *davanti a te*, *davanti al tuo viso*, etc.), *razza di canzoni* (para *tipo di canzoni*), *femminucce* (expressão comum na oralidade para *omosessuale*).

Concentrando-se apenas no uso de alguns elementos lexicais da oralidade italiana mais geral, bem mais próxima da norma-padrão italiana do que os elementos do texto-fonte estão em relação à norma-padrão inglesa, Berteia “centralizou” a oralidade sub-padrão do trecho de *Bound For Glory*.

Segundo Portelli (FAGUNDES, 2017a), haveria uma maneira comum de se traduzir a oralidade norte-americana na Itália. A hipótese da pesquisa é de que esse procedimento é influenciado por revistas de quadrinhos italianos que retratam o “Velho Oeste” dos Estados Unidos, como *Tex*. Nelas, há sempre uma profusão de interjeições e léxico da língua inglesa, e anglicismos do italiano. A seguir, alguns trechos com esses elementos na tradução de Berteia, em negrito:

Quadro 2 – Elementos da língua inglesa na tradução de Berteia.

Tradução de Cristina Berteia (1977)	<i>Bound For Glory [1943] (1983), de Woody Guthrie.</i>
<<Ci riesci davvero a strimpellare quell'aggeggio là, mister?>> (p. 67).	“Kin ya really beat it out on dat jitter box dere, mister?” (p. 32).
<<Uno! Due! Wow! Wow! Cinque! Caricare! Puntare! Fuoco!>> (p. 237).	“One! Two! Wow! Wow! Fire! Load! Aim! Fire!” (p. 128).
<i>Li buttava in slot-machine e in whiskey.</i> (p. 305).	<i>Whooped it off on slot machines and whiskey.</i> (p. 166).

Fonte: Elaboração própria.

Uma proposta de tradução para o português do trecho (Quadro 3).

O objetivo aqui é oferecer uma tradução do trecho de diálogo do primeiro capítulo de *Bound For Glory* se utilizando das mesmas estratégias e procedimentos adotados em traduções brasileiras mais recentes de textos-fonte caracterizados pelo uso de marcadores de variedades linguísticas sub-padrão. Levou-se também em consideração os comentários, um tanto prescritivos, de Paulo Henriques Britto sobre como se proceder diante desses elementos. O autor acredita que,

As marcas morfossintáticas são as melhores por vários motivos. Em primeiro lugar, as características da sintaxe oral do português brasileiro variam relativamente pouco de uma região a outra, se comparadas com as peculiaridades fonéticas e lexicais dos diferentes dialetos. (BRITTO, 2012, p. 95).

Mas Britto não se atentou para o fato de que a apócope do “r”, por exemplo, é um traço gradual comum da oralidade geral do português brasileiro, chamada por Marcos Bagno (2012) de “Vernáculo Geral Brasileiro”. Outro elemento comum à fala brasileira em virtualmente todo o território do país é o som [E] para ditongo “ei”, como em “interro”. Assim, apesar de o uso de elementos fonéticos ser supostamente raro na literatura, e por extensão, na tradução literária brasileira, sua frequência na oralidade do Brasil justificaria o seu uso. Além disso, elementos fonéticos já vêm sendo usados na tradução nacional há alguns anos, como se pode atestar no Quadro 2. Portanto, aqui, optou-se por se utilizar os três elementos (fonéticos, lexicais e morfossintáticos), de acordo com a necessidade requerida no procedimento de Manutenção de marcadores linguísticos do texto-fonte sinalizando discurso sub-padrão.

A seguir, a proposta de tradução do trecho:

Quadro 3 – Proposta de tradução de trecho com diálogo em *Bound For Glory* [1943] (1983).

Tradução de Cristina Berteia (1977)	<i>Bound For Glory</i> [1943] (1983), de Woody Guthrie.
<p>- A gente tinha que pegá a porcaria do único vagão quebra-bunda desse trem desgracento intero". Um garoto corpulento com um sotaque de cidade grande balançava e vasculhava sua jardineira em busca de seu pacote de tabaco.</p> <p>– Mas é melhor que gastá sola! Eu tava sentado ao lado dele. - O braço da minha viola na tua cara tá te atrapalhando?</p> <p>- Não, si você tocá música, tudo bem. Que tipo de música que canta? De Juke-box?</p> <p>- Agradeço, mas acabei de fumar um – respondi, balançando a cabeça. – Não. Acho que essa música de máquina não ganha guerra ninhuma!</p> <p>Fresca demais? – disse, ao usar a língua para umedecer o cigarro. – Sem graça, né?</p> <p>- Certeza! - Coloquei meu violão no colo. - Vai precisá de bem mais que um monte de música sem graça pra ganhá essa guerra! Vai dá trabalho!</p>	<p>"We would hafta git th' only goddam flat wheeler on th' whole dam train!" A heavy-set boy with a big-city accent was rocking along beside me and fishing through his overhauls for his tobacco sack.</p> <p>"Beats walkin'!" I was setting down beside him. "Bother you fer my guitar handle ta stick up here in yer face?"</p> <p>"Naw. Just long as yuh keep up th' music. Kinda songs ya sing? Juke-box stuff?"</p> <p>"Much oblige, just smoked." I shook my head. "No. I'm 'fraid that there soap-box music ain't th' kind ta win a war on!"</p> <p>"Little too sissy?" He licked up the side of his cigaret. "Wisecracky, huh?"</p> <p>"Hell yes." I pulled my guitar up on my lap and told him, "Gonna take somethin' more'n a dam bunch of silly wisecracks ta ever win this war! Gonna take work!" (p. 19).</p>

Fonte: Elaboração própria.

A tradução privilegiou justamente os elementos fonéticos para manter marcadores de variedades sub-padrão. Também se utilizou de léxico característico e elementos morfossintáticos. É importante notar que, devido a diferenças linguísticas entre as línguas envolvidas, o procedimento de Manutenção não tem como objetivo estabelecer uma correspondência numérica perfeita entre marcadores do texto-fonte e do texto de chegada, mas uma aproximação. Há inclusive uma compensação: inclui-se marcadores no texto de chegada onde não havia no texto-fonte para que se mantenha uma equivalência numérica mais próxima. Contudo, tal procedimento não é feito sem que se leve em conta a estrutura de cada sentença.

Os elementos utilizados:

1. Fonéticos: “pegá”, “intero”, “tá”, “tocá”, “ninhuma”, “tava”, “gastá”, “precisá”, etc.
2. Lexicais: “porcaria”, “quebra-bunda”, “desgracento” (esta, um traço descontínuo de variedades do interior do Sudeste, que seriam, segundo Britto (2012, p. 91), uma boa fonte linguística por sua utilização na mídia), “fresca”, “certeza”, “viola”.
3. Morfossintáticos: “a gente tinha”, “monte de música”, etc.

Conclusão

Características sociolinguísticas, socioculturais e históricas de um polissistema cultural parecem ter influência direta na maneira em que representações literárias de variedades linguísticas serão nele traduzidas. Se na Itália, a existência de dialetos regionalmente e culturalmente marcados impede o uso de seus traços descontínuos na representação de variedades linguísticas estrangeiras, no Brasil, a maior similaridade entre dialetos e a existência

de um Vernáculo Geral Brasileiro possibilitam o uso de muitos marcadores linguísticos. E é exatamente por causa da existência dessa oralidade mais geral que isso pode acontecer, sem que se tente estabelecer correlações irreais entre dialetos de culturas de partida e variedades específicas do português brasileiro.

O uso de elementos fonéticos já é bem comum em procedimentos e estratégias de tradução de variedades linguísticas que não as normalizam, de modo que uma tradução de *Bound For Glory* para o português pode se valer deles sem que essa escolha cause espanto ao leitor. É importante lembrar que as editoras já veem a consideração de variedades linguísticas dos textos-fonte como critério de qualidade de tradução.

Por fim, conclui-se que pesquisas mais abrangentes acerca da tradução de representações literárias de variedades linguísticas fornecerão dados valiosos para a descrição e entendimento do sistema literário nacional, e do polissistema cultural brasileiro em que está inserido.

Referências

BAGNO, Marcos. **Gramática pedagógica do português**. São Paulo: Parábola, 2012.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/ UFSC, 2013.

BLAKE, M. Woody Guthrie: a dust bowl representative in the communist party press. **Journalism History**, 35:4 (Winter 2010), California State University, Chico, p. 184-193.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics today. International journal for theory and analysis of literature and communication**, v. 11, n. 1, 1990.

FAGUNDES, C. Entrevista concedida por Alessandro Portelli. Florianópolis, 30 jun. 2017a.

_____. Entrevista concedida por Larissa Helena. Florianópolis, 10 Fev. 2017b.

_____. Retraduções de variedades linguísticas da literatura de língua inglesa: o polissistema brasileiro em transformação. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

GUTHRIE, Woody. **Bound for glory**. New York: Penguin/Putnam, [1943] 1983.

_____. **Questa terra è la mia terra**. Tradução Cristina Berteá. Roma: Savelli, 1977.

_____. **Questa terra è la mia terra**. Tradução Cristina Berteá. Milão: Marcos Y Marcos, 2014.

HANES, Vanessa. **The language of translation in Brazil**: written representations of oral discourse in Agatha Christie. 2015. 308 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Pós-

Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

HOUAISS, Antonio. **O português do Brasil**. Rio de Janeiro: Unibrade, 1985.

MESCHONNIC, Henri. **Pour la poétique II**. Paris: Gallimard, 1973.

MILTON, John. A tradução de romances clássicos de língua inglesa para o português no Brasil. **Trabalhos em linguística aplicada**, UNICAMP, v. 22, p 19-33, 1994.

_____. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp, 2000.

PYM, Anthony. Translating linguistic variation: parody and the creation of authenticity. In: VEGA, Miguel A. ; MARTÍN-GAITERO, Rafael (Ed.). **Traducción, metrópoli y diáspora**. Madrid: Universidade Complutense de Madrid, 2000. p. 69-75. Disponível em: <<http://goo.gl/kb0fZa>> Acesso em: 4 set. 2013.

RICHARDS, J. L. **La vita agra-dolce**: Italian counter-cultures and translation during the economic miracle. 2014. 170f. Tese (Doctor of Philosophy) – Department of Comparative Literature and the Graduate School, University of Oregon, Eugene, 2014.

RICHARDSON, T. The rise of youth counter culture after World War II and the popularization of historical knowledge: then and now. 2012. In: THE HISTORICAL SOCIETY ANNUAL MEETING, 2012, POPULARIZING HISTORICAL KNOWLEDGE: PRACTICE, PROSPECTS, AND PERILS, 2012, Columbia. **Anais**. Columbia: University of South Carolina, 2012. Disponível em: <<https://www.bu.edu/historic/conf2012/Richardson.doc>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

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

TWAIN, Mark. **As aventuras de Huckleberry Finn**. Tradução Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1957.

_____. **The adventures of Huckleberry Finn**. London: Puffin, 1984.

WALKER, Alice. **A Cor púrpura**. Tradução Peg Bodelson, Betúlia Machado e M. José Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1986.

_____. **The color purple**. San Diego: Harcourt, 1982.

WORSTER, Donald. **Dust Bowl**: the southern plains in the 1930s. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Resumo: A tradução de representações literárias de variedades linguísticas é sujeita a normas e características socioculturais e sociolinguísticas de uma determinada cultura de chegada. As restrições que regulam tais práticas também podem variar diacronicamente. No Brasil, por exemplo, a prática mais comum era a de se normalizar qualquer desvio da norma-padrão em diálogos do texto-fonte, fato atestado por John Milton (1994, 2002). Mais recentemente, traduções literárias começaram a se valer de estratégias e procedimentos com o intuito de considerar a variação linguística (HANES, 2015) e (FAGUNDES, 2016). O presente estudo analisa um trecho da tradução italiana de *Bound For Glory* ([1943] 1983), de Woody Guthrie, com o intuito de identificar e comparar suas estratégias e procedimentos que os regem, com a situação brasileira. Em seguida, com base nas observações de Paulo Henriques Britto (2012) sobre o tema, a pesquisa oferece uma tradução para o português do mesmo trecho com o intuito de se discutir a tradução da alteridade no polissistema brasileiro de tradução literária de hoje.

Palavras-chave: Tradução Literária. Woody Guthrie Variedades Linguísticas Teoria dos Polissistemas. Ideologia.

Abstract: The translation of literary representations of linguistic varieties is subject to sociocultural and sociolinguistic norms and characteristics of a particular target culture. The constraints that regulate such practices may also vary diachronically. In Brazil, for example, the most common practice was to normalize any deviation from the standard norm in dialogues of the source text, a fact attested by John Milton (1994, 2002). More recently, literary translations have begun to use strategies and procedures to consider linguistic variation (HANES, 2015) and (FAGUNDES, 2016). The present study analyzes an excerpt from the Italian translation of Woody Guthrie's *Bound For Glory* ([1943] 1983), with the aim of identifying and comparing its strategies and procedures that influenced them, with the Brazilian situation. Then, based on the observations of Paulo Henriques Britto (2012) on the subject, the research offers a Portuguese translation of the same passage with the intention of discussing the translation of otherness in the current Brazilian polysystem of literary translation.

Keywords: Literary Translation. Woody Guthrie. Linguistic Varieties. Polysystem Theory. Ideology.

Capítulo 6

EXPRESSÃO MULTIPALAVRA: UM ESTUDO BASEADO EM *CORPUS*

MULTIWORD EXPRESSION: A CORPUS-BASED STUDY

Daiana Lohn
(Mestranda-PGET)

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo principal, desenvolver uma análise léxico-semântica em um *corpus* formado por canções de *rock 'n' roll* dentre os anos de 1950 e 1960. Para tal finalidade, é feito o uso de preceitos da Linguística de *Corpus*, doravante denominada LC, e de um programa de computador com o fim de auxiliar a extrair os agrupamentos mais frequentes dentro deste *corpus*, o *WordSmith Tools*.

Para desenvolver esta pesquisa, utiliza-se um *corpus* paralelo bilíngue de pequena dimensão, composto pelos textos originais de sessenta canções de *rock 'n' roll* e suas versões traduzidas - por profissionais da época - para a língua portuguesa. Dentre as canções selecionados, estão as de maior sucesso durante o período. Sendo assim destacadas, pelo maior meio de comunicação do qual grande parte da população tinha acesso na época: o rádio. Em um Brasil sem quase nenhuma televisão, tanto na área urbana como na rural, as canções mais frequentemente tocadas nas rádios eram as que emplacavam junto ao público.

O processamento do *corpus* ocorreu no programa computacional de análise linguística *WordSmith Tools* (1999) (WST) versão 6.0, escrito por Mike Scott, e publicado pela *Oxford University Press*, planejado para a análise de *corpus*, tendo em vista fins de pesquisa. Assim sendo, o programa faz a extração por meios digitais, cabendo ao pesquisador a tarefa manual de analisar as escolhas das incidências e tentar interpretar o que tais palavras podem vir a dizer sobre a sua importância no texto como um todo.

A motivação para este trabalho teve como pontapé inicial as aulas de Estudos de Corpora e Tradução, ministradas pelo Prof. Marco Antônio Esteves da Rocha, no curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina.

A fim de melhor descrever os experimentos, este trabalho está estruturado nas seguintes seções das quais são apresentados os seguintes conteúdos: seção 2- fundamentação teórica sobre a LC e as EMs; na seção 3 – metodologia; 4 – desenvolvimento; na seção 5 - a conclusão.

Fundamentação teórica

Primeiramente, demonstro o conceito de LC:

A Linguística de *Corpus* ocupa-se da coleta e da exploração de corpora, ou conjuntos de dados linguísticos textuais coletados criteriosamente, com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística. Como tal, dedica -se à exploração da linguagem por meio de evidências empíricas, extraídas por computador (SARDINHA, 2004, p. 3).

Segundo o dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, *corpus* é definido como: substantivo masculino; **1.** Coletânea ou conjunto de documentos sobre determinado tema. Ex.: ele estuda o *c. juris canonici* (coletânea de direito canônico); **2.** Derivação: por analogia. Repertório ou conjunto da obra científica, técnica e/ou artística de uma pessoa ou a ela atribuída.

Ex.: o c. da poética camoniana; **3.** Rubrica: fisiologia. Estrutura com características ou funções especiais no corpo de um homem ou de um animal; **4.** Rubrica: linguística. Conjunto de enunciados numa determinada língua, ger. colhidos de atos reais da fala, que servem como material para análise linguística; **5.** Rubrica: linguística, semiologia. conjunto de enunciados (que são indefinidamente possíveis, i.é., inesgotáveis), constituído por amostras significativas da gramática de determinada língua. Ex.: o c. sintagmático da língua portuguesa

Com isso, vemos que a LC analisa dados de forma empirista, lado a lado com a visão de linguagem proposta por Halliday, para quem a linguagem é definida como um sistema de probabilidades (SARDINHA, 2004, p. 30). Por outra vertente temos o racionalismo de Chomsky que estuda a linguagem por meio da introspecção, vendo-a como um sistema de possibilidades.

Isso significa dizer que Chomsky vê os mais diversos usos de uma mesma palavra em diferentes contextos como um sistema de possibilidades infinitas dada a criatividade do escritor em produzir sentenças. Simultaneamente, a linguística hallidayana vê a linguagem sob outra perspectiva, a da probabilidade de determinada sentença ser produzida em determinado contexto ou não.

“Dentro da visão racionalista da língua, Chomsky sugere que um *corpus* não poderia ser uma ferramenta útil para um linguista uma vez que o *corpus* deveria descrever a língua através da competência e não de performance”. (ALMEIDA 2010, p. 26).

Logo, o presente estudo está atrelado às definições hallidayanas de linguagem, pois a “visão de linguagem como sistema probabilístico pressupõe que, embora muitos traços linguísticos sejam possíveis teoricamente, (esses traços) não ocorrem com a mesma frequência” (SARDINHA, 2004, p. 30).

Este estudo considera que a LC, ou análise eletrônica de textos segundo alguns autores é uma metodologia em si, pois ela ditará o caminho de análise a ser seguido. “A LC traz consigo algo mais do que simplesmente o instrumental computacional. Aqui se encaixam as investigações do comportamento do léxico” (SARDINHA, 2004, p. 36).

Quanto à extensão ou dimensão do *corpus* Sardinha (1999), propõe que se classifique o *corpus* segundo o número de palavras contidas:

Quadro 1 – Extensão/dimensão do *corpus*

Tamanho de palavras	Classificação
Menos de 80 mil	Pequeno
80 a 250 mil	Pequeno-médio
250 mil a 1 milhão	Médio
1 milhão a 10 milhões	Médio-grande
10 milhões ou mais	Grande

Fonte: Sardinha (1999)

Shepherd (2012, p. 15) afirma que a LC enquanto método e a habilidade dos programas concordanciadores de extraírem e organizarem grandes quantidades de dados tornaram evidentes a inseparabilidade do léxico e da gramática, materializando hipóteses como a colocação das palavras. Muito antes de o computador poder mostrar tal fato, o linguista Firth já dizia que “devemos julgar uma palavra pela companhia que ela tem”.

Segundo Sarmiento (2006), o texto não é um simples amontoado de aleatório de palavras. A ordem da colocação das palavras no texto é que produz o sentido do qual nos apropriamos. Portanto, o estudo da co-ocorrência de palavras traz consigo importantes informações.

Em seu artigo *Modes of meaning*, Firth (1951, apud KRISHNAMURTHY, 1996, p. 33), publicou a frase “diga-me com quem a palavra anda e eu te direi quem ela é”, criando o termo

collocation ao pronunciar: “[...] proponho antecipar um termo técnico, chamado “colocação”, e aplicar o teste da colocabilidade”. A partir de então surgem outras definições para o termo colocação. O quadro seguinte (Quadro 2) demonstra, em ordem cronológica, os autores e suas respectivas definições para o termo colocação:

Quadro 2- Definições para o termo colocação

Autor	Definição
Sinclair (1991, p. 170)	“A ocorrência de duas ou mais palavras dentro de um curto espaço no texto.”
Hunston (2002, p. 68)	“A tendência de duas palavras para coocorrer ou a tendência de uma palavra atrair uma outra”.
Tagnin (2005, p. 37)	“[...] certas palavras parecem combinar-se de forma natural, não havendo, via de regra, explicação para o fato. Em certos casos as palavras se associam por terem uma ligação na vida real: cão e gato. Entretanto, não ocorre cachorro e gato.”

Fonte: Sinclair (1991, p. 170), Hunston (2002, p. 68) e Tagnin (2005, p. 37)

O quadro mencionado anteriormente demonstra que as definições dos autores mencionados para o termo colocação se complementam e convergem em muitos aspectos como: Hunston e Sinclair, no número de palavras que compõem as colocações e no espaço em que elas ocorrem; Tagnin e Hunston na forma como elas ocorrem, ou seja, segundo os autores as colocações ocorrem por haver atração ou combinação entre as palavras.

Além da percepção da padronização dos fenômenos na língua, outra característica relevante da LC vem da metodologia, a qual é de fácil adaptação à quantidade de textos de que a pesquisa necessita. A LC ocupa-se ainda da compilação do *corpus*, com critérios próprios, e seguindo um rigor necessário para que não haja desvirtuamentos no trabalho com os dados e os resultados de pesquisa. Todo este trabalho, atualmente, é realizado pelos pesquisadores com uso de computador e o auxílio de programas e ferramentas específicas. Assim, Sardinha (2004, p. 3) propõe:

A Linguística de Córpus ocupa-se da coleta e exploração de corpora, ou conjuntos de dados linguísticos textuais que foram coletados criteriosamente com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística. Como tal, dedica-se à exploração da linguagem através de evidências empíricas, extraídas por meio de computador.

Conforme indicado por Zhang (2009), a capacidade de uma palavra de expressar sentido está atrelada as demais palavras que a acompanham. Quando uma palavra aparece acompanhada por um conjunto de termos, maiores são as chances deste conjunto conter um significado importante. É a partir desta linha de pensamento que pesquisas sobre EMs são motivadas.

Apesar de existirem diversos trabalhos publicados sobre este tema, não existe uma definição consensual formal na literatura sobre EM. Neste trabalho consideram-se as definições de estudiosos como Aline Villavicencio:

O termo expressão multipalavra vem sendo utilizado para descrever um grande número de construções distintas, mas fortemente relacionadas, tais como verbos de suporte (fazer uma demonstração, dar uma palestra), compostos nominais (quartel general), frases institucionalizadas (pão e manteiga), e muitos outros. [...] EM engloba um grande número de

construções, tais como: expressões fixas, compostos nominais e construções verbo-partícula. (VILLAVICENCIO, 2010, p. 16).

Para Moon (1998) não há um fenômeno unificado que se possa descrever como EM, mas sim um complexo de atributos que interagem de formas diversas, muitas vezes desordenadas, e que representam um amplo contínuo entre o não-composicional (ou idiomático) e grupos composicionais de palavras. Outros autores utilizam a noção de frequência e definem EM como sequências ou grupos de palavras que co-ocorrem com mais frequência do que seria esperado por acaso, e podem ultrapassar fronteiras sintagmáticas (EVERT, 2005). Isso incluiria também fórmulas de saudação como “Tudo bem?”, “Como você vai?” e sequências lexicais, como “eu não sei se”.

A identificação das EMs no *corpus*, terá seu aporte teórico nos estudos realizados por Sag (2002, p. 4), que afirma que as EMs podem ser classificadas em:

✓ Expressões Fixas: são aquelas que não apresentam flexões morfossintáticas e não permitem modificações internas. Exemplos deste tipo incluem expressões como “Porto Alegre” e *ad hoc*. Elas desafiam as convenções da gramática e interpretação composicional, pois ao tratá-las na forma de palavra por palavra não teriam a representação da expressão composta, que tem um sentido próprio dado pela composição.

✓ Expressões Semi-Fixas: são aquelas que possuem restrições na ordem das palavras e composição, mas admitem eventuais variações léxicas na flexão, na forma reflexiva e na escolha de determinantes. Incluem-se nesta categoria substantivos compostos como “colher de pau” e expressões idiomáticas fixas como “bater as botas”. Esse tipo de EM é categorizada em três subgrupos: as expressões não-decomponíveis; os compostos nominais; e os nomes próprios. A primeira categoria, termo em inglês *non decomposable idioms*, ocorre quando se juntam duas ou mais palavras para formar uma expressão que possui um novo significado, distinto daquele obtido pelas palavras de forma isolada. Exemplo “chutar o balde”, que tem como significado composto a ideia de “desistir”. Nesse caso há variabilidade da expressão idiomática. A segunda categoria, a dos compostos nominais, do inglês *compound nominals*, são similares às expressões não-decomponíveis sendo unidades sintaticamente inalteráveis que na maioria dos casos podem ser flexionadas em número. Vejamos como exemplo as expressões “presidente da república” e “deputado federal”, na primeira expressão somente presidente pode ser flexionado, enquanto que, na segunda, ambas as palavras são passíveis de flexão. A terceira categoria os nomes próprios, do inglês *pro-per names*, são sintaticamente altamente idiossincráticos. Vejamos por exemplo o composto “Espírito Santo”, pode estar relacionado ao estado federativo do Brasil, pode ser um sobrenome, etc.

✓ Expressões Sintaticamente Flexíveis: são expressões que admitem variações sintáticas na posição de seus componentes. Os tipos de variação possível são: construções verbo-partícula que consistem de construções de um verbo e uma ou mais partículas que podem ser semanticamente idiossincráticos ou composicional; expressões idiomáticas decomponíveis. Um exemplo é “tirar o cavalinho da chuva”. O termo decomponível é utilizado por que nesse caso o significado “desistir da ideia” pode ser decomposto em “tirar” (desistir de), “o cavalinho da chuva” (a ideia); construções verbo-leve, do inglês *light-verbs*, é um verbo considerado semanticamente fraco estando sujeito à variabilidade sintática completa, incluindo a passivação. Eles são altamente idiossincráticos, pois existe uma notória dificuldade em predizer qual verbo-leve combina com qual substantivo.

✓ Expressões Institucionalizadas: São expressões composicionais, do inglês *collocation*, que podem variar morfológica ou sintaticamente e que normalmente

possuem alta ocorrência estatística. Como a expressão “sal e pimenta”. Ainda que “pimenta e sal” seja uma construção correta e compreensível, não é usada desta forma.

De tal forma, através da pesquisa com base em *corpus*, fica claro que a palavra mais frequente é uma EM classificada como uma expressão semi-fixa. Tal afirmação pode ser feita com base nas definições de Sag acima citadas. O fator que favoreceu esta conclusão foi o uso do programa computacional WST.

Metodologia

O primeiro passo para a definição do *corpus* de canções foi a escolha do ritmo e do período analisados. Feito este recorte, decidiu-se realizar o experimento utilizando um *corpus* composto por 60 canções de *rock 'n' roll* completas, na sua composição original em inglês. Adicionalmente incorporado ao *corpus* estão as suas versões para a língua portuguesa, gravadas por artistas nacionais, entre as décadas de 50 e 60 do século passado. Período escolhido pelo fato de ter dado início ao *rock 'n' roll* no Brasil. Objetivando saber através de uma lista de ocorrência de palavras qual termo ocorre mais frequentemente no *corpus* em estudo.

O mecanismo de busca dos textos-alvo, doravante denominados TA, foi o *site*: www.jovemguarda.com.br. O qual, há dez anos disponibiliza virtualmente as canções que marcaram época no mundo da música dentro da jovem guarda - movimento cultural brasileiro surgido em meados da década de 1960, que mesclava música, comportamento e moda. Foram encontradas várias canções deste ritmo e neste período. Porém, muitas foram descartadas por não serem uma versão. Ao identificar que determinada canção de *rock 'n' roll* cantada no Brasil havia sido traduzida, iniciou-se o segundo passo, que foi o de identificar seu texto-fonte, aqui denominado de TF. Ambos os textos já se encontravam digitalizados na *world wide web*, não sendo necessário portanto, a sua compilação.

Tendo na área de LC como trabalho inicial, a feitura de uma lista de palavras com o auxílio do programa WST, a ferramenta *Wordlist* foi utilizada para gerar esta lista de palavras por ordem de frequência absoluta e percentual. Todos os demais processamentos de análise linguística do *corpus* também ocorreram com a ajuda do mesmo programa computacional.

O segundo passo foi a identificação das palavras de maior frequência. Notando-se que as de mais importância em caráter semântico para o entendimento do sentido do texto se tratavam de verbos, cada um desses, foram extraídos do *WordList* e processados no *Concord*. Os verbos que não introduziram grandes observações foram excluídos. Os dados quantitativos foram, logo após a sua contagem, transferidos com suas respectivas quantidades para uma tabela à parte do programa.

O que tornou possível verificar que neste processo o verbo *love* apareceu com destaque no *corpus* de canções. Porém, não de maneira isolada, mas sim como EM: *fall in love, fell in love e in love*.

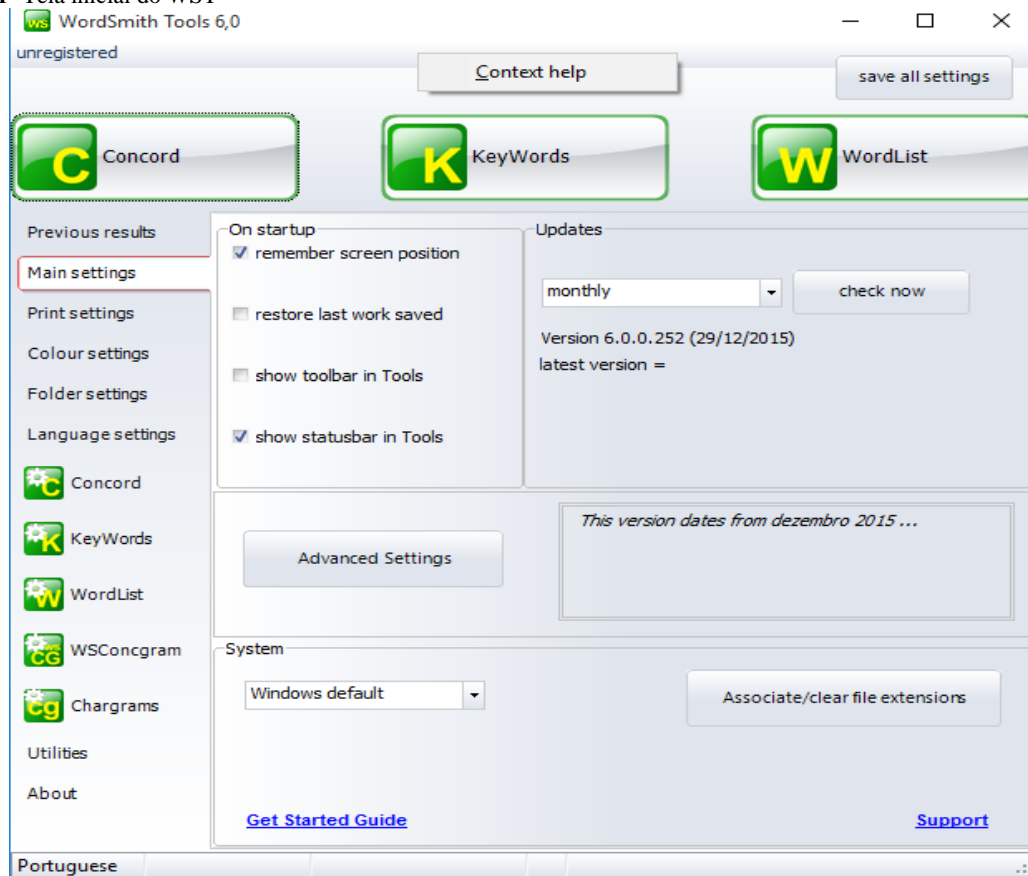
Desenvolvimento

Não tendo mais questionamentos sobre a contribuição dos estudos baseados em *corpus* para a Linguística, tal campo vem ganhando proporções bem maiores com o passar do tempo. Estando cada vez mais presente como ferramenta de estudo no desenvolvimento de pesquisas acadêmicas nas áreas de Linguística, em especial no ramo da Tradução Automática (TA).

Este trabalho investigou no *corpus* bilíngue, considerado de tamanho reduzido, nas letras das sessenta principais canções de *rock 'n' roll* das décadas de 50 e 60 do século passado cantadas em Inglês e suas respectivas versões para o Português, qual é a palavra mais frequente dentre as demais.

Com todos os dados coletados, iniciamos a utilização do programa WST. Lembramos que todos os textos que estamos manipulando no programa se encontram no formato de texto sem formatação (txt).

Figura 1- Tela inicial do WST



Fonte: WordSmith Tools 6.0

Iniciamos gerando uma *wordlist* com o conjunto de frequência dos termos que compõe o *corpus*. Essa busca gera uma lista que nos mostra as palavras utilizadas no *corpus* de estudo com uma frequência mínima de um, composta a partir de uma letra, igual aos artigos definidos que possuem apenas uma letra (-a e -o) até a composta de várias letras. Assim, fui até a interface do programa no botão do *wordlist* e configurei de forma que selecionasse palavras constituídas a partir de uma só letra até 50, partindo da frequência 1 até o limite do programa.

A figura a seguir ilustra a busca do *wordlist* das palavras por ordem de frequência, mostrando a quantidade de vezes que cada palavra apareceu no presente *corpus* de estudo.

Figura 2 - Wordlist das palavras por ordem de frequência

N	Word	Freq	%	Texts	% Lemmas	Set
1	I	474	3,88	1	100,00	
2	YOU	440	3,60	1	100,00	
3	THE	385	3,15	1	100,00	
4	ME	310	2,54	1	100,00	
5	A	280	2,29	1	100,00	
6	AND	275	2,25	1	100,00	
7	TO	243	1,99	1	100,00	
8	LOVE	206	1,69	1	100,00	
9	MY	171	1,40	1	100,00	
10	IN	125	1,02	1	100,00	
11	LA	112	0,92	1	100,00	
12	ON	106	0,87	1	100,00	
13	JUST	98	0,80	1	100,00	
14	THAT	95	0,78	1	100,00	
15	BABY	93	0,76	1	100,00	
16	OOH	89	0,73	1	100,00	
17	WOP	87	0,71	1	100,00	
18	OF	84	0,69	1	100,00	
19	BE	84	0,69	1	100,00	
20	WITH	83	0,68	1	100,00	
21	OH	83	0,68	1	100,00	
22	#	78	0,64	1	100,00	
23	IM	77	0,63	1	100,00	
24	DO	76	0,62	1	100,00	
25	YOUR	75	0,61	1	100,00	
26	DONT	74	0,61	1	100,00	
27	YA	72	0,59	1	100,00	

Fonte: WordSmith Tools 6.0

A partir desta lista de frequência, como era de se esperar, podemos confirmar que as palavras mais recorrentes são pronomes pessoais e oblíquos, artigos, conjunção e preposição. Ambos não sendo, a meu ver, de tamanha relevância para uma análise em um trabalho desta proporção. O que me fez focar na palavra seguinte, o termo “love”.

Ainda no *wordlist*, a Figura 3 é uma representação da lista de dimensões do *corpus* e densidade lexical, em outras palavras, é uma exposição das características estatística descritivas do *corpus*. Apresenta muitas possibilidades de informação sobre os corpora, tais como: o tamanho e itens (*tokens*) e formas (*types*), a densidade lexical simples e em intervalos. O que nos apresentou um complemento numérico de 69.285 palavras e 1.355 palavras únicas ou *types*.

Figura 3 - Wordlist dos corpora ordenando sua dimensão

N	text file	file size	tokens (running words) in text	tokens used for word list	sum of entries	types (distinct words)	type/token ratio	STTR	STTR	mean word length	word length std dev.	sentences	mean (n words)	std dev.	paragraphs	mean (n words)	std dev.	mean (n words)	std dev.	mean (n words)	std dev.	numbers removed	tokens removed	
1	Overall	69.285	12.208	12.130	1.355	11,17	26,24	66,17	1.000	3,73	1,74	168	72,20	182,10	1	12.130,00				1	12.130,		78	

Fonte: WordSmith Tools 6.0

Após esse primeiro momento no *Wordlist*, para apresentar as informações quantitativas do *corpus* com a intenção de mostrar a relevância em utilizar o programa WST, passamos a explorar a ferramenta *Concord*. Este, é um programa que produz concordâncias. Essas concordâncias por sua vez são listagens de ocorrências de um item específico indicado pelo pesquisador. Esse item de busca também pode ser conhecido como “termo de busca ou nódulo” e pode ser formado por mais de uma palavra (SARDINHA, 2009, p.87).

Em decorrência da lista de frequência gerada no *Wordlist*, que demonstra o termo *love* com significativa importância no *corpus* através de 206 ocorrências, início a busca pela sua concordância a fim de identificar em quais contextos e com quais palavras o mesmo se relaciona dentro do *corpus*.

Figura 4 - Concordância dos corpora; palavra de busca: *Love*

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent. #	Pos.	Para.	Para.	Hea	Hea	Sect.	Sect.	File	Date	%
1	I've got Have a lips, we'll kiss Have a love, will share With you in the tunnel of			1.332	7	28%	0	11%				0	11% songs in engl 2017/ago/27	13%	
2	I've got Have a lips, we'll kiss Have a love, will share With you in the tunnel of			1.393	7	38%	0	12%				0	12% songs in engl 2017/ago/27	13%	
3	of love Have a lips, we'll kiss Have a love, will give To you in the tunnel of			1.277	7	20%	0	11%				0	11% songs in engl 2017/ago/27	12%	
4	A-what went wrong with our love A love that was so strong And as I still			7.086	71	64%	0	60%				0	60% songs in engl 2017/ago/27	65%	
5	Because I found you baby to love and love me too Hey, I don't need a make			3.862	27	9%	0	33%				0	33% songs in engl 2017/ago/27	32%	
6	you go to a swingin' school) We live and love by the golden rule (La, la-la-la, la,			5.108	43	25%	0	43%				0	43% songs in engl 2017/ago/27	44%	
7	Because I found you baby to love and love me too 21 - PAUL ANKA I LOVE			3.912	27	18%	0	33%				0	33% songs in engl 2017/ago/27	33%	
8	Because I found you baby to love and love me too Hey, I don't need a make			3.887	27	13%	0	33%				0	33% songs in engl 2017/ago/27	33%	
9	to make up for his mistakes But another love just scares you You don't wanna let			10.603	142	56%	0	90%				0	90% songs in engl 2017/ago/27	91%	
10	Love me (Love me) Love me completely (Love me completely) Now and forever			846	0	88%	0	7%				0	7% songs in engl 2017/ago/27	8%	
11	Love me (Love me) Love me completely (Love me completely) Now and forever			914	0	95%	0	8%				0	8% songs in engl 2017/ago/27	10%	
12	began Soon we found the perfect plan for love Side by side we took a lovers walk			2.875	18	18%	0	24%				0	24% songs in engl 2017/ago/27	25%	
13	FOUR SQUIRES LOVE ME FOREVER Love me (Love me) Love me forever			788	0	82%	0	7%				0	7% songs in engl 2017/ago/27	6%	
14	you Love me (Love me) Love me forever (Love me forever) Take me (Take me)			863	0	89%	0	7%				0	7% songs in engl 2017/ago/27	8%	
15	Love me (Love me) Love me forever (Love me forever) Take me (Take me)			795	0	82%	0	7%				0	7% songs in engl 2017/ago/27	7%	
16	coffee, spend a little cash Make that girl love me when I put on some trash You			8.138	77	45%	0	69%				0	69% songs in engl 2017/ago/27	73%	
17	way home 57 - PEOPLE I LOVE YOU I love you, I love you, I love you Yes I do			10.875	148	11%	0	92%				0	92% songs in engl 2017/ago/27	93%	
18	57 - PEOPLE I LOVE YOU I love you, I love you, I love you Yes I do but the			10.878	148	13%	0	92%				0	92% songs in engl 2017/ago/27	93%	
19	I LOVE YOU I love you, I love you, I love you Yes I do but the words won't			10.881	148	14%	0	92%				0	92% songs in engl 2017/ago/27	93%	
20	come And I don't know what to say I love you 58 - THE STAPLE SINGERS			11.179	149	33%	0	95%				0	95% songs in engl 2017/ago/27	95%	
21	, there will never be another Cause I love you so Don't ever leave me Say			2.526	12	63%	0	21%				0	21% songs in engl 2017/ago/27	22%	
22	home, long way home 57 - PEOPLE I LOVE YOU I love you, I love you, I love			10.872	148	10%	0	92%				0	92% songs in engl 2017/ago/27	93%	
23	you Oh! Carol I am but a fool Darling, I love you Though you treat me cruel You			2.568	14	15%	0	22%				0	22% songs in engl 2017/ago/27	22%	
24	me My heart told me so I love you, I love you, I love you so But I don't want			3.127	21	12%	0	27%				0	27% songs in engl 2017/ago/27	27%	
25	heart told me so I love you, I love you, I love you so But I don't want you to know			3.130	21	13%	0	27%				0	27% songs in engl 2017/ago/27	27%	
26	I don't know what to say I should tell you I love you, I do The words should explain			10.903	148	23%	0	92%				0	92% songs in engl 2017/ago/27	94%	
27	it would grieve me My heart told me so I love you, I love you, I love you so But I			3.124	21	12%	0	26%				0	26% songs in engl 2017/ago/27	27%	

Fonte: WordSmith Tools 6.0

A identificação de uma EM não é uma questão fácil. Porém, utilizando os critérios estabelecidos por Sag (2002 p. 4) para a classificação de EMs, se fez possível identificar que a palavra *love* relaciona-se consideravelmente como EM nos TF. Ao todo, há 4 EMs relacionadas à palavra *love* nos TF, distribuídas em 10 das 60 letras de canção que compõem o *corpus*, contabilizando um total de 20 traduções, adaptações ou substituições conforme o quadro apresentado em seguida.

Quadro 3 - Tradução das EMs:

Canção-fonte	EM	Canção-alvo	Tradução, Adaptação ou substituição
1. <i>Twilight time</i>	<i>fall in love</i>	Crepúsculo	Eterno anoitecer
2. <i>Stupid cupid</i>	<i>in love</i>	Estúpido cupido	Amei
3. <i>Oh! Carol</i>	<i>in love</i>	Oh! Carol	Pena
4. <i>Step by step</i>	<i>fell in love</i>	Passo a passo	Chego
	<i>be in love</i>		Formos casar
5. <i>I love you baby</i>	<i>in love</i>	Gosto de você, meu bem	Pra mim
6. <i>Hello Mary Lou</i>	<i>in love</i>	Olá Marilu	Longe
7. <i>Tonight</i>	<i>fall in love</i>	Esta noite	Teu carinho
8. <i>The wha-watusi</i>	<i>fall in love</i>	wha-watusi	Dançar

9. <i>I knew right a way</i>	<i>fell in love</i>	Um grande amor	Vivendo
10. <i>Hang os sloopy</i>	<i>in love</i>	Pobre menina	Te quero

Fonte: Elaboração própria

Conclusão

Este trabalho buscou fazer uma breve ilustração de preceitos da LC, mostrando como o WST 6 pode ser usado para investigar questões de áreas centrais da Linguística e da Linguística Aplicada. Este programa colocou à disposição do pesquisador ferramentas úteis nas etapas fundamentais de um projeto de pesquisa, especialmente nas fases de levantamento dos dados, triagem e análise de casos relevantes. O programa não é gratuito, porém, para desenvolver essa pesquisa ele foi usado de maneira livre através da sua versão demo.

Segundo definição defendida por Sardinha (2004) a LC ocupa-se da coleta e da exploração dos corpora, ou conjuntos de dados linguísticos textuais coletados criteriosamente, com a finalidade de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística. Dedicando-se à exploração da linguagem por meio de evidências empíricas, extraídas pelo computador.

Objetivando responder a primeira questão da pesquisa, através da ferramenta *Wordlist* iniciou-se a busca pela palavra mais comum no *corpus* em estudo. O programa forneceu uma lista de palavras demonstrando que as mais recorrentes são pronomes pessoais e oblíquos, artigos, conjunção e preposição. Fornecendo como palavra seguinte, o termo “*love*”.

Em seguida, visando responder a segunda questão da pesquisa: qual idiossincrasia o termo mais recorrente no presente *corpus* apresenta? Através da ferramenta *Concord* extraiu-se as linhas de concordâncias relacionadas a palavra selecionada, *love*.

Assim, em conformidade com a LC, com o uso do programa computacional de análise linguística WST foi possível identificar que no *corpus* formado pelas primeiras canções de rock de sucesso, que introduziram o ritmo no Brasil nas décadas de 50 e 60 do século passado, a palavra *love* aparece como EM.

Referências

ALMEIDA, Maria Izabel. **Prosa argumentativa em língua inglesa: um estudo contrastivo sobre advérbios em corpora digitais.** Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade do estado do Rio de Janeiro, 2010.

EVERT, S.; KRENN, B.. **Using small random samples for the manual evaluation of statistical association measures.** *Computer Speech and Language*, p. 450–466, 2005.

HOUAISS, A. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.** São Paulo: Objetiva, 2001.

HUNSTON, S. **Corpora in Applied Linguistics.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

JOVEM GUARDA. Disponível em: < <http://www.jovemguarda.com.br/>> Acesso em: 20 de set. 2017.

MOON, Rosamund. **Fixed Expressions and Idioms in English: A Corpus-based Approach.** Oxford: Clarendon Press, 1998.

SAG, I. A. et al. **Multiword expressions: a pain in the neck for nlp**. In Proceedings of the Third International Conference on Computational Linguistics and Intelligent Text Processing. London: Springer-Verlag, 2002

SARDINHA, Tony Berber. **Usando WordSmith Tools na investigação da linguagem** São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

SARDINHA, Tony Berber. **Linguística de corpus**. Barueri: Manole, 2004.

SARMENTO, Luís. **Simpósio Doutoral Linguatca 2006**. Disponível em: <<http://www.linguatca.pt/documentos/SimposioDoutoral2005.html>> Acesso em: 20 out. 2016.

SHEPHERD, Tania Maria Granja. Panorama da Linguística de Corpus. In: SARDINHA, T. B.; PINTO, M. V. (Org.). **Caminhos da Linguística de Corpus**. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

SINCLAIR, John. **Corpus, concordance and collocation**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

VILLAVICENCIO, Aline. **Identificação de expressões multipalavra em domínios específicos**. Linguamática. Disponível em: <<http://www.linguamatica.com/index.php/linguamatica/article/view/43/57>>. Acesso em: 23 out. 2016.

ZHANG, W. et al. **Improving effectiveness of mutual information for substantival multiword expression extraction**. Expert Systems with Applications: Elsevier, v. 36, 2009.

Resumo: Este estudo tem como objetivo principal investigar, através da análise linguística computacional com base em *corpus*, a palavra mais frequente em sua base de dados. Para tanto, foram analisadas letras de canções de *rock 'n' roll*, entre o seu lançamento no Brasil, dentre as décadas de 50 e 60 do século passado em Inglês (língua-fonte) e suas respectivas versões para o Português (língua-alvo). Através do sistema computacional de análise linguística *WordSmith Tools*, foi possível concluir que, dentre tais canções selecionadas como as principais pelos registros de depoimentos históricos da época - através do site Jovem Guarda - a serem traduzidas para o Português, a palavra mais frequente após pronomes pessoais e oblíquos, artigos, conjunção é o termo *love*. Porém, a incidência com que a palavra não aparece isolada, mas sim como Expressões Multipalavra (EM) é muito alta. Para que a pesquisa tenha seu ancoramento teórico se fez necessária a introdução do que se tem pesquisado sobre a linguística com base *corpus*, bem como as EMs.

Palavras-chave: Expressões Multipalavra. Linguística de *Corpus*. *WordSmith Tools*.

Abstract: This study has as main objective to investigate, through the computational linguistic analysis based on corpus, the most frequent word in its database. To that end, lyrics of rock 'n' roll songs were analyzed, between their launching in Brazil, between the decades of 50 and 60 of the last century in English (source language) and their respective versions for Portuguese (target language). Through the computational system of linguistic analysis *WordSmith Tools*, it was possible to conclude that, among such selected songs as the main ones by the records of historical testimonies of the time - through the Jovem Guarda website to be translated into Portuguese, the most frequent word after personal pronouns and oblique, articles, conjunction is the term *love*. However, the incidence with which the word does not appear isolated, but as Multi-Word Expressions (MWE) is very high. In order for the research to have its theoretical anchoring, it became necessary to introduce what has been researched about linguistics based on corpus, as well as MWEs.

Keywords: Multiword Expression. Corpus Linguistic. *WordSmith Tools*.

Capítulo 7

FRASEOLOGIA E TRADUTOLOGIA: ASPECTOS DA TRADUÇÃO ENTRE AS LÍNGUAS PORTUGUESA E ESPANHOLA

PHRASEOLOGY AND TRADUCTOLGY: ASPECTS OF TRANSLATION BETWEEN PORTUGUESE AND SPANISH LANGUAGE

Daniella Domingos de Oliveira
(Mestranda-PGET)

Introdução

Historicamente o estudo dos elementos linguísticos que interessam à fraseologia, a saber, o conjunto de locuções, idiomatismos, expressões idiomáticas, frases feitas, refrões e provérbios de um idioma teve início na Rússia. Mais especificamente, no início do século XX, Charles Bally (1909) tratou de apresentar a primeira classificação sobre as fraseologias, dividindo-as entre *unidades não decomponíveis* e *unidades cambiantes* (TIMOFEEVA, 2008), dando origem ao que em meados do mesmo século começa a se consolidar como uma disciplina linguística.

Esses elementos representam uma parte importante de uma língua, pois demonstram seu repertório cultural, histórico e conceitual, resultando em um importante aspecto a ser considerado pelo tradutor, por exemplo. Pois, sendo este último um mediador entre culturas, precisa dominar muito bem esse campo linguístico para que possa responder competentemente a esses elementos que são, por vezes, movediços.

Ainda no que se refere à consolidação da fraseologia como disciplina linguística e seu desenvolvimento na península ibérica, que é o contexto que mais interessa neste trabalho, em meados do século XX, e de forma tardia quando comparado aos estudos na Rússia, Julio Casares (1950 apud TIMOFEEVA 2008), em seu trabalho intitulado *Introducción a la Lexicografía Moderna*, se encarregou de criar uma taxonomia das locuções da língua espanhola, chamando a atenção para o fato de que dita classificação deveria ocorrer segundo o significado e a função gramatical das locuções. Dessa forma, teve início na Espanha uma série de trabalhos que objetivavam descrever e analisar as unidades fixas das línguas, desenvolvendo uma área de estudos que está atualmente bastante consolidada no contexto europeu e também brasileiro.

É importante ressaltar que desde as primeiras tentativas taxonômicas em torno das unidades fraseológicas se desenvolveu um vasto campo terminológico e uma série de estudos que tentam delimitar e definir o objeto de estudos da fraseologia. Neste trabalho, se apresentará alguns dos principais teóricos espanhóis. No entanto, com a ciência de que é apenas uma demonstração de um vasto campo.

É possível observar que é somente a partir da década de oitenta, trinta anos após Casares, que começam a florescer no contexto ibérico os estudos mais relevantes sobre o conjunto de fraseologias da língua espanhola. É nessa época que vem a público os trabalhos de Zuluaga (1980 apud TIMOFEEVA 2008) e, mais tarde, a proposta de Corpas Pastor (1996 Ibid) e Ruiz Gurillo (1997 ibid).

Cada uma das teorias que tiveram como foco as unidades fraseológicas delimitou e redefiniu o objeto da fraseologia. Casares (1950), quando da inauguração da disciplina no contexto espanhol, se preocupou principalmente com as categorias de locução e frases proverbiais, deixando de lado os refrões da língua. Segundo Timofeeva (2008), isto se deve ao fato de que suas prioridades eram visivelmente lexicográficas, o que fazia, inclusive que, como estudioso, fosse contrário a incluir em um dicionário da língua os refrões que pertencem ao idioma.

As ideias propostas por Zuluaga (1980), ainda segundo Timofeeva (2008), são a continuação da proposta de Casares. Segundo a investigadora, para Zuluaga, a ocorrência em grande escala e conseqüente cristalização seria a base da unidade fraseológica. Tal concepção demonstra a ênfase que essa proposta dá ao aspecto fixo dos fraseologismos. Em outras palavras, o foco dessa proposta recai, do ponto de vista da estrutura, sobre o aspecto paradigmático das unidades fixas, que permite pouca ou nenhuma substituição. Para Timofeeva, esses aspectos excluem a característica denotativa dessas expressões.

As propostas de Corpas Pastor (1996) e Ruiz Gurillo (1997) são respectivamente uma concepção ampla e uma concepção estreita de fraseologia. A primeira delas se trata de uma concepção ampla porque permite que ocupem o mesmo estatuto de unidade fraseológica, tanto locuções como unidades léxicas maiores, tais como os provérbios. Por outro lado, a concepção de Ruiz Gurillo é descrita como uma concepção estreita porque se interessa apenas pelas locuções, alguns tipos de frases proverbiais e as unidades sintagmáticas da língua.

Além dos diferentes matizes que cada pesquisador coloca sobre as fraseologias, outra questão bastante importante na área é a vasta terminologia que se emprega. De forma geral, o que se percebe são nomenclaturas diferentes para elementos bastante semelhantes. Sobre isso, Jorge, (2012, p. 61) afirma que:

Embora exista um extenso acervo bibliográfico, sobretudo desde os anos 80, falta nessa profusão bibliográfica, a nosso ver, uma obra de referência terminológica, assente em bases científicas e baseada na objectividade da observação. O campo da fraseologia é heterogêneo e essa heterogeneidade, por estranho (ou não) que pareça, foi aumentando com a própria investigação [...] A falta de coerência terminológica tem sobretudo a ver com a ausência de um enquadramento teórico e a não instituição desta área como área científica ou dependente directamente de várias áreas científicas. Existe ainda um terreno muito movediço e pantanoso à espera de ser estancado.

Permitiu-se uma citação tão longa porque se entende que ela deixa transparecer dois aspectos importantes dos estudos sobre as unidades fraseológicas: (i) a vasta terminologia na área e (ii) a tentativa de alguns estudiosos em estabelecer os estudos em fraseologia como disciplina autônoma.²⁸

Com relação à vasta terminologia fraseológica, Jorge (2012, p. 65) aponta os trabalhos de Bardosi (1990 apud JORGE, 2012) e Pavel (1995 apud JORGE, 2012) como estudos que reúnem a terminologia mais usual na fraseologia das línguas francesa e portuguesa, evidenciando a existência de dezenas de nomenclaturas. Uma demonstração disso é a presença de diversos termos para classificar os diferentes tipos de expressões, o que leva à divisão deste grande grupo em: expressão corrente, expressão familiar, expressão figurada, expressão fixa, expressão literária, expressão popular, expressão proverbial, expressão imagética, expressão idiomática, expressão lexicalizada e expressão idiomática-metafórica, ao mesmo tempo em que fala em forma idiomática, por exemplo. Concomitantemente, o grande grupo das locuções se divide na teoria geral analisada em: locução, locução familiar, locução figurada, locução figurada adverbial, locução fixa, locução idiomática, locução metalinguística, locução proverbial, locução verbal, locução verbal figurada e verbal fraseológica, locução sentenciosa e locução figurativa. Dessa forma, o que se percebe é uma vastíssima nomenclatura que designa se não os mesmos elementos, pelo menos unidades fraseológicas muito semelhantes.

²⁸ Nesse sentido, a fraseologia, como disciplina autônoma, daria origem à paremiologia, um subdomínio a ela pertencente. Essa demanda teórica é reforçada pela existência de instituições interessadas em estudar integralmente e exclusivamente as fraseologias das línguas, tal como a EUROPHRAS, e a existência de congressos nacionais e internacionais que trazem como escopo único o estudo das fraseologias e paremiologias de diferentes línguas.

Frente a esses aspectos, faz-se necessário esclarecer, portanto, que se adotará para essa discussão o conceito amplo de fraseologia proposto por Corpas Pastor, por entender-se que essa proposta permitirá pensar os diferentes desafios que o tradutor enfrenta na tradução do que, segundo este arcabouço teórico, é denominado Unidade fraseológica – UF, de agora em diante. Como já dito antes, cabem no escopo dessa proposta todas as manifestações linguísticas com aspecto de unidade semântica, de locuções a provérbios.²⁹

Para fins didáticos, pode-se empregar a proposta de Jorge (2012, p. 61-62) para UF. Em uma tentativa de compilar o que é consenso entre a maioria dos pesquisadores, a investigadora propõe alguns aspectos gerais das fraseologias. Segundo ela:

A fraseologia é a disciplina que estuda o conjunto das fraseologias, enquanto subdomínio da Lexicologia, onde cabem os vários tipos de sintagmas constituídos por duas ou mais palavras e que selecionem traços como: enunciado formado por duas ou mais palavras; não composicionalidade (lexia complexa indecomponível); sentido idiomático, metafórico, moralizante; não permitem substituições paradigmáticas – lexicalização; enunciados consagrados pelo uso; possibilidade de existência de um duplo sentido: literal e figurado.

É importante ressaltar que as UF apresentam um caráter heterogêneo. Apesar das taxonomias de estudiosos como Casares ou Ruiz Gurillo, esse fenômeno linguístico não só representa um desafio à tradução, mas também à classificação. O grupo das expressões idiomáticas e dos provérbios, por exemplo, ainda que compartilhem algumas semelhanças, inevitavelmente, também apresenta diferenças fundamentais na forma, no processamento e no emprego no discurso.

Fraseologia e Tradutologia

Como já dito anteriormente, a fraseologia é importante para o tradutor na medida em que se localiza em um ponto idiossincrático da língua, aquele que reflete, como demonstrado por Jorge, as cristalizações, metáforas e o sentido conotativo. É importante destacar que as unidades fraseológicas são elementos de grande ocorrência nas línguas, pois elas estão relacionadas ao contexto de produção e se localizam na linguagem oral. Por isso, muitas vezes elas caracterizam o discurso dos personagens ou a linguagem própria de uma obra literária.

Tais considerações são importantes, uma vez que revelam o aspecto motivado das unidades fraseológicas. Se um personagem utiliza frequentemente expressões idiomáticas, escolhe um dito popular para emitir sua opinião, ou ainda, se em determinada obra existe a ocorrência constante de expressões idiomáticas de tipo metafórico, certamente esses elementos são características motivadas na obra, fazendo, em muitos casos, parte da macroestrutura significativa. Dessa forma, o tradutor, com seu labor de interpretar e ressignificar, precisa estar atento a tais elementos linguísticos e desenvolver o que alguns estudos denominam “habilidade fraseológica ou paremiológica”. Além disso, seria possível dizer que cada modalidade de tradução exige um diferente grau ou tipo de competência na tradução de unidades fraseológicas, dado que na tradução audiovisual, por exemplo, o tradutor não pode lançar mão do recurso da nota, ou da paráfrase. Esse tema será abordado um pouco mais adiante.

A relação entre fraseologia e tradução, como se pode verificar até aqui, é uma relação de contato e contraste entre as línguas. Parece até mesmo que se trata de uma relação de complementaridade, pois se a tradução se interessa pela fraseologia, na medida em que o

²⁹ Grosso modo, algumas tentativas de classificar as UF das línguas as classificam segundo seu “tamanho” ou, em outras palavras, segundo sua possível caracterização como sintagma ou enunciado.

conhecimento que o tradutor detenha destas unidades o amparará na atividade tradutória, o contrário também acontece. A fraseologia, pois, tem na tradução destas expressões, um estudo comparativo, que permite observar um dos paradigmas dos estudos das unidades fraseológicas das línguas, a saber, o caráter universal frente ao aspecto cultural. Fato que está demonstrado pela existência de alguns conceitos subjacentes às unidades fraseológicas e que parecem se repetir nas línguas. Tal aspecto tem sido amplamente estudado sob a ótica da Semântica Cognitiva.

Para além da tradução como atividade laboral, há ainda os Estudos da Tradução ou Tradutologia que, como disciplina, se ocupa da teoria e da prática da tradução. Como está demonstrado por vários estudos que relacionam os dois campos, também existe um interesse pelas unidades fraseológicas. Sobre isso, Chacoto (2012, p. 215) aponta que:

A Tradutologia, também designada Estudos sobre a Tradução ou Estudos de Tradução, é uma disciplina relativamente recente, que data dos anos 70 do séc. XX, e se ocupa da teoria e prática da tradução. A perspectiva tradutológica atual parece ser tendencialmente não prescritiva, analisando-se o processo de tradução e as estratégias do tradutor face aos problemas com que se depara, através do confronto do texto de partida com o de chegada.

Ainda para Chacoto, o confronto sistemático do texto na língua fonte e na língua alvo é uma ferramenta de auxílio na compreensão do processo de tradução que permite analisar o jogo criativo e a resolução de problemas empregados pelo tradutor.

A citação acima conduz a duas discussões concernentes à tradução. A primeira delas, relaciona-se à questão da equivalência e a segunda ao prescritivismo nessa área de estudos. Na sequência, se tecerá algumas considerações gerais com relação a essas duas questões.

Historicamente, a noção de equivalência se relaciona ao conceito de fidelidade na tradução. No entanto, a discussão que atualmente vigora é no sentido de entender a equivalência a partir de uma noção dinâmica e funcional, guiada pela finalidade e o contexto de tradução, superando, assim, a noção prescritiva e notadamente linguística de equivalência. Com relação à visão funcional de tradução, Nord (2016, p. 53) afirma que: “Em uma visão funcional de tradução, a equivalência entre texto fonte e texto alvo é encarada como sendo subordinada a todo *skopos* de tradução possível e não como um princípio de tradução válido ‘de uma vez por todas’”.

Considera-se que a visão funcionalista da tradução acrescenta valor para a tradução de fraseologias porque põe em evidência o aspecto multifacetado das fraseologias e a sua subordinação ao contexto, tendo em conta que demonstram a dificuldade em estabelecer estratégias rígidas na tradução de unidades fraseológicas. Por outro lado, isso não impede que valorosos estudiosos da tradução fraseológica estabeleçam aspectos gerais da tradução nessa área.

Xatara (2002) sugere, por exemplo, a tradução de um idiomatismo por outro equivalente quando existe tal ocorrência no par de línguas. Seria o caso de expressões como *A quién madruga, Diós le ayuda – Deus ajuda quem cedo madruga, Morder el anzuelo – Morder a isca, Por la boca muere el pez – O peixe morre pela boca, Quién te ha visto y quién te ve – Quem te viu, quem te vê* etc, nas línguas espanhola e portuguesa; o emprego do recurso de compensação quando não há uma correspondência idêntica, mas existe um equivalente semântico, como em *Tal palo, tal astilla – Tal pai, tal filho, Diós aprieta, pero no ahoga – Deus falha, mas não tarda, Estar como un pulpo en un garaje – Mais perdido que cachorro em feira, Navegar con bandera de tonto – Dar uma de João-sem-braço* etc; e a tradução por uma paráfrase quando não existir nenhuma correspondência como as demonstradas anteriormente.

A proposta descrita há pouco, em alguma medida, dá à tradução uma tonalidade pragmática, que torna possível a sua realização dentro de um número determinado de contextos

e para um número bastante amplo de ocorrências. Por outro lado, a tradução por um equivalente semântico, conforme sugerido por Xatara, revela um aspecto essencial das línguas em contraste e que também é objeto de estudos da fraseologia, a saber, a conceitualização subjacente às expressões idiomáticas. Como dito há pouco, os estudos cognitivistas e sociocognitivistas em Semântica Cognitiva têm observado o aspecto mais idiossincrático das expressões idiomáticas, aquele que revela um conceito particular e metafórico como base de uma expressão. Em termos mais filosóficos, significa dizer que há nas expressões de cada língua uma forma particular de conceituar seres, objetos, emoções etc.

Alousque (2010) analisa algumas UF da língua inglesa com o propósito de evidenciar as motivações culturais emergentes de ditos elementos. Segundo a pesquisadora, “As expressões idiomáticas constituem uma categoria de unidades léxicas marcadas culturalmente, e são, portanto, fonte indiscutível de inequivalências tradutológicas que revelam problemas na hora de serem transpostas para outra língua” (ALOUSQUE, 2010, p. 133, tradução nossa). Segundo a autora, a motivação de muitas UF provém de três fontes: (i) a alusão a costumes, fatos históricos, obras artísticas, lendas, mitos e crenças; (ii) a referência a áreas de cultura ou, em outras palavras, áreas da realidade que refletem as idiossincrasias culturais; e (iii) expressões idiomáticas baseadas em metáforas.

A primeira fonte citada por Alousque diz respeito às UF que evocam elementos que conformam o acervo cultural de cada povo, dele fazem parte os costumes e tradições, as obras literárias, os acontecimentos ou personagens que são prototípicos de uma situação ou qualidade, associações a partir das quais se interpreta a realidade e as crenças. Como exemplo da língua portuguesa, o ditado “Inês é morta” exemplifica como um acontecimento ou personagem pode originar uma UF.

Com relação à segunda fonte motivadora das UF, Alousque demonstra que alguns campos culturais como a gastronomia e esportes como equitação, caça e críquete são domínios-fonte na cultura inglesa, formando parte de um grande número de UF da língua inglesa na sua variedade britânica. Se fosse possível traçar um paralelo com a cultura brasileira, poder-se-ia afirmar que com relação aos esportes ocorre o mesmo no Brasil, com a diferença que o esporte é outro, possivelmente o futebol.

Por último, com relação à terceira fonte motivadora, como já se falou neste trabalho, se tratam das expressões de cunho metafórico e que explicam determinados termos a partir de aspectos prototípicos de outros, que demonstra, entre outras coisas, uma forma particular de conceitualização.

A mesma investigadora também propõe que existam três técnicas para a tradução de expressões idiomáticas marcadas culturalmente, a saber, a tradução literal, a substituição cultural ou adaptação, e a paráfrase ou explicação. E assim como Xatara, sugere que a paráfrase é um recurso último, pois, segundo a autora, “a paráfrase sempre gera uma perda de valor figurativo da expressão que produz uma perda estilística” (ALOUSQUE, 2010, p. 138 tradução nossa). Para ela, a maioria da UF metafóricas se traduz por paráfrases, dado que cada língua possui um inventário metafórico sustentado pela importância de determinado campo léxico no contexto cultural e linguístico em questão. Por último:

A tradução literal é a técnica menos habitual na tradução de expressões idiomáticas com uma base cultural devido à natureza própria desta. Apesar da existência de culturas próximas, cada cultura tem suas particularidades, que se plasmam na sua língua, dando lugar a inequivalências translíngüísticas. Tais inequivalências derivam de vazios semânticos (Dagut 1981), que podem ser de dois tipos: referenciais (*referential voids*) ou linguísticos. Os vazios referenciais representam objetos ou conceitos ausentes na outra língua (*black Friday*), enquanto os vazios semânticos representam conceitos não lexicalizados da mesma forma em outra língua (*to have seen the lions*). É

lógico que se produzam vazios semânticos quando as expressões idiomáticas estão vinculadas a referentes próprios de uma cultura ou a zonas de cultura. As inequivalências geradas pelos vazios semânticos se resolvem mediante o recurso de adaptação e paráfrase. (ALOUSQUE, 2010, p.138, tradução nossa).

Acredita-se que a citação de Alousque elucida alguns pontos importantes para o debate que se instaurou nesta pesquisa. O primeiro deles diz respeito ao que a autora nomeia *vazios semânticos*, que podem ser de tipo referencial ou linguístico. De tal posicionamento se origina um aspecto duplo da tradução de fraseologias, pois se por um lado sabe-se das diferenças inerente às línguas e às UF que as compõem, por outro, assume-se uma postura pragmático-comunicativa, que prioriza o valor funcionalista da tradução. Em outras palavras, apesar dos *vazios semânticos*, é possível descrever e compreender a trajetória tradutora implicada no processo de versão de uma fraseologia. O que tanto pesquisadores têm feito, portanto, é descrever o processo e guiar as alternativas que se pode empregar na tradução de UF.

Outro aspecto importante e que vale a pena chamar a atenção, é que a inequivalência translinguística pode existir até mesmo em culturas próximas, o que entende-se valer também para línguas próximas, uma vez que a relação língua-cultura é indissociável. Neste trabalho, nos detemos justamente em um par de línguas bastante próximas, o português e o espanhol. Apesar disso, as características intrínsecas a cada uma dessas línguas é única e podem ser um desafio para o tradutor caso este não detenha uma “habilidade fraseológica” bem consolidada. A tradução de tais elementos inicia-se, por certo, por sua leitura e identificação. Dessa forma, é bom que o tradutor esteja atento a todos os enunciados fixos/compostos presentes no texto-fonte.

Por último, um aspecto que deve ser lembrado é que a modalidade de tradução implicada na tarefa vai reger sobremaneira as estratégias tradutoras disponíveis. Isso porque na TAV (Tradução Audiovisual), por exemplo, não existe muito espaço para que o tradutor parafraseie as unidades fraseológicas com as quais se encontre. Por ser um espaço limitado, o da linha de legenda ou da fala de algum personagem, como no caso da dublagem, o tradutor está, nesses contextos, restrito. Na dublagem, por exemplo, é verdadeiramente impossível parafrasear de maneira explicativa uma expressão idiomática, pois a necessidade de sincronização (*lip-sync*) não permite que nada seja dito fora do contexto de dublagem. Nesses contextos, geralmente se procede de forma a adaptar a UF para um enunciado que esteja sincronizado com os movimentos labiais do personagem e imagens na tela e que seja possível no contexto em que a tradução está inserida.

Conclusão

A partir do exposto até aqui, é possível concluir que os estudos em Fraseologia e em Tradutologia são áreas em plena expansão teórico-científica. Além disso, a argumentação que buscou-se construir nesse trabalho privilegiou a harmonização destas duas áreas de estudos que, seguramente, podem contribuir para o avanço dos estudos em linguagem sob diferentes perspectivas.

Também é possível dizer que as escolhas tradutórias, tal como foram evidenciadas aqui, estão subordinadas a aspectos que precisam ser considerados pelos estudiosos que se dedicam à tradução de fraseologias, haja vista que, como vimos, a tradução audiovisual é um contexto restrito de atuação. Por último, tais aspectos permitem evidenciar a exigência criativa e competência linguística/tradutológica que é cobrada do tradutor de fraseologias e, mais ainda, na modalidade audiovisual.

Referências

ALOUSQUE, Isabel Negro. La traducción de las expresiones idiomáticas marcadas culturalmente. **Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas**, [s.l.], v. 5, n. 1, p.133-140, 11 out. 2010. Universitat Politecnica de Valencia. Disponível em: <<https://polipapers.upv.es/index.php/rdlyla/article/view/762/748>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

CHACOTO, Lucília. Fraseoparemiologia e Tradutologia. In: ALVAREZ, María Luisa Ortiz (Org.). **Tendências atuais na pesquisa descritiva e aplicada em fraseologia e paremiologia**. Campinas: Pontes Editores, 2012. p. 213-235.

JORGE, Guilhermina. A tradução nos estudos fraseológicos. In: ALVAREZ, María Luisa Ortiz (Org.). **Tendências atuais na pesquisa descritiva e aplicada em fraseologia e paremiologia**. Campinas: Pontes Editores, 2012. p. 59-84

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. Coordenação da tradução e adaptação Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. 438 p.

TIMOFEEVA, Larissa. **Acerca de los aspectos traductológicos de la fraseología española**. 2008. 540 f. Tese (Doutorado) - Curso de Linguística General y Teoría de La Literatura, Departamento de Filología Española, Universidad de Alicante, Alicante, 2008.

XATARA, Claudia Maria. La traduction phraséologique. **Meta: Journal des traducteurs**, [s.l.], v. 47, n. 3, p. 441-444, 2002. Consortium Erudit. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n3-meta693/008029ar.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

Resumo: As pesquisas sobre as fraseologias e paremiologias fazem parte da grande área de estudos do léxico e são formadas por uma vasta terminologia. Dessa forma, uma das diferenciações comumente adotadas para diferenciar as fraseologias e as parêmiias é, por um lado, o valor de unidade significativa frente à multiplicidade léxica demonstrada nos idiomatismos e locuções de uma língua. Por outro lado, as parêmiias seriam as unidades maiores, representadas pelas frases feitas, provérbios e ditos populares e caracterizadas, entre outras coisas, por um cunho moral. De qualquer forma, essas estruturas representam um desafio para a pesquisa e prática tradutória, pois são mecanismos da língua carregados de fatores metafóricos, metonímicos, culturais, históricos e idiossincráticos, evidenciando uma parte da tradução que implica uma série de fatores externos e que dizem respeito às escolhas tradutórias e ao sujeito tradutor. Considerando isso, se empregará neste estudo o conceito amplo de fraseologia de Pastor (1996), com o objetivo de observar o condicionamento de tradução das Unidades Fraseológicas com relação à estrutura interna da fraseologia, ao contexto de tradução e à modalidade tradutora. Buscou-se tecer algumas observações acerca da tradução de Unidades Fraseológicas, mais especificamente sobre a tradução de Unidades Fraseológicas no par linguístico português-espanhol. Para tanto, se procedeu a uma breve fundamentação teórica sobre o campo de estudos da Fraseologia, seguida da sua relação com os Estudos da Tradução e a reflexão acerca das categorias externas que influenciam a tradução de Unidades Fraseológicas em determinado par linguístico.

Palavras-chave: Fraseologia. Tradução. Língua espanhola. Língua portuguesa.

Abstract: Research on the phraseologies and paremiologies are part of the great area of studies of the lexicon, and it is formed by a vast terminology. Thus, one of the differentiation commonly used to describe the phraseologies is its value as a meaningful unit, represented by the lexical multiplicity, an act that would be demonstrated by the idioms and utterances of a language. On the other hand, the paroemias would be the larger units, represented by phrases, proverbs, and popular sayings. In any case, these structures represent a challenge for translation research and practice, since language mechanisms are loaded with metaphorical, metonymic, cultural, historical and

idiosyncratic factors, evidencing a part of the translation that implies a series of external factors that concern to the translation choices and to the translator subject. Considering this, the broad concept of phraseology by Corpas-Pastor (1996) will be used in this study, aiming to observe the conditioning of translation of the Phraseological Units regarding the internal structure of the phraseology, the translation context, and the translator modality. We sought to make some observations about the translation of Phraseological Units, more specifically on the translation of Phraseological Units into the Portuguese-Spanish linguistic pair. For that, a brief theoretical foundation was made on the field of studies of the Phraseology, followed by its relation with the Translation Studies and the reflection on the external categories that influence the translation of Phraseological Units in a certain linguistic pair.

Keywords: Phraseology. Translation. Spanish Language. Portuguese language.

Capítulo 8

HUGO: UMA HOMENAGEM A GEORGES MÉLIÈS ATRAVÉS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

HUGO: A HOMAGE TO GEORGES MÉLIÈS BY MEANS OF THE CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION

Diogo Berns
(Mestrando-PGET)

Introdução

Georges Méliès foi um cineasta que se destacou nos primeiros anos da história do cinema. Responsável por trazer um novo viés às produções fílmicas inspirou diversas gerações de profissionais que trabalharam no campo cinematográfico. Em 2007, o público conheceu a história de Méliès ao ler a narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, escrita e ilustrada por Brian Selznick. Quatro anos depois, Martin Scorsese apresentou a adaptação cinematográfica, intitulada *Hugo*, com novas perspectivas acerca da história de Méliès, valendo-se dos recursos cinematográficos para homenageá-lo.

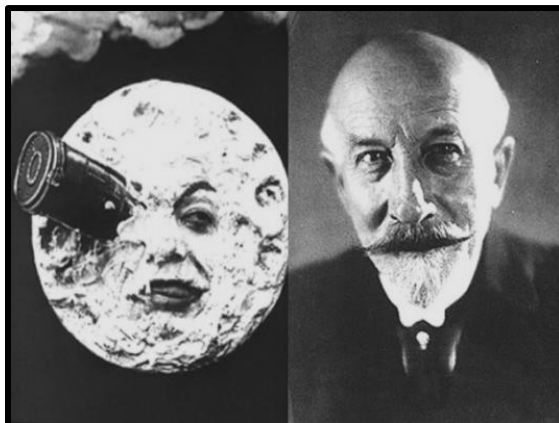
A homenagem a Georges Méliès por meio da adaptação cinematográfica trouxe um novo olhar sobre a vida e personalidade do cineasta. Os recursos cinematográficos e a atuação de Ben Kingsley possibilitaram que o público apreciasse a narrativa com detalhes diferentes da obra literária de Selznick e ampliasse o conhecimento acerca da importância desse cineasta para o cinema. A tradução intersemiótica possibilitou que a história literária fosse transposta ao cinema, adequando-se ao novo meio artístico.

Georges Méliès

No final do século XIX e início do século XX, o cinema era apenas uma mera atração em meio a tantas outras apresentadas em espetáculos populares. Muitos o consideravam como algo marginal, acessório e passageiro (COSTA, 2005, p. 29). A arte cinematográfica não apresentava uma linguagem narrativa estruturada. Os filmes possuíam uma estética documental: cenas corriqueiras ou simples filmagens do cotidiano sem a pretensão de discutir fatos importantes daquele período histórico.

O cineasta Georges Méliès, porém, trouxe novas perspectivas às produções fílmicas. Obteve êxito nos primeiros anos do cinema, conseguindo compreender o que chamava a atenção dos espectadores daquela época. É considerado o pai dos efeitos especiais e do cinema de ficção em virtude das narrativas lúdicas e fantásticas que criava, como o filme *Le Voyage dans la lune* (Viagem à Lua), produzido em 1902 (SILVA, 2012, p. 300). Adaptado das obras literárias *De la Terre à la Lune* (Da Terra à Lua), escrito por Júlio Verne, publicado em 1865 e *The First Men in the Moon* (Os primeiros Homens da Lua), de 1901, escrito por Herbert Georges Wells, é a obra fílmica mais conhecida do referido cineasta.

Figura 1 – À esquerda, *frame* do filme *Le Voyage dans la lune*; à direita, cineasta Georges Méliès



Fonte: <https://sempreumfilme.wordpress.com/2012/07/19/as-invencoes-de-georges-melies/>

A relevância de Georges Méliès para o cinema não é por acaso. Ele ficou conhecido pela manipulação de imagens (COSTA, 2005, p. 102). Méliès era mágico e trouxe o ilusionismo ao cinema em uma época em que não havia uma hierarquia tão expressiva na realização dos filmes. A mesma pessoa escrevia, dirigia, produzia e poderia também atuar, como foi o caso do cineasta em questão. Nas obras fílmicas que produziu, utilizava a edição para substituições e transformações mágicas e modificava as coordenadas do tempo e do espaço (STAM, 2008, p. 32). Méliès valeu-se da maquiagem e da cenografia para compor o universo fílmico de centenas de obras cinematográficas (PIOVEZAN, 2012, p. 73). É o cineasta responsável pelo entretenimento, a magia, o mundo dos sonhos através das inúmeras trucagens, da teatralidade e do espírito vivificante que se nota nas obras dele.

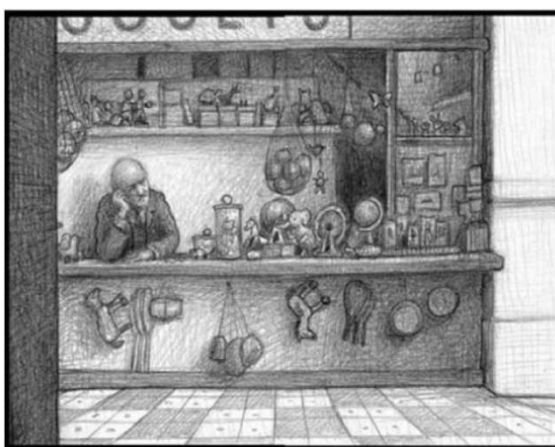
Méliès fez carreira como mágico e ilusionista, foi proprietário do Théâtre Robert-Houdin que manteve aberto com suas apresentações e truques até que, em 1895, ficou fascinado por um outro tipo de apresentação: a exibição de imagens reais em movimento. Aos 34 anos de idade adquiriu uma câmera de cinema e começou, como muitos outros na mesma época, a registrar em película o que via. Devido a um problema de funcionamento da câmera em uma de suas produções, Méliès notou um "pulo" em uma das imagens que havia captado e, por conta desse erro, percebeu a vocação desse novo aparato tecnológico para a criação de ilusão e da fantasia. Durante 17 anos, chegou a produzir cerca de 500 filmes explorando e criando efeitos especiais a partir das trucagens que fazia com a câmera, esses efeitos equivalentes aos truques de magia que desenvolvera anteriormente nos palcos do teatro o levaram a ser conhecido como um dos maiores cineastas do mundo e o pai dos efeitos especiais modernos. (SUETU; MATSUZAWA; RAMOS, 2015, p. 400-401).

Georges Méliès é considerado o primeiro cineasta a realizar filmes com cenas artificialmente preparadas e temas de cunho fantástico (GUBERN, 1971, p. 65 - 66). Explorou a iluminação, a câmera e os demais aparatos técnicos da época em que produziu os filmes para unir as técnicas ao espetáculo visual, capaz de prender a atenção dos espectadores. Segundo Wood (2002, p. 183), ele estava na primeira exibição pública do cinema e perguntou aos irmãos Lumière se poderia comprar o cinematógrafo, o que lhe foi negado, pois acreditavam que a invenção estava destinada à ciência e não à mágica. Restou-lhe, então, iniciar a carreira de cineasta sem o apoio dos irmãos Lumière, mas o êxito foi além do que esperava.

***The Invention of Hugo Cabret* – obra literária e adaptação cinematográfica**

The Invention of Hugo Cabret (A Invenção de Hugo Cabret) é uma obra literária estadunidense, escrita e ilustrada por Brian Selznick, publicada em 2007 pela editora *Scholastic Press*, localizada em *New York*. A obra literária contém 536 páginas, sendo que 318 são de ilustrações, *frames* de filmes, desenhos do cineasta Georges Méliès e fotos de arquivos. Elas são apresentadas em preto e branco, remetendo os primórdios do cinema em que naquela época não era possível utilizar as demais cores, a não ser que se pintasse à mão cada *frame*. As imagens contam trechos da narrativa sem o auxílio de palavras. Elas descrevem os acontecimentos visualmente enquanto que o texto continua a contar a narrativa sem precisar reforçar o que as imagens evidenciaram e sem ele ser explicado, ilustrado ou ressaltado pelas imagens.

Figura 2 – Georges Méliès entediado na estação de trem



Fonte: Obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 34 - 35)

The Invention of Hugo Cabret apresenta uma linguagem visual que lembra as narrativas apresentadas no cinema, pois faz o leitor adentrar no enredo através de trechos que instigam a imaginação. Além disso, apresenta diálogos curtos como se fossem legendas de filmes. Selznick faz uma homenagem ao cinema, especialmente ao cineasta Georges Méliès pela contribuição que teve para com essa arte. Inspirando-se em Méliès, desenvolveu a obra literária em questão, valendo-se de uma estética que lembra as produções cinematográficas.

Brian Selznick, autor de *A Invenção de Hugo Cabret* confessa não só a admiração por Méliès, mas ter escrito esse livro pensando na arte, no cinema, na forma como a história poderia ser contada, na sensação do leitor ao virar as páginas. Segundo ele, alguns trechos da história foram suprimidos para que pudessem dar lugar às imagens. Dessa forma, a obra impressa constituiu-se por sequência de imagens, à semelhança de cinema mudo. (BASEIO; CUNHA, 2014, p. 62)

A narrativa acontece em 1931, em Paris. Hugo é um menino órfão de doze anos que vive escondido em uma estação de trem mantendo os relógios do local em funcionamento. Ele possui um robô mecânico, chamado de autômato, que está incompleto devido à falta de algumas peças. O autômato fora achado abandonado pelo pai do menino no sótão de um museu enquanto trabalhava no local. Hugo acredita que o robô possa conter alguma mensagem do pai e que, quando consertá-lo, será possível desvendá-la. Para isso, o menino rouba peças da loja de brinquedos da estação de trem que pertence a Georges Méliès, localizada na mesma estação em

que Hugo vive. Sendo apanhado pelo vendedor e tendo de trabalhar para pagar pelo que roubou, Hugo conhece Isabelle, da mesma idade dele, que é afilhada de Méliès. Os dois se tornam amigos e conseguem consertar o autômato que desenha um *frame* do filme *Le Voyage dans la lune* de 1902, dirigido por Georges Méliès, fato que os redimensiona a descobrir o passado do cineasta e o porquê de ele trabalhar agora naquela estação.

Figura 3 – Ilustração de um *frame* do filme *Le Voyage dans la Lune*, de Georges Méliès, desenhado pelo autômato.



Fonte: Obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 252 - 253)

A narrativa começou a ser escrita após Brian Selznick ler o livro *Edison's Eve: A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, de Gaby Wood, em que a autora faz um estudo sobre autômatos e andróides. Nele, Georges Méliès e o cinema são mencionados em um dos capítulos, o que fez Selznick pesquisar acerca da história da arte cinematográfica e do referido cineasta.

It all began with A Trip to the Moon (**Le Voyage dans la Lune**). I can't remember exactly when I first saw the mesmerizing 1902 film by Georges Méliès, but I was very young [...] I saw A Trip to the Moon, and the rocket that flew into the eye of the man in the moon lodged itself firmly in my imagination. I wanted to write a story about a kid who meets Méliès, but I didn't know what the plot would be. The years passed. I wrote and illustrated over twenty other books. Then, sometime in 2003, I happened to pick up a book called Edison's Eve by Gaby Wood. It's a history of automatons, and to my surprise, one chapter was about Méliès. I learned that he had owned a collection of automatons that were donated to a museum at the end of his life. The museum put them in the attic, where they were all destroyed by rain and thrown again. I instantly imagined a boy climbing through the garbage and finding one of those broken machines³⁰. (SELZNICK, 2011, p. 12 -13, grifo do autor deste artigo).

Brian Selznick utilizou fatos da vida de Georges Méliès na narrativa da obra literária em questão: o cineasta vendeu, durante a primeira guerra mundial, diversos filmes produzidos ao

³⁰ M. T: Tudo começou com *A Trip to the Moon*. Eu não lembro exatamente quando assisti ao fantástico filme de Georges Méliès de 1902, mas eu era muito jovem [...] Eu vi *A Trip to the Moon*, e o foguete que voou para o olho do homem na lua hospedou-se firmemente na minha imaginação. Eu queria escrever uma história sobre um menino que encontra Méliès, mas eu não sabia o que seria a narrativa. Os anos passaram. Eu escrevi e ilustrei quase vinte livros. Então, em algum momento de 2003, eu li um livro chamado *Edison's Eve by Gaby Wood*. É uma história de autômatos, e para minha surpresa, um capítulo era sobre Georges Méliès. Aprendi que ele tinha uma coleção de autômatos que foram doados a um museu no fim da vida dele. O museu os colocou no sótão, onde eles foram destruídos pela chuva e jogados no lixo. Instantaneamente, imaginei um menino subindo no lixo e encontrando um desses autômatos quebrados.

longo da carreira para uma fábrica de sapatos que os transformou em salto alto; trabalhou na loja de brinquedos de uma estação de trem para sobreviver após não ter conseguido manter o estúdio de produção; viveu em Paris, o que contribuiu para a cidade ser o cenário da narrativa. Selznick viajou à cidade e encontrou o apartamento onde o cineasta morou e fotografou-o para fazer as ilustrações do livro. O trabalho de pesquisa do autor e ilustrador resultou em uma meticulosa homenagem ao cineasta através do texto e das imagens.

Logo que a obra literária foi lançada, o diretor Martin Scorsese recebeu uma cópia de um dos produtores da obra cinematográfica. A narrativa fez com que ele se conectasse ao passado e tivesse a ideia de produzir uma versão para o cinema. Ela o fez conectar-se ao que chamou de obsessão pelas imagens em movimento (SELZNICK, 2011, p. 30). Scorsese, então, resolveu adaptar a obra literária para o cinema, tornando-se o primeiro filme infantil e o primeiro com a tecnologia 3D que dirigiu.

Em 2011, a adaptação cinematográfica da obra literária, intitulada *Hugo*, foi lançada nos Estados Unidos, e em 2012, no Brasil, mantendo o título traduzido do livro. O filme é colorido, sonoro, de 126 minutos, do gênero aventura, foi produzido com o orçamento de R\$ 170 milhões de dólares pela companhia *GK Films* e *Infinitum Nihil*, distribuído pela *Paramount Pictures*. John Logan foi o responsável pelo roteiro. Asa Butterfield atuou no papel de Hugo, Chloë Grace Moretz interpretou Isabelle e Ben Kingsley, Georges Méliès.

Figura 4 – Georges Méliès entediado na estação de trem



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 4'11'')

Assim como Selznick, Martin Scorsese também fez uma homenagem a Georges Méliès. Com Ben Kingsley, ator que interpretou o cineasta, ele apresenta as relações com os personagens Hugo, Isabelle e Jeanne, a esposa. No longa-metragem, Méliès é um vendedor aborrecido, por vezes, impetuoso, deixando-se levar pelas emoções, especialmente as dores que desabrocham à medida que possui contato com objetos que remetem ao passado dele. No entanto, ao final, Méliès é “consertado” por Hugo e Isabelle ao saber que o autômato ainda existe e ter noção da importância para a história da arte cinematográfica, sendo homenageado pela academia de cinema francesa.

Para compor *The Invention of Hugo Cabret* em imagens, Scorsese teve de repensar a estrutura da narrativa criada por Brian Selznick. Em parceria com o roteirista, John Logan, transpôs o enredo literário em roteiro, adequando a história ao ritmo, estrutura e características do meio audiovisual. Depois, durante as filmagens e o período de pós-produção, utilizou a linguagem cinematográfica, a fim de potencializar o enredo com o intuito de atrair o público.

A adaptação cinematográfica nos Estudos da Tradução e a homenagem a Georges Méliès

A adaptação cinematográfica compreende um processo de tradução que Jakobson (1969, p. 65) denominou de Tradução Intersemiótica em que uma narrativa verbal, como a literária, é interpretada por um sistema de signo não-verbal, como a imagem no cinema. Trata-se de um

processo de transposição de uma narrativa a um novo meio que possui recursos diferenciados em relação ao primeiro para apresentar o enredo ao público.

Na passagem de um signo para outro é necessário emitir uma imagem para comunicar a história, porém essa comunicação exige um trabalho que requer escolhas (ECO, 1997, p. 131). Cada pessoa lida de forma diferente com a representação e simbologia que a imagem oferece ao público. O modo com que o diretor irá transpor um acontecimento, fato ou história por meio dela requer sensibilidade, atrevimento, experimentações, conhecimento e domínio da técnica. É nela que residem as maiores informações das narrativas, pois têm o poder de comunicar, através das luzes e sombras, objetos de cena, enquadramentos e demais detalhes que a compõe. A imagem é o recurso que transmite os fatos ao espectador, fazendo-o imergir na narrativa. Ele, conseqüentemente, identifica-se com ela ou repudia-a, em alguns casos, quando não concorda com a temática ou quando esta tem tal intenção.

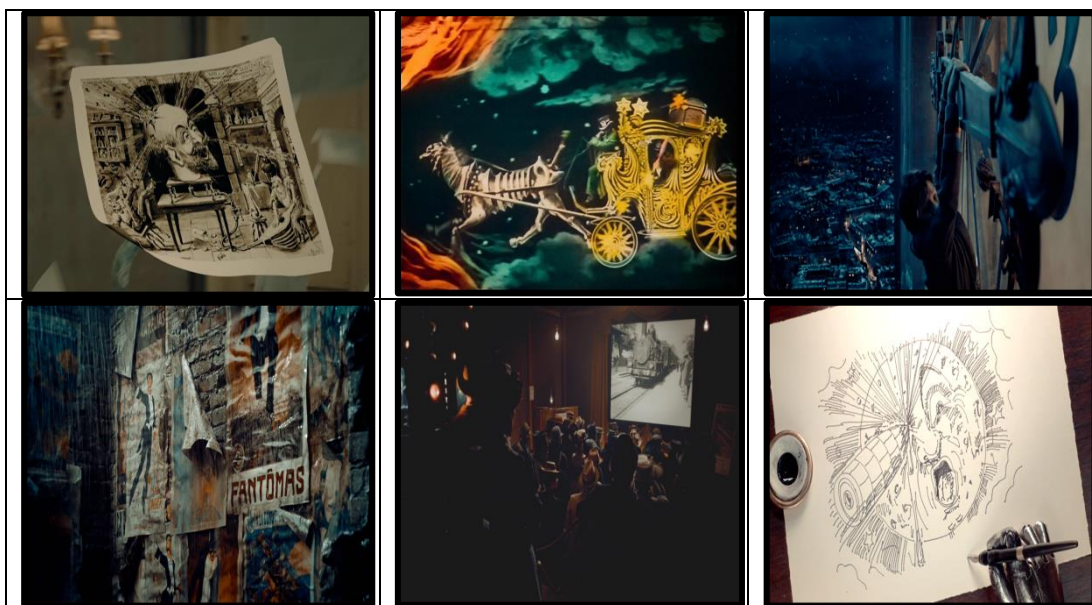
Em *Hugo*, Scorsese e Ben Kinsley apresentam Méliès como um senhor cansado, já idoso, abatido, aborrecido. A maquiagem nos revela o rosto de uma pessoa que sofreu e foi duramente marcada pela tristeza. O modo como Méliès anda demonstra o cansaço, a dor que sente pelo fracasso. O tom da voz evidencia o amargor, a raiva e decepção que carrega consigo. O olhar diante do caderno de Hugo quando flagra o menino roubando algumas peças da loja dele expressa o quão doloroso é ver a ilustração de um autômato. No entanto, Scorsese não deixa de mostrar Méliès sorridente após contar a Hugo e Isabelle o que lhe aconteceu durante a primeira guerra mundial. O público vê um personagem radiante, que vibra ao assistir às antigas produções sendo exibidas diante dele e de centenas de pessoas que o homenageiam pela contribuição que deu ao cinema.

O cinema necessita apresentar a narrativa de modo verossímil para que o público se envolva ao que está sendo contado. O som faz parte dessa construção. Ele aponta, indica, expressa o emocional de Méliès, por exemplo. O silêncio diante dos desenhos espalhados pelo quarto quando Hugo e Isabelle encontram uma caixa escondida no armário e a derrubam, acidentalmente, no chão expressa o impacto ao ver o passado tão presente. Não há som, fala alguma que pode imprimir na tela tamanha dor que sente ao ver uma parte do passado diante dele.

Ao contrário da literatura, o cinema precisa mostrar ao público como os personagens interagem uns com os outros e com o ambiente. A tradução do texto de Selznick para o cinema optou por expressar Méliès, muitas vezes, petrificado em meio aos diversos brinquedos na loja; sem vontade de estar naquele lugar, imerso em um mundo que encontrou pra se proteger da dor, um mundo que construiu para esconder o passado triunfal que se perdeu ao longo do tempo.

A tradução de um signo para outro, portanto, não é uma mera transferência entre sistemas (PLAZA, 2001, p. 72). Ela compreende tantas escolhas, sejam elas técnicas ou estéticas, como qual será a câmera, os enquadramentos, o figurino dos personagens em determinada cena. É preciso pensar nas possibilidades que a imagem e todos os recursos cinematográficos oferecem para contar uma narrativa ao público quando a transformará em cinematográfica. Através dela e dos diálogos, por exemplo, diversas referências a outras obras audiovisuais mencionadas no texto de Selznick são citadas na versão de Scorsese, além de outras que o diretor incluiu, como filmes da época dos primeiros anos do cinema e desenhos de Georges Méliès

Figura 5 – Cenas do filme *Hugo* com referência: acima: à esquerda, desenho de Georges Méliès; no meio, frame do filme *Les quatre cents farces du diable*; à direita, cena do filme *Hugo* fazendo intertexto ao filme *Safety Last*; Abaixo: à direita, cartazes de algumas produções do início do cinema; no meio, Georges Méliès e Jeanne assistindo à primeira apresentação pública do cinema; à direita, desenho feito pelo autômato do filme *Le Voyage dans la Lune*.



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011)

As escolhas de Scorsese possibilitaram que a narrativa pudesse ser vista por milhares de pessoas ao redor do mundo. O contato que o público tem para com o cinema é diferente da relação do leitor com o livro. Isso faz com que o diretor seja desafiado a repensar a narrativa e recriá-la para o cinema. Os adaptadores, em primeiro momento, são intérpretes e depois se tornam criadores (HUTCHEON, 2013, p. 43). Na leitura do texto, Scorsese necessitou pensar de que forma a narrativa de Selznick poderia ser apresentada no cinema, afinal

O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução ‘servil’ ou meramente ilustrativa. (BALOGH, 2004, p. 53)

Um filme apresenta uma estrutura narrativa, requer um planejamento quanto aos cenários, figurinos, atores e demais detalhes. Tratam-se de escolhas referente à obra literária que serão transpostas para a cinematográfica. Afinal, nem tudo se traduz da obra literária para o cinema, apenas o que interessa em um projeto criativo, aquilo que suscita empatia, algo como uma afinidade eletiva (PLAZA, 2001, p. 34). Diante disso, percebe-se que a tradução intersemiótica não se trata de uma mera ilustração de um texto, mas de interpretações e escolhas tradutórias que irão compor a versão cinematográfica.

É preciso que se atente ao fato de que as produções fílmicas, especialmente as de *Hollywood*, apresentam a tendência ao espetáculo, tal como as de Georges Méliès. A ação e a adrenalina atreladas aos efeitos especiais são recorrentes nesses filmes. Através da imagem, som e demais recursos cinematográficos, Scorsese deu novas características e impressões acerca do cineasta Georges Méliès. A homenagem realizada a ele foi romantizada, criou-se um espetáculo por meio dos efeitos especiais, da imagem, da trilha sonora e dos demais recursos cinematográficos, trazendo uma nova perspectiva referente à vida do cineasta em questão. Isso ocorre porque a adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar uma história,

mostrando o que é representado somente através do cinema (STAM, 2008, p. 468). Por isso, sendo a história de *The Invention of Hugo Cabret* recriada através dos recursos fílmicos,

Considerações finais

Assim como *The Invention of Hugo Cabret*, a adaptação cinematográfica *Hugo* faz uma homenagem aos primórdios do cinema, sobretudo ao cineasta Georges Méliès. Através dela, o público tem a possibilidade de conhecer um pouco daquele período e a importância que Méliès e os artistas que trabalharam naquela época tiveram para a história do cinema. A adaptação cinematográfica de Martin Scorsese é um retorno ao início da cinematografia, contada de forma ficcional e romantizada, valendo-se da imagem, som, atores, figurinos, maquiagem, cenários e montagem para apresentar ao espectador o enredo de um menino que, na tentativa de roubar peças para consertar um autômato, descobriu a grande magia existente no cinema desde os primeiros filmes.

A adaptação cinematográfica poderia ser dotada de outra atmosfera e até mesmo Méliès ser representado com uma personalidade totalmente oposta a que Scorsese atribuiu ao personagem se outro diretor tivesse adaptado a obra de Selznick para o cinema. Através dos recursos cinematográficos e da atuação de Ben Kingsley, a versão cinematográfica de Scorsese tornou-se uma nova forma de ver, ouvir, pensar, refletir, vislumbrar e homenagear Georges Méliès com a mesma arte com a qual obteve notoriedade do público e da crítica cinematográfica.

Referências

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações:** da literatura ao cinema e à TV. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2004. 247 p.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana; CUNHA, Maria Zilda da. Cinema e literatura: interfaces semióticas. In: CARELLI, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA, Maria Zilda da (org). **Texto e tela: ensaios sobre cinema e literatura.** São Paulo: FFLCH/USP, 2014. p. 49–63.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. 256 p.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica.** Tradução Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. 282 p.

GUBERN, Roman. **Historia del Cine.** 2. ed. Barcelona: Edições Danae, 1971. 479 p.

HUGO (A Invenção de Hugo Cabret). Produção: Martin Scorsese, Jony Depp, Tim Headington e Graham King. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: John Logan. Intérpretes: Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz, Jude Law e outros. Estados Unidos, Paramount Pictures, 2011. DVD, 126 min, Son., color. Legendado. Produzido por GK Films e Infinitum Nihil.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução André Chechinell. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. 280 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1969. 162 p.

LE VOYAGE dans la lune (Viagem à Lua). Produção, Direção e Roteiro: Georges Méliès. Intérpretes: Bleuette Bernon, François Lallement, Georges Méliès, Henri Delannoy e outros. França, Georges Méliès, 1902, 13 min, mudo, preto e branco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rttJC8B1aMM>>

PIOVEZAN, Stefhanie. **Aspectos históricos e implicações da utilização do efeito 3D no cinema**: o caso de A invenção de Hugo Cabret. 2012. 121 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 217p.

SELZNICK, Brian. **The Invention of Hugo Cabret**. New York: Scholastic Press, 2007. 536 p.

_____. **The Hugo Movie Companion**: a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion picture. New York: Scholastic Press, 2011. 256 p.

SILVA, Alessandra Collaço. A Invenção de Hugo Cabret e a Reinvenção de Scorsese. **EntreVer – Revista das Licenciaturas**. Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 297-309, jul./dez. 2012.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kramer e Gláucia Renate Golçalvez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 511 p.

SUETU, Cláudio Yutaka; RAMOS, Thais Saraiva; MATSUZAWA, Ricardo Tsumotu. 'A invenção de Hugo Cabret' e a contribuição cinematográfica de Martin Scorsese para a linguagem audiovisual por meio da estereoscopia. In: 6th AVANCA CINEMA INTERNACIONAL CONFERENCE: ART, TECHNOLOGY, COMMUNICATION, 2015, Avanca - Portugal. **Avanca | Cinema 2015**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2015. v. 1. p. 399-405.

WOOD, Gaby. **Edison's Eve**: a magical history of quest for mechanical life. New York: Alfred A. Kinopf. 2002. 304 p.

Resumo: Georges Méliès (1861 – 1938) foi um dos cineastas mais influentes do início do século XX. A notável importância dele para a arte cinematográfica teve destaque no longa-metragem *Hugo* (2011), de Martin Scorsese, quando foi representado pelo ator Ben Kingsley como um vendedor que trabalha em uma estação de trem de Paris na década de 1930 por não ter conseguido manter a produção dos filmes durante a primeira guerra mundial. O filme é uma adaptação da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (2007), escrita por Brian Selznick. A pesquisa tem o propósito de debater as escolhas utilizadas por Scorsese para traduzir, através dos recursos cinematográficos, a homenagem que Selznick fez ao cineasta. As análises acerca da caracterização do personagem, baseada nos registros históricos, como fotografias, desenhos e *frames* de filmes, além da percepção do diretor estadunidense na leitura da referida obra literária, demonstram que a tradução intersemiótica, isto é, a passagem de uma narrativa verbal para um meio não verbal como o cinema (JAKOBSON, 1969), não se trata de uma mera ilustração de um texto, mas de interpretações e escolhas tradutórias que irão compor a versão cinematográfica. Desse modo, o estudo enfatiza que a adaptação fílmica apresenta de modo diferenciado uma história em relação à literatura, tal como Robert Stam (2008) definiu: uma nova forma de ver, ouvir e pensar uma história, e, neste caso,

de homenagear Georges Méliès com a mesma arte com a qual obteve notoriedade do público e da crítica cinematográfica.

Palavras-chave: Georges Méliès. The Invention of Hugo Cabret. Adaptação Cinematográfica; História do cinema.

Abstract: Georges Méliès (1861 - 1938) was one of the most influential filmmakers of twentieth century's first years. His remarkable importance to cinema was prominent in Martin Scorsese's *Hugo* (2011), a movie in which the filmmaker was performed by Ben Kingsley. In *Hugo*, Méliès is a salesman who works at a Paris' train station in the 1930's for having failed to produce films during the First World War period. The film is an adaptation of the literary work *The Invention of Hugo Cabret* (2007), written by Brian Selznick. The research discusses the choices used by Scorsese to translate Selznick's homage to the filmmaker through cinematographic resources. The character's characterization was based on historical records such as photographs, drawings and film frames, as well as the perception of the American director in reading this literary work. The intersemiotic translation, that is, the passage of a verbal narrative for a non-verbal system such as cinema (JAKOBSON, 1969), should not be considered merely an illustration of a text, but also an interpretation and translation choices that compose the film version as the analysis of character's characterization demonstrates. Thus, this research emphasizes that the film adaptation presents a narrative in a differentiated way in relation to literature, as Robert Stam (2008) defined: a new way of seeing, hearing and thinking a story, and, in this case, to pay homage to Georges Méliès the same art with which he obtained public notoriety and cinematographic critics.

Keywords: Georges Méliès. The Invention of Hugo Cabret. Film Adaptation. History of Cinema.

Capítulo 9

ANTIESPECISMO E TRADUÇÃO: AS CONTRIBUIÇÕES DO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO PARA O PROCESSO TRADUTÓRIO

ANTISPECIESISM AND TRANSLATION: THE CONTRIBUTIONS OF THE AMERINDIAN PERSPECTIVISM FOR THE TRANSLATION PROCESS

Dóris Lutz
(Mestranda-PGET)

Introdução

As discussões em torno das relações de poder que envolvem o processo tradutório se movem na intenção de mostrar que as escolhas não são neutras, e que, portanto, a tradução pode também ser uma ferramenta política e uma forma de subversão. Assim, recorre-se à tradução como artifício para oportunizar a igualdade de direitos entre os diversos grupos de seres humanos marginalizados por seu gênero, sua etnia, suas crenças, sua cultura, entre outros. Com o propósito de promover um diálogo entre o processo tradutório, o antiespecismo e as relações de poder na tradução a partir das contribuições do pensamento ameríndio, de Viveiros de Castro, o presente artigo se define a partir do engajamento político que perpassa o processo tradutório e visa acrescentar aos estudos sobre as relações de poder na tradução a categoria dos animais não-humanos entre os grupos marginalizados, tema discutido ao longo do meu mestrado em andamento.

O conceito de especismo consiste na supervalorização de indivíduos de uma espécie em detrimento de outras. Desprezam-se as singularidades de cada espécie e hierarquiza-se o valor da vida, o que gera formas de tratamento desfavoráveis e injustas às diferentes espécies. Todo e qualquer ser passível de exploração pode ser discriminado, desrespeitado e explorado por pertencer a uma espécie e não à outra. Sônia T. Felipe (2013, p. 9) observa que, “racismo, machismo e especismo são três formas de exclusão universalista, na qual todos os que não se enquadram no padrão do patrão ou patriarca são usados como meros meios a serviço dos fins que o conceito universal impõe a tudo”.

Eduardo Viveiros de Castro (2004), autor importante nas pesquisas em antropologia ameríndia, oferece uma visão sobre a vida social animal, cujas contribuições não podem ser ignoradas no campo dos Estudos da Tradução. Seu texto permite questionar as fronteiras entre homem e animal, colocando a dicotomia natureza/cultura em debate de forma a permitir uma postura não focada no antropocentrismo também no decorrer do processo tradutório. Alargar as ideias do autor até a tradução torna-se um processo viável a partir das escolhas metodológicas que o autor realiza ao longo de seu raciocínio, dado que desconstrói a antropologia clássica tanto em sua conclusão sobre as relações entre etnias quanto sobre as relações entre as espécies humana e animal³¹.

Para tanto, Viveiros de Castro (2004) efetua uma crítica ao estruturalismo de Saussure e correções ao estruturalismo de Lévi-Strauss. Apesar do foco desta pesquisa não se comprometer com os debates antropológicos, a crítica ao estruturalismo mencionada por Viveiros de Castro é importante para os Estudos da Tradução no seguinte ponto: os ameríndios possuem costumes e usos linguísticos, incluindo termos comuns tanto para humanos quanto para animais,

³¹ Viveiros de Castro faz uso ao longo de seu trabalho de conceitos como: humanos, animais, espíritos, brancos e índios. Quando ele se refere aos não-humanos, inclui neste grupo animais e espíritos. Apesar de esta pesquisa optar por trabalhar com os conceitos de humanos e não-humanos, explicita-se em muitos casos os termos usados pelo autor, na intenção de não gerar dubiedade na compreensão.

significativos para que se entenda como é possível traduzir concepções sobre a “animalidade” de forma diversa, que abranja de maneira mais ampla a visão dos animais.

Ao abordar a discussão a respeito do ponto de vista de quem traduz e da não neutralidade nas escolhas tradutórias, os estudos de Viveiros de Castro podem influenciar na forma de se pensar uma tradução que se pretenda não especista e não antropocêntrica. Isso é possível a partir da maneira de compreensão da vida social dos ameríndios, uma vez que essa interpreta as fronteiras entre humanos e não-humanos de uma forma diferente daquela praticada usualmente pela tradição ocidental, conforme discute o antropólogo.

A proposta de Viveiros de Castro vem no sentido de romper com essas hierarquias de valores. O pensamento do autor se desenvolve a partir da crítica ao estruturalismo, quando então fornece uma interpretação pragmática da linguagem ameríndia. Depois disso, conclui a distinção entre antropocentrismo e antropomorfismo, demonstrando que essa segunda designação exprime melhor o comportamento e a linguagem ameríndia. Essa contribuição conclusiva de Viveiros de Castro concede critérios de base para a tradução, não simplesmente evitando os preconceitos éticos e políticos anunciados pelo autor ao longo de sua discussão com a antropologia, mas expondo em que sentido e medida a tradução pode ultrapassar os limites culturais até então dominantes e colaborar para a visibilidade de outras perspectivas, até então marginalizadas, aqui mais precisamente aquela dos animais.

Viveiros de Castro: sobre os conceitos

Com a finalidade de explicitar os conceitos utilizados por Viveiros de Castro e aprofundar a interpretação de seu texto, principia-se com três questões: Em primeiro lugar, no texto de Viveiros de Castro, é importante entender por “estruturalismo” a teoria linguística de Saussure para a qual os elementos componentes da linguagem são compreensíveis a partir de sua estrutura, distinguindo fala e língua, bem como significado e significante. Viveiros de Castro (2004, p. 236) entende que essa teoria leva a reproduzir outros dualismos, como aquele entre natureza/cultura, impedindo o entendimento daquelas duas instâncias que se pretende melhor interpretar, a saber: a relação entre humanos de etnias diversas³² e a relação entre a humanidade e a animalidade. Assim, afastando-se do estruturalismo linguístico saussuriano, Viveiros de Castro (2004, p. 233) reinterpreta a antropologia estruturalista de Lévi-Strauss pelo fato deste último ter pretendido responder como indígenas e ocidentais são humanamente iguais por serem etnocêntricos de forma estrutural. Para isso, o autor se afasta do estruturalismo e defende que a melhor abordagem para compreender a cosmologia ameríndia é o pragmatismo dos signos linguísticos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 236-245). Por pragmatismo entende-se a teoria dos atos de fala de Searle e, no contexto do trabalho de Viveiros de Castro (2004, p. 244-245), isso significa que os ameríndios possuem em sua língua termos cujo sentido somente pode ser compreendido pelos modos dos seus usos sociais. É neste momento que o autor descreve a tese que aqui é imprescindível: os termos ameríndios possuem usos perspectivistas, sejam pronomes ou substantivos, os signos sempre exprimem uma perspectiva humana ou animal sobre o mundo e que inclui a ambos numa cosmologia comum (2004, p. 235-237). Neste contexto, entende-se que traduzir literaturas que tratam de animais envolve compreender como a animalidade e a humanidade não necessitam ser interpretadas segundo uma separação dualista, ou ainda apresentar uma visão única (“neutra”) do texto; bem como o antropólogo não necessita assumir uma separação entre um “mundo indígena” e um “mundo do homem branco” somente do ponto de vista dos conceitos deste último.

³² O autor se refere mais especificamente aos índios e brancos. Contudo, esse pensamento pode ser estendido para outras etnias e outras áreas, como gêneros e classes, por exemplo.

Em segundo lugar, a conclusão de Viveiros de Castro dependerá do seguinte par de conceitos: por um lado, o conceito de antropocentrismo, pelo qual se entende a concepção da tradição ocidental a qual afirma que tanto a relação entre humanos e animais quanto à relação entre etnias diferentes são descritíveis a partir de uma projeção do modo humano (ocidental) de ver o mundo. É esta a concepção criticada pelo autor, tendo em vista que ela é a causa da exclusão entre grupos de humanos e da exclusão dos animais da vida social. Aqui se presume que é também a concepção antropocêntrica, unida à visão utilitarista acerca dos animais que intensifica a baixa divulgação e discussão a respeito da ética animal e dos direitos dos animais, motivando assim também o consequente desinteresse por traduções ligadas a esses temas. Por outro lado, o conceito de antropomorfismo, pelo qual se entende algo diferente do conceito anterior e cuja distinção Viveiros de Castro considera de suma importância: o antropomorfismo corresponde à concepção ameríndia, a qual entende que seres humanos, espécies animais e entidades espirituais são todos modos de ser e perceber o mundo, igualmente fundados numa pessoalidade partilhada, que os ameríndios chamam “humanidade”. Por isso o termo “antropomorfismo” deve significar que a chamada “humanidade” é a forma comum de todos os seres animados perceberem o mundo e os demais seres, e não a forma da espécie humana e do homem branco impor sua interpretação particular sobre “as/os outras/os”.

Por fim, Viveiros de Castro explica que a compreensão da cosmologia ameríndia não corresponde a um “multiculturalismo”, mas sim a um “multinaturalismo”. Enquanto aquele conceito designa que há um relativismo de culturas entre grupos humanos, cada qual vendo o mundo da sua maneira, este conceito concebe que todos os grupos (humanos e não-humanos) possuem uma mesma cultura geral (ter uma perspectiva do mundo), porém percebendo mundos ou naturezas múltiplas. Por isso o autor afirma ao longo do seu texto que o multinaturalismo exige interpretar as diversas formas de percepção de mundo no interior da cultura comum de brancos, indígenas e animais.

O Perspectivismo Ameríndio e a Tradução

A relevância das considerações de Viveiros de Castro (2004, p. 225) para a teoria da tradução consiste em mostrar que nomes (substantivos) e pronomes, tanto em referência a coletivos quanto a indivíduos, não podem ser interpretados nem a partir do conhecimento ocidental (fundado na divisão natureza/cultura) nem a partir das dicotomias fornecidas pela linguística estruturalista (significado/significante). O autor defende que é preciso uma concepção pragmática, a qual permite entender que a cosmologia ameríndia denota tais termos de outro modo. Isto se torna possível ao se reinterpretar as relações sociais ameríndias que incluem os animais. Este argumento permite sustentar a tese geral que afirma o perspectivismo como um sistema capaz de incluir tanto a cultura quanto a natureza, bem como a unidade social das naturezas humanas e não humanas.

O objetivo do autor é demonstrar que a dicotomia natureza/cultura se deixa descrever e desconstruir a partir de outra: humanos/não-humanos³³. Para tanto, são introduzidas duas categorias opostas à tradição ocidental: (i) perspectivismo-animista (oposto ao essencialismo materialista) e (ii) perspectivismo-multinaturalista (oposto ao relativismo multiculturalista). O resultado implica um Animismo Perspectivista Multinaturalista, categoria essa que admite uma vantagem: incluir e resolver as dicotomias ocidentais – natureza/cultura, humano/não humano, entre outras (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 235). Portanto, se o trabalho de Viveiros de Castro demonstra que é preciso reinterpretar as narrativas ameríndias segundo o perspectivismo daquele modo categorizado, então no contexto da tradução, abrem-se condições mais ricas e

³³ Como não-humanos, entende-se em Viveiros de Castro animais e espíritos.

que beneficiem outros ângulos e aspectos no que diz respeito à compreensão e tradução de textos que trazem a perspectiva tanto dos animais quanto da relação destes com os humanos.

Logo, animais e humanos podem ser pensados sem distinções antinômicas propostas ao longo da história pela tradição ocidental. A distinção entre tais entidades é não antinômica quando a diferença entre elas não parte da animalidade ou do relativismo materialista. Uma epistemologia que conceba a relação e a diferença entre humano e animal desde a humanidade é capaz de superar uma razão antinômica, o que mereceria o nome de perspectivismo. Se uma dicotomia é a distinção que estabelece separação de tipos (de forma categorial ou material) e se uma antinomia é a separação entre conceitos ou juízos contraditórios entre si e impossíveis (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 235-250), então duas serão as distinções não antinômicas a serem consideradas: (i) o perspectivismo, irreduzível ao relativismo, o que torna insuficiente a ontologia natureza/cultura e demais dicotomias; e (ii) o multinaturalismo, unidade do espírito e diversidade dos corpos, oposto ao multiculturalismo – conceito moderno da unidade de natureza (corpo) e multiplicidade cultural (dos significados) (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 238). Enquanto o perspectivismo e o multinaturalismo ameríndios possuem a vantagem de incluírem o lado oposto da dicotomia, o multiculturalismo e o relativismo possuem o vício de excluírem e tratarem como antinomias aquelas duas categorias ameríndias.

A antinomia natureza/cultura é desfeita pelo autor a partir da reinterpretação perspectivista da relação humano e animal segundo um princípio e um corolário que aqui argumento também serem capazes de fornecer o critério para uma teoria da tradução: (i) Princípio: o critério fundamental são os não-humanos perceberem a si mesmos como cultura humana ou que todos (humanos e não-humanos) recaem sob a categoria de humanos; (ii) Corolário: então, conhecer é *traduzir* eventos “naturais” (ditos assim pelo ocidental) como cultura comum de todos os seres animados (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 233). Como exemplifica o próprio autor, o que chamamos “sangue” é a cerveja do jaguar, os artefatos são objetos e também apontam necessariamente a um sujeito, matéria de alguma intencionalidade, e o que se chama “natureza” pode ser cultura. Teremos o esquema das características natureza/cultura: a cultura é a perspectiva do agente como alma e a natureza é o corpo como afecção e perspectiva. Cultura é a natureza do sujeito e natureza é o Outro como corpo para outrem. Cultura tem forma de pronome “eu”, natureza tem a forma de “não-pessoa” no impessoal “ele”³⁴ (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 241).

Neste artigo, no qual entendo a tradução como forma política que busca a inclusão das diferenças também no que tange à relação social entre animais e humanos, o objeto de investigação depende do esclarecimento do princípio e corolário acima citados, ou seja, da explicação do que vem a ser um *Antropomorfismo Perspectivista*³⁵. Assim reconhecido, percebe-se que o modo como humanos e animais veem a si mesmos e uns aos outros é diferente: os humanos veem os humanos como humanos, bem como os animais e espíritos se veem como humanos também, antropomorfos em sua própria casa; e veem sua cultura como humana. A consequência desse raciocínio está no fato de que, tanto humanos quanto animais se veem como pessoas.

Perspectivismo é o termo utilizado por Viveiros de Castro para exprimir o conhecimento do mundo ameríndio na forma de um “ver-como”: “Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos veem como humanos” (2004, p. 227). Este “ver-como” deve ser entendido como perceptivo e não por analogia, ou seja, como o ponto de vista perceptivo

³⁴ “eu” significa a perspectiva de quem está vendo, a quem o ameríndio entende como sujeito, “ele” é a perspectiva pela qual o outro me olha, a qual designa a natureza; existe tantas naturezas quanto perspectivas.

³⁵ Termo sugerido pelo autor ao longo de seu texto.

ou experimental de um sujeito animal ou humano³⁶ se sustenta na própria pragmática do signo e não em relações de metáfora. Isso significa que a interpretação pragmática das perspectivas diz respeito aos usos e percepções do contexto social e não às representações e significações cognitivas.

Para que os estudos da tradução possam se ocupar das questões que permeiam a interpretação cultural, ética e política indicadas pelo autor, é condição indispensável compreender como o *status* de pessoa consiste em atribuir a categoria de “humanidade” igualmente a animais e humanos. Segundo Viveiros de Castro (2004, p. 228), a cosmologia ameríndia entende que há uma dupla estrutura para a distinção entre pessoas interespécies: os animais são pessoas e cada espécie manifesta é um envoltório de forma humana; tal forma só é visível à própria espécie e aos xamãs; a forma é uma intencionalidade idêntica à consciência humana. Logo, há duas estruturas: (i) a essência humana comum aos seres animados e (ii) a aparência corporal trocável (o corpo como função de roupa) – metamorfose entre os seres animados.

Deste modo, Viveiros de Castro demonstra que o perspectivismo é a forma adequada de compreender o conhecimento ameríndio, e para que a pessoalidade perspectiva do cosmos ameríndio seja corretamente entendida no que tange ao seu valor para os estudos da tradução, tanto o setor mitológico quanto o cosmológico precisam ser considerados. Isso ocorre porque a mitologia ameríndia define um tempo primordial de indiferenciação entre humano e não humano (2004, p. 229), noção indispensável para o processo tradutório – que se ocupa de termos referentes à animalidade e das relações sociais entre humanos e animais – poder lograr uma tradução politizada, que contribua para a percepção e expansão de outros pontos de vista, de outros sujeitos.

Assim, por um lado, o perspectivismo faz coincidir o sujeito e seu ponto de vista sobre o mundo, por outro lado, anula a hierarquia de valores entre os pontos de vista: cada espécie aparece para a outra como aparece para si mesma (como humana) e também manifesta um ponto de vista particular. Tal mito é um discurso “só sujeito” e não “sem sujeito” (como pensou Levi-Strauss, segundo a interpretação de Viveiros de Castro, 2004, p. 229). Conforme Viveiros de Castro,

Todo ser a que se atribui um ponto de vista será então sujeito, [...] ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. Enquanto nossa cosmologia construcionista pode ser resumida na fórmula saussureana: *o ponto de vista cria o objeto* – o sujeito sendo a condição originária fixa de onde emana o ponto de vista –, o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que *o ponto de vista cria o sujeito*; será sujeito quem se encontrar ativado ou 'agenciado' pelo ponto de vista. (2002, p. 358).

Trata-se da humanidade como condição originária mítica (base do perspectivismo): não se trata da diferenciação do humano a partir do animal, pois a condição original comum é a humanidade e não a animalidade. Nesse pensamento, o autor argumenta que o critério fundamental não é o humano como espécie, mas como condição humana (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 230). É neste critério que a tradução pode se deter para atingir uma interpretação não antropocêntrica da relação humano e animal.

Para enunciar a questão principal na investigação de Viveiros de Castro, capaz de contribuir aos estudos da tradução, retome-se aquela por ele mesmo estabelecida ao longo do texto: como conceber os animais como pessoas? A resposta a esta questão conduziu o autor a

³⁶ De modo a valer tanto para as concepções categoriais da mitologia ameríndia quanto para suas experiências fenomenais no seu mundo social (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 227).

uma reformulação pragmática da linguagem ameríndia, cuja contribuição aqui discutida diz respeito à personalidade compartilhada por humanos e animais.

Para ser possível responder a essa questão, o autor mostra também em que sentido o perspectivismo ameríndio é um multinaturalismo e porque se pode falar em antropomorfismo sem confundí-lo com um antropocentrismo. O perspectivismo ameríndio é um multinaturalismo como política cósmica, mas o multiculturalismo ocidental é um relativismo como política pública (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 231). Além disso, o xamanismo é um ideal de conhecimento em oposição ao objetivismo ocidental: enquanto o objetivismo visa desubjetivar, tratando o Outro como coisa, no xamanismo conhecer é personificar, tomar perspectiva daquilo a ser conhecido, tratando o Outro como pessoa. Logo, o xamanismo universaliza a atitude intencional, visando o oposto da objetivação do mundo, uma revelação do máximo de subjetivação. Ver cada evento como ação intencional significa que um ente sem relação social com o xamã é insignificante. Diversamente, para o ocidente a “atitude intencional” é ficção e fracasso epistêmico, por não exercer redução causal (2004, p. 231). Torna-se evidente, com isso, que a personalidade comum a humanos e animais, capaz de permitir uma tradução que a ambos inclua, somente pode ser sustentada sob a crítica epistemológica assim descrita.

Como ficou dito, outro passo relevante para lidar com a questão levantada é a diferenciação entre antropocentrismo e antropomorfismo, capaz não apenas de afastar certos preconceitos ainda presentes no estruturalismo (o etnocentrismo), mas fornecer condições para a tradução crítica politicamente, que pretenda dar visibilidade a olhares mantidos à margem. Com efeito, muitos entenderam que a humanidade limita-se ao grupo, que o estrangeiro é extra-humano e, sendo assim, o etnocentrismo seria ideologia comum aos grupos humanos. Enquanto o branco conceberia a humanidade desde as ciências sociais, o índio desde as ciências naturais, concluindo respectivamente que índios são animais e brancos são divindades (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 233-234). Da mesma forma, o etnocentrismo indígena pressuporia a diferença entre cultura e natureza como universal para toda a percepção social. Assim se pensou porque o método de Lévi-Strauss para demonstrar a humanidade dos índios consistiu em mostrar que faziam as mesmas distinções que os brancos, que também distinguem natureza/cultura e consideram o outro bárbaro (2004, p. 234). Mas Viveiros de Castro observa que atualmente não há mais razões para não mudar de critério: não o etnocentrismo, mas o cosmocentrismo, para o qual natureza/cultura são parte de um “sociocosmo”, não fazendo sentido demonstrar a diferença entre animalidade e humanidade (2004, p. 234). O ameríndio teria antecipado a concepção social do cosmos fundamental à ecologia, ao entender os predicados de humanidade além da espécie, perdendo a relevância de excluírem o predicado aos “bárbaros”. Com isso fica evidente a questão do processo de tradução aqui discutido.

A partir disso, é possível passar à pragmática dos signos ameríndios exposta pelo autor, especialmente quanto aos designadores coletivos e pronominais (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 236). Tais designadores são importantes porque permitem entender diretamente como traduzir termos referentes a animais e humanos sem que se adote uma concepção antropocêntrica. Essa consideração que segue deve-se a necessidade de demonstrar o não etnocentrismo acima referido. O argumento de Viveiros de Castro para sustentar uma concepção não etnocêntrica da cosmologia ameríndia baseia-se no uso pragmático da linguagem ameríndia livre das afirmações antropocêntricas excludentes aqui já discutidas.

Deste modo, os termos indígenas para “ser humano”, que supostamente denotariam um etnocentrismo, não têm sentido de espécie, mas exprime a condição social de pessoa, e são enfatizados mais como pronomes do que como substantivos; nomes perspectivais (“a gente”) e não gerais (“gente”). As categorias de identidade coletiva são como pronomes, indo do “eu” até todo ser consciente. Coletivos como “gente” significam “pessoas” e não “membros da espécie”. São pronomes pessoais (ponto de vista do sujeito que fala) e não nomes próprios (uma coisa sob o ponto de vista de alguém). Então, dizer que animais e espíritos são “gente” é dizer que

são pessoas – atribuir intencionalidade e agência (humanidade). É justamente essa particularidade perspectivista quanto ao uso do termo “pessoa” que gera outra percepção para a tradução, uma vez que contribui para o questionamento a respeito dos pontos de vistas a serem traduzidos, propiciando maior discussão acerca de apagamentos e realces realizados sem a devida reflexão e/ou contestação ao longo do processo tradutório.

O perspectivismo ameríndio poderá contribuir com os estudos da tradução caso se entenda que as análises de Viveiros de Castro se ocupam dos usos dos signos da linguagem ameríndia, isto é, de uma pragmática desta linguagem social e mítica, em sentido intencional. Assim se pode reconhecer tais categorias ameríndias de “pessoa” e “gente” ou compreender como os termos coletivos, pronominais e dêiticos revelam uma forma mais abrangente de tradução sobre entidades animadas humanas e não-humanas. Por exemplo, ter alma é ser sujeito e ter um ponto de vista: categoria perspectiva, dêiticos em sentido cosmológico. Onde há sujeito, há ponto de vista (pessoa) que cria o sujeito, e não o ponto de vista do sujeito, o qual cria o objeto. Assim, “gente” se refere aos homens se ditos por estes, ou se referem aos castores se ditos por estes últimos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 236-237).

O antropólogo sustenta que as formas corporais perceptivas e as pronominais são atributos tanto da espécie humana quanto de demais espécies e não predicados da espécie humana projetados metaforicamente aos não-humanos. Essas formas são atributos imanentes à perspectiva de todos os seres animados, do qual o humano também se inclui como os demais. Por isso, a cultura é a natureza do sujeito, seu modo de experimentar a própria natureza, de maneira que o animismo não é projeção humana figurada, mas equivalência real entre humanos e não-humanos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 237).

Para exprimir as contribuições descritas até aqui, pode-se dizer que a relação social entre humanos e animais é compreensível não tanto em termos relativistas (cada espécie tem um mundo particular relativo às suas condições naturais), mas antes relacional (ambas as espécies se relacionam através de condições comuns de perspectiva). Isso significa que o relacionismo não é um relativismo, mas o perspectivismo é um relacionismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 240).

Quanto ao *status* dos animais e seus critérios categóricos para a tradução, tal relacionismo se confirma nos usos relacionais dos signos ameríndios. Isso é demonstrado pelo autor (2004 p. 243) a partir dos termos de parentesco, que são relatores (operadores lógicos abertos) e definem algo por relações (predicados de dois lugares), diferente dos substantivos que são próprios ou fechados. Por exemplo, o termo “pai” somente faz sentido em relação a “filho”. Contudo, entre os ameríndios, os termos substantivos são também usados como relatores, algo entre nome e pronome, substantivo e dêitico. Algo é “peixe” porque existe outro para o qual é peixe, como exemplifica o autor (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 243). Tal relação não é representacional nem subjetiva, mas relação real, como nos parentescos, pois um ponto de vista não é uma opinião e há tantos mundos quanto pontos de vistas, sempre necessariamente em relação. Não há pontos de vista sobre as coisas, elas mesmas são perspectivas. Não importa *como* os macacos veem o mundo, mas um mundo só se exprime através da perspectiva dos macacos (2004, p. 244). Assim como dois seres são irmãos porque tem o mesmo pai, dois seres são co-específicos porque tem o mesmo peixe, canoa, etc. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 243). Estamos diante de uma concepção relacional, o indivíduo não é a realidade última. Traduzir, portanto, deve significar exprimir essa percepção relacional de mundo.

O mesmo pode ser mostrado quanto aos pronomes. Viveiros de Castro (2004, p. 250) mostra que os usos que os ameríndios fazem dos pronomes provam seu valor relacional e perspectivista: dizer “eu” não significaria referir-se a alguém individualizado, mas expressaria um modo de ação deste indivíduo, sua forma de ver o mundo ou a perspectiva através da qual ele apreenderia e agiria sobre este mundo. A cultura é a forma genérica do “eu”, a natureza do “ele”, e a objetivação do sujeito é a singularização do corpo (incorpora a cultura expressa no

“tu”). Isso significa que “eu” não é propriamente um pronome, mas designa a maneira genérica dos seres existirem: ser a perspectiva pela qual o mundo aparece. Da mesma forma, o pronome “tu” exprime a perspectiva pela qual outrem me vê em seu mundo, e o termo “ele” estaria a designar a forma impessoal em que alguém vê todos os outros em seu mundo. Deste modo, os pronomes “eu”, “tu” e “ele” são também termos relacionais. E, como ficou dito, se a humanidade serve de critério para a unidade multinatural de humanos e animais, então, a unidade do espírito tem função cosmológica para “eu”, “tu” e “ele”. Isso permite também compreender a concepção de sobrenatural ao mesmo tempo que as relações sociais entre humanos e animais.

Com isso, ficam explicitadas duas condições de traduzibilidade relevantes para a relação com animais. Os dois pontos de vista, ocidental e ameríndio, diz o autor, parecem impossíveis para a tradição ocidental, que gira a cultura em torno da natureza e não pode incluir a concepção ameríndia (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 250). Inversamente, esta última admite um compasso com ambos os casos. Certamente o mito indígena se articula entre os extremos natureza/cultura comuns ao ocidente, mas sem tornar as diferenças irreconciliáveis. Para o ameríndio, as duas concepções não são questão cultural ou mental, mas de percepção do mundo sob perspectivas diversas. Por isso, o contraste entre multiculturalismo e multinaturalismo discutido por Viveiros de Castro precisa ser lido não desde o relativismo, mas desde o perspectivismo, onde a diferença será de mundos e não de pensamentos. Estar em uma perspectiva não é pensar o mundo de uma certa maneira, mas ser um mundo próprio. É este mundo próprio que o processo de tradução pretende alcançar quando não separa a animalidade em um conceito particular. Do mesmo modo, a distinção entre animais e humanos é respondida pela inclusão de ambos na “humanidade originária” e não na exclusão dos animais seguida da divisão do humano em corpo animal e espírito metafísico. Este preconceito, que não é sem consequências relevantes, revela-se através das investigações de Viveiros de Castro também como motivo de críticas de posições éticas e políticas nas práticas tradutórias sobre os animais.

Considerações finais

Buscando questionar as barreiras entre natureza e cultura, tendo como base o perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro, esse artigo procurou interligar tal teoria aos estudos da tradução, no intuito de enriquecer o processo tradutório ao realçar perspectivas para além da ocidental. O fato da literatura que envolve os animais não receber o mesmo fomento para a tradução, seja por motivos ideológicos, econômicos, ou culturais também contribuiu para a escolha do tema aqui desenvolvido. Ao dialogar sobre outras formas de se ver os animais, conclui-se que a pessoalidade comum a humanos e animais, apresentada por Viveiros de Castro, é um horizonte possível para se trabalhar as questões animais e o antiespecismo a partir do campo dos Estudos da Tradução engajados na inclusão política da literatura sobre animalidade. As análises de Viveiros de Castro sobre a cultura ameríndia permitiram compreender que a animalidade é uma perspectiva de percepção do mundo, tão rica e expressiva quanto a humana. O animal como sujeito ou pessoa é uma perspectiva do mundo no interior de uma cultura comum para todos os seres animados – assim se compreendeu a cosmologia ameríndia – cuja contribuição aos Estudos da Tradução está em incluir e dar visibilidade a este outro ponto de vista: do animal como sujeito com direitos a serem respeitados, bem como do antiespecismo a ser realçado também a partir da literatura e nos debates sobre tradução e relações de poder, envolvendo também este campo de discussão à tradução cultural, ética e política. Portanto, a concepção ameríndia de “humanidade originária” comum a humanos e não-humanos – que todos os seres animados são sujeitos de uma perspectiva de mundo e relacionam-se entre si através do encontro destas perspectivas – permite que a tradução se ocupe do tema da animalidade a partir da compreensão de que humanos e animais são perspectivas igualmente

válidas sobre o mundo. Ao observar isso, o processo de tradução é enriquecido ao considerar que os animais podem ser interpretados como formas de ver o mundo, as coisas e os próprios humanos, ou melhor, que são pontos de vista próprios.

Referências

FELIPE, Sônia T. Especismo: conceito e história. **Labrys: Revista Estudos Feministas**, Brasília, n. 24, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys24/antispecisme/sonia.htm>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, set. 2004. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/197>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

Resumo: Este artigo propõe uma discussão a respeito do *status* de pessoa e da condição de humanidade atribuídos também aos animais na teoria do Perspectivismo Ameríndio de Viveiros de Castro (2004) e como a concepção ameríndia pode contribuir para uma interpretação cultural, ética e política no campo dos Estudos da Tradução. O objetivo da reflexão é enriquecer a pesquisa voltada à descentralização do antropocentrismo e favorecer a visibilidade dos animais como sujeitos também no processo tradutório, uma vez que as relações sociais dos povos ameríndios compreendem também os animais. O perspectivismo faz coincidir o sujeito e seu ponto de vista sobre o mundo, expandindo, assim, a percepção ocidental do significado de *sujeito* e anulando hierarquias de valores entre seres de espécies diferentes: cada espécie aparece para a outra como aparece para si mesma (como humana). Neste pensamento, a condição original comum para os seres passa a ser a humanidade e não a animalidade. Desconstruir as fronteiras entre humano e não humano permite agregar outras perspectivas também para a tradução e questionar com olhar crítico certas relações categorizantes e ideologias mantidas e legitimadas como neutras.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Perspectivismo ameríndio. Animais como sujeitos. Relações interespecíficas.

Abstract: This article proposes a discussion about the *status* of person and the condition of humanity attributed also to animals in the theory of Amerindian Perspectivism of Viveiros de Castro (2004), and how the Amerindian conception can contribute to a cultural, ethical and political interpretation in the field of Translation Studies. The aim of this reflection is to enrich the researches focused on the decentralization of anthropocentrism and to favor the visibility of animals as subjects also in the translation process, since the social relations of Amerindian peoples also include animals. Perspectivism makes the subject and his point of view coincide about the world, thus expanding the Western perception of the meaning of the concept of *subject*, as well as canceling hierarchies of values between beings of different species: each species appears to the other as it appears to itself (as human). In this line of thought, the original condition for beings becomes that of humanity and not that of animality. The process of deconstruction of the boundaries between human and non-human allows us to add other perspectives to the process of translation and to question with a critical outlook, certain categorizing relations and ideologies maintained and legitimized as neutral.

Keywords: Translation Studies. Amerindian perspective. Animals as subjects. Interspecific relations.

Capítulo 10

PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO PARA A DISCIPLINA DE ESTUDOS DA TRADUÇÃO I A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA COGNITIVO-CONSTRUTIVISTA DE DIDÁTICA DE TRADUÇÃO.

A SUGGESTION OF TEACHING MATERIAL FOR THE TRANSLATION STUDIES I COURSE BASED ON A COGNITIVE-CONSTRUCTIVIST PERSPECTIVE OF TRANSLATION TEACHING

Filipe Mendes Neckel
(Doutorando-PGET)

Introdução

Este artigo tem como foco a apresentação do material didático desenvolvido durante meu Estágio Docência no primeiro semestre de 2017. Este material foi desenhado com o intuito de corroborar minha hipótese de que é relevante ensinar a metalinguagem dos Estudos da Tradução para aprendizes, principalmente em um contato inicial com a disciplina, ou seja, nos primeiros semestres de formação.

A disciplina em que o material foi pilotado faz parte do currículo do curso de Letras Língua e Literatura Estrangeira (LLE) da UFSC e é intitulada Estudos da Tradução I (sob o código LLE7031). Trata-se da segunda disciplina de tradução cursada pelos alunos no terceiro semestre do curso e configura-se como uma disciplina do tronco comum, ou seja, pode ser frequentada por alunos de qualquer curso do LLE, a saber, alemão, espanhol, francês, inglês e italiano. A turma 03423A estava sob responsabilidade da professora Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos.

O material foi planejado para um ambiente de ensino-aprendizagem especial, com aulas sempre no Laboratório de informática do Centro de Comunicação e Expressão (CCE) da UFSC, sala 007. A carga horária prevista é de quatro horas/aula por semana, divididas em dois dias: segundas às 8 horas e 20 minutos e quartas às 10 horas e 10 minutos, totalizando 30 encontros no semestre. O uso do laboratório de informática permite um ambiente de aprendizagem descrito como *blended learning*³⁷, com o uso constante do Ambiente Virtual de Ensino e Aprendizagem (AVEA) Moodle.

A fim de demonstrar a relevância desse projeto, justificando a proposta, indico que as Unidades Didáticas desenhadas para essa disciplina (Estudos da Tradução I) foram utilizadas em outra turma do LLE, (T03425), a qual estava a cargo da professora Alinne Balduino Pires Fernandes, entretanto, os dados obtidos com essa disciplina não farão parte da minha base de dados, pois não acompanhei os procedimentos de pilotagem do material.

Plano de Ensino

Usualmente, os planos de ensino da disciplina seguem a ementa disponibilizada nas páginas dos cursos do LLE, conforme a seguir:

EMENTA: História da tradução e das teorias da tradução. Estudo diacrônico e sincrônico da atividade tradutória. Concepção da tradução, papel e prática

³⁷ O *blended learning* é um ambiente de aprendizagem caracterizado pela semipresencialidade, onde o aluno interage tanto com o AVEA quanto em sala de aula com o professor. Assim, a parte mais importante do processo pedagógico se dá de modo presencial e as atividades de apoio e reforço à distância (GALÁN-MAÑAS, 2011).

do tradutor. Situação dos textos traduzidos em diferentes países e momentos históricos³⁸.

Essa ementa promove mormente discussões teóricas sobre a tradução, criando uma cisão entre teoria e prática. Considerando, então, a reestruturação que está ocorrendo na atual grade curricular dos cursos do LLE, a professora Maria Lúcia, como membro da comissão de reestruturação das disciplinas de tradução, propôs alterações no atual plano de ensino, com o intuito de promover uma metodologia que levasse em conta objetivos de aprendizagem, que, segundo Delisle (1993, p.38), “descrevem a intenção de uma atividade pedagógica e determinam as mudanças de comportamento que ocorreram no aluno”, e a competência tradutória, que, conforme apresentado pelo grupo de pesquisa espanhol PACTE (2003), refere-se a um “sistema subjacente de conhecimentos necessários para traduzir. Inclui conhecimentos declarativos e procedimentais, sendo os procedimentais predominantes”³⁹.

A ementa da disciplina foi reelaborada levando em conta os seguintes pontos norteadores: i) mapear o campo disciplinar Estudos da Tradução, a fim de dinamizar o conhecimento dos alunos sobre a disciplina; ii) apresentar uma concepção de tradução; iii) partindo da concepção de tradução, introduzir o conceito de competência tradutória, principalmente da subcompetência de conhecimentos sobre tradução, tendo em vista o caráter mais teórico do que prático do curso; iv) estabelecer uma relação direta entre teoria e prática, promovendo a autorregulação como estratégia de aprendizagem. Um tema transversal da disciplina é o incentivo à pesquisa em Estudos da Tradução, ou seja, essa é uma discussão que perpassa as aulas.

A partir da ementa reestruturada, foram elaborados objetivos de ensino, ou seja, objetivos elaborados a partir do ponto de vista do professor, quais sejam:

- Proporcionar o entendimento dos Estudos da Tradução como um campo disciplinar;
- Apresentar uma concepção integralizadora da tradução como atividade textual, cognitiva e comunicativa;
- Familiarizar o aluno com a noção de Competência Tradutória (CT) e sua aquisição;
- Possibilitar ao aluno a aquisição da subcompetência ‘Conhecimento sobre Tradução’ \ ‘Conhecimento Teórico e Meta-teórico sobre Tradução’;
- Proporcionar prática de tradução geral informada pela base conceitual adquirida e a metalinguagem correspondente para reflexão crítica sobre o processo tradutório, justificativa de soluções tradutórias e incremento dos mecanismos de autorregulação como estratégia de aprendizagem.

Os objetivos de ensino geraram cinco objetivos de aprendizagem, pensados com o intuito de desenvolver nos alunos algumas subcompetências da Competência Tradutória: subcompetência estratégica; bilíngue (capacidade linguística/metalinguística na língua de trabalho); extralinguística (capacidade nas culturas das línguas de trabalho); conhecimento sobre tradução (conhecimento teórico e meta-teórico sobre tradução). Os objetivos de aprendizagem construídos visam responder àquilo que o aluno será capaz de fazer ao final do período de ensino/aprendizagem:

- Compreender os ‘Estudos da Tradução’ como um campo disciplinar e conhecer algumas propostas de mapeamento;

³⁸ A ementa da disciplina com os objetivos propostos pode ser acessada em: <http://www.lle.cce.ufsc.br/docs/disciplina/658f78d78deb98902c4f0fba180dc509.pdf>

³⁹ “Underlying system of knowledge needed to translate. It includes declarative and procedural knowledge, but the procedural knowledge is predominant” (PACTE, 2003).

- Conceber a tradução como atividade textual, cognitiva e comunicativa (concepção integralizadora de tradução);
- Compreender a noção de Competência Tradutória (CT) e sua aquisição;
- Assimilar a subcompetência ‘Conhecimento sobre Tradução’ (metalinguagem);
- Mobilizar (colocar em ação) o conhecimento sobre a metalinguagem adquirida na prática de tradução geral, como base para reflexão crítica, justificativa de soluções tradutórias; e, mobilizar o conhecimento sobre metalinguagem adquirido para incrementar o comportamento autorregulatório da tradução.

A avaliação tem um caráter processual, buscando observar o processo que o aluno percorreu para alcançar o objetivo e faz uso de três tipos de avaliação: avaliação diagnóstica; avaliação somativa; e, avaliação formativa.

A avaliação está ancorada nos objetivos de aprendizagem, ou seja, os critérios e instrumentos de avaliação são estabelecidos visando levar o aluno a alcançar os objetivos de aprendizagem propostos. Nesse sentido, os instrumentos avaliativos da disciplina são: i) questionário diagnóstico inicial; ii) a confecção e entrega das UDs 1,2,3,4,5; iii) avaliação de meio de semestre; iv) confecção e entrega de portfólio; v) participação nas discussões de fórum no AVEA-Moodle; vi) pesquisa de campo junto a tradutores sobre o processo de aquisição da CT; vii) UD6 – Autoavaliação e avaliação do curso. Nenhuma das avaliações tem um valor maior do que 25% da nota final da disciplina. No item avaliação também é informado ao aluno sobre seus direitos em relação à recuperação de notas de acordo com o § 2º do art.70 e § 3º do art. 71 da Resolução 17/CUN/97.

O cronograma das atividades previstas para cada encontro é estabelecido também desde o princípio. Esse item é relevante, pois deixa claro ao aluno o que está ocorrendo ao longo do semestre, e permite que o aluno monitore o andamento do curso e possa escolher de modo autônomo a que aulas assistir. Qualquer alteração nesse item ao longo da disciplina deve ser informada aos alunos, para que os mesmos se mantenham atentos ao andamento da disciplina.

Por fim, são informados o referencial teórico básico e as páginas de internet que serão acessadas ao longo da disciplina. Nesse sentido, o referencial teórico está fundamentado na Competência Tradutória e em sua aquisição, contando também com o texto fundacional dos Estudos da Tradução de James Holmes ([1988] 2000).

Unidades Didáticas

A disciplina foi estruturada tendo como base o conceito de Unidade Didática (UD), proposto por Hurtado Albir (1999). As UDs são organizadas em torno das Tarefas de Tradução, as quais são definidas como “unidades de trabalho em sala de aula, representativas da prática tradutória, que se dirige intencionalmente para a aprendizagem de tradução com objetivo concreto, estrutura e sequência de trabalho” (HURTADO ALBIR, 2005, p.43-4). As tarefas das UDs levam a uma tarefa final, que procura, por meio das atividades propostas, fazer com que o aluno demonstre ter adquirido a competência proposta para o nível de progressão do ensino em que se encontra.

A seguir apresento as cinco UDs que foram desenhadas para a disciplina LLE7031 e a UD de autoavaliação e avaliação do curso.

A Unidade Didática 1, intitulada “Mapeamento do campo disciplinar” tratou especificamente de apresentar o campo disciplinar Estudos da Tradução, uma vez que os alunos já haviam discutido questões relativas à história da tradução na disciplina Introdução aos Estudos da Tradução (LLE7030) no primeiro semestre do curso. Essa UD tinha como objetivos de aprendizagem:

1. Identificar e descrever as propostas de mapeamento de Holmes (1988) e sua releitura feita por Hurtado Albir (1999);
2. Identificar e descrever a proposta de mapeamento de Williams & Chesterman (2002);
3. Comparar e contrastar as três propostas, refletindo criticamente sobre possíveis causas da configuração de cada modelo.

Cada objetivo proposto se desdobrou em uma Tarefa específica, formando a seguinte estrutura:

Figura 1 - Estrutura da UD 1

<i>Estrutura da Unidade</i>
Tarefa 1. Identificação, descrição das propostas de mapeamento de Holmes (1988) e a releitura feita por Hurtado Albir (1999);
Tarefa 2. Identificação, descrição da proposta de mapeamento de Williams & Chesterman (2002);
Tarefa Final: Comparação das três propostas e contraste entre elas, com reflexão sobre possíveis causas da configuração de cada uma.

Fonte: Elaboração própria

A Tarefa 1 está relacionada com o mapeamento proposto por Holmes (1972/1988/2005) em “*The Name and Nature of Translation Studies*”, e a releitura desse mapeamento proposta por Hurtado Albir (1999). A segunda Tarefa da UD 1 apresenta outro mapeamento do campo disciplinar Estudos da Tradução, qual seja, aquele proposto por Williams e Chesterman em *The Map* (2002). A Tarefa Final da UD 1 pretende interseccionar os três mapeamentos, a saber, o de Holmes, de Hurtado Albir e de Williams e Chesterman. O objetivo da Tarefa é que o aluno mobilize o conhecimento adquirido nas Tarefas anteriores para consolidar o aprendizado e poder acessar as novas informações de maneira eficiente. Essa Tarefa também colocou os alunos em contato com pesquisas reais dentro do campo disciplinar Estudos da Tradução, ou seja, observaram na prática o que se pesquisa e puderam confrontar os mapeamentos propostos por teóricos da tradução com esses trabalhos

O ponto principal dessa UD é fazer com que os alunos reconheçam os Estudos da Tradução como campo de saber, refletindo criticamente sobre o papel da disciplina em um curso de Letras.

A segunda Unidade Didática foi intitulada “Prática ilustrativa de Estudos Descritivos Orientados para o processo: estratégias” e está diretamente ligada à UD 1. Essa UD não estava na proposta no início do desenho da disciplina, mas, como houve o pedido dos alunos para revisarem o mapeamento de Holmes e os modos como as pesquisas se desenvolvem nos Estudos da Tradução, achamos necessário acrescentá-la. A UD também estabeleceu o primeiro contato entre a teoria e a prática tradutória, para que os alunos mobilizassem seus conhecimentos recém adquiridos sobre mapeamento do campo disciplinar e sua relação com a prática tradutória.

Os objetivos centrais da UD 1-B foram:

1. Verbalizar seu processo de identificação, definição e solução de seu problema de tradução;
2. Utilizar estratégias para solucionar seus problemas de compreensão do Texto de Partida (TP) e redação do Texto de Chegada (TC).

A UD 1-B apresenta a estrutura de trabalho, que direciona para os objetivos acima propostos:

Figura 2 - Estrutura da UD 1-B

<i>Estrutura da Unidade Didática</i>	
Tarefa 1.	Verbalização do processo de identificação de seu problema de tradução (compreensão ou tradução)
Tarefa 2	Utilização de estratégias para resolver problemas de tradução (compreensão ou tradução)
Tarefa Final:	Integração desse conhecimento e operacionalização na tarefa de tradução de um texto completo.

Fonte: Elaboração própria

A Tarefa 1 apresenta inicialmente um exercício em sala de aula de TAP (*Thinking-Aloud-Protocols*) realizado pela professora Maria Lúcia e por mim, como exemplo para os alunos. Em seguida, são propostas atividades que solicitam aos alunos traduzirem um texto e verbalizarem os problemas de compreensão e tradução que identificaram. A Tarefa 2 apresenta estratégias para auxiliarem os alunos a resolverem seus problemas enfrentados e como realizarem as escolhas tradutórias. Por fim, a Tarefa Final procura integrar a identificação de um problema e sua possível solução, a partir da tradução de um conto. Uma dificuldade da produção dessa UD foi a seleção de textos, uma vez que a disciplina contava com alunos de quatro cursos do LLE, a saber, alemão, espanhol, francês e inglês, sendo necessário encontrar textos para cada um desses idiomas.

Essas Tarefas foram desenhadas com o intuito de desenvolver as subcompetências estratégicas, de conhecimentos sobre tradução e, de modo, transversal, instrumental, uma vez que são apresentadas ferramentas de pesquisa.

Após a realização da UD 1-B, passamos à pilotagem da UD 2 – Concepção integradora de tradução, a qual foi desenhada a partir dos seguintes objetivos:

1. Conceber a tradução como uma atividade cognitiva;
2. Conceber a tradução como uma atividade textual;
3. Conceber a tradução como um ato comunicativo;
4. Entender a concepção integradora de tradução.

O conceito de tradução que fundamenta o desenho dessa UD é aquele proposto por Hurtado Albir (1999), que define a tradução como texto, ato comunicativo e processo mental. Os objetivos dessa UD estão alinhados com essa definição. Partindo dos objetivos acima, desenhou-se a seguinte estrutura:

Figura 3 - Estrutura da UD 2

<i>Estrutura da Unidade</i>	
Tarefa 1.	Concepção da tradução como atividade cognitiva
Tarefa 2.	Concepção da tradução como atividade textual
Tarefa 3.	Concepção da tradução como ato comunicativo
Tarefa Final.	Concepção integradora da tradução: Tradução como atividade cognitiva, textual, e como ato comunicativo - Reflexão

Fonte: Elaboração própria

A Tarefa 1 procura observar a tradução como atividade cognitiva, retomando a UD 1-B, uma vez que propunha a reflexão sobre as escolhas tradutórias dos alunos. A Tarefa 2 apresenta a tradução como atividade textual e traz técnicas de tradução definidas por Hurtado Albir (2015) para auxiliarem o tradutor na integração entre a teoria e a prática tradutória, na resolução de problemas, e na reflexão sobre o processo tradutório, promovendo assim, o espírito crítico (HURTADO ALBIR, 1999) no aprendiz de tradução. A Tarefa 3 coloca a tradução como um

ato comunicativo, tendo por objetivo apresentar a função, os atores do processo tradutório, tais como, emissor, tradutor, cliente e leitores, assim como o contexto de produção da tradução. Por fim, a Tarefa final apresenta atividades que propõe a integração de cada uma das concepções de tradução apresentadas anteriormente, levando os alunos a refletirem sobre a tradução a partir de um olhar mais amplo, onde tanto texto, quanto processo e comunicação devem ser considerados para realizarem o processo tradutório. O caráter de práxis dessa UD se dá pelo movimento que os alunos fazem ao perceberem sua prática tradutória a partir das teorias e conceitos de tradução que vão sendo construídos ao longo da UD. É importante ressaltar que as três dimensões da tradução apresentadas não ocorrem em separado, mas são integrantes dessa trílice perspectiva.

A UD 3 - Concepção de Competência Tradutória (CT) está diretamente ligada ao caráter cognitivo da tradução. Para entenderem esse conceito, estabelecemos três objetivos de aprendizagem, conforme segue:

1. Compreender a noção de Competência em um contexto geral como um conjunto integrado de Conhecimentos (saber), Habilidades (saber como) e Atitudes (saber ser) necessário para saber como agir com eficiência em situações da vida real;
2. Compreender a noção de Competência Tradutória (CT) como um sistema subjacente de conhecimentos, habilidades e atitudes necessários para traduzir (modelo de PACTE);
3. Identificar as subcompetências da CT que necessita desenvolver/adquirir/ melhorar para traduzir melhor.

A estrutura da UD, levando em conta os objetivos, é a seguinte:

Figura 4 - Estrutura da UD 3

<i>Estrutura da Unidade</i>
Tarefa 1. A noção de Competência em contextos gerais
Tarefa 2. A noção de Competência Tradutória
Tarefa Final: Reflexão: identificação das subcompetências da CT a serem adquiridas

Fonte: Elaboração própria

A Tarefa 1 propõe uma discussão sobre o conceito de competência de um modo mais abrangente, onde utilizamos, como fio condutor da discussão, a definição de Lasnier de competência:

Uma competência é um complexo saber como agir resultante da integração, da mobilização e organização de uma combinação de capacidades, habilidades (que podem ser cognitivas, afetivas, psicomotoras ou sociais) e conhecimentos (conhecimento declarativo) utilizados eficientemente em situações com características similares. (2000 apud HURTADO ALBIR, 2007, 166)⁴⁰.

A Unidade Didática 4, intitulada Aquisição da Competência Tradutória (ACT) é um desdobramento da UD 3, e procura indicar os contextos de aquisição da CT. Com o intuito de familiarizar os alunos com a noção de aquisição de conhecimento, mais especificamente, do conhecimento tradutório, foram estabelecidos três objetivos de aprendizagem:

⁴⁰ A competence is a complex know how to act resulting from integration, mobilization and organization of a combination of capabilities and skills (which can be cognitive, affective, psycho-motor or social) and knowledge (declarative knowledge) used efficiently in situations with common characteristics (Lasnier, 2000 apud Hurtado Albir, 2007, p.166).

1. Fazer uma distinção entre os contextos de aquisição de CT: *fora ou dentro do sistema educacional*;
2. Entender a aquisição da CT como um processo de aprendizagem *dinâmico, gradual e cíclico* que consiste no desenvolvimento *integrado* das subcompetências e componentes psicofisiológicos que compõem a CT;
3. Conhecer a história da aquisição da CT de tradutores profissionais, através de pesquisa (tipo *survey*), usando questionário como meio de coleta de dados.

Levando em consideração os objetivos acima descritos, a UD 4 apresenta a estrutura de trabalho elencada abaixo:

Figura 5 - Estrutura da UD 4

<i>Estrutura da Unidade</i>
Tarefa 1. Contextos de aquisição de CT: <i>fora ou dentro do sistema educacional.</i>
Tarefa 2. Aquisição da CT como um processo de aprendizagem <i>dinâmico, gradual e cíclico.</i>
Tarefa Final: História da aquisição da CT de tradutores profissionais: pesquisa <i>online.</i>

Fonte: Elaboração própria

A Tarefa 1 é caracterizada pelos dois contextos em que se pode adquirir a CT. Por um lado, temos a aquisição fora do sistema educacional, onde o tradutor adquire sua competência de modo autodidata, ou através de mentorias com tradutores mais experientes. Por outro lado, temos o contexto de aquisição dentro do sistema educacional, nesse sentido, a ACT ocorre no meio acadêmico e institucionalizado, dando-se de maneira sistematizada, ou seja, por meio de uma intervenção social programada. A Tarefa 2 apresenta um conceito de ACT a partir do modelo cíclico de reestruturação de conhecimento desenvolvido pelo grupo PACTE (2000). Esse modelo argumenta que a ACT se dá de maneira iterativa e gradual, partindo de um conhecimento novato (ou pré-tradutório) até um conhecimento especializado (a competência tradutória). Salienta-se a relevância das estratégias de aprendizagem na aquisição do conhecimento novo. Essa Tarefa procura fazer com que os alunos entendam que a ACT é um processo de aprendizagem, dinâmico, gradual e cíclico. Finalmente, a Tarefa Final, prepara os alunos para realizarem uma pesquisa de campo com tradutores profissionais, para tanto, é desenvolvido um tutorial que os ensina a montar formulários online por meio da ferramenta disponibilizada pelo *Google Docs*⁴¹. A pesquisa procura estabelecer a história individual da aquisição de CT de tradutores profissionais. Após construírem seus formulários, os alunos foram instruídos a enviarem os questionários a tradutores profissionais atuantes no mercado por quaisquer meios disponíveis. Ao final de duas semanas, os alunos apresentaram os resultados das pesquisas. Um total de 125 respostas foram obtidas e a grande maioria dos tradutores respondeu que adquiriu a competência tradutória dentro do sistema educacional, ou seja, por meio de cursos de curta e longa duração na academia. Pensando no modelo de CT, acredito que a subcompetência desenvolvida ao longo dessa UD foi a de conhecimentos sobre tradução, ligada ao mercado de trabalho.

A sexta UD desenhada foi a UD 5 - Mobilização da metalinguagem correspondente para reflexão crítica e justificativa de soluções tradutórias. O conceito de mobilização de conhecimento foi retirado de Scallon (2015, p.143) cuja definição é: “apropriação e utilização intencional de conteúdos nocionais, de habilidades intelectuais e sociais”, e vai além, “trata-se de um saber-agir que vai além do reflexo ou do automatismo”.

Esta UD busca verificar a capacidade dos alunos de mobilizar, de forma consciente, a metalinguagem da tradução que foi aprendida ao longo da disciplina. Para que isso ocorra, os

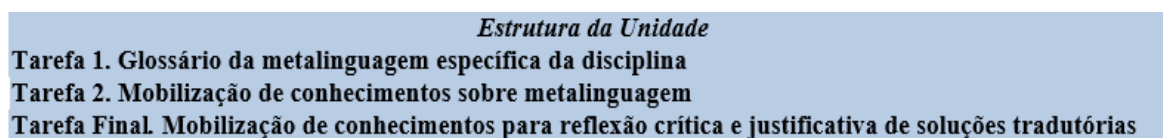
⁴¹ Disponível em < <https://docs.google.com/>>

alunos precisam, primeiramente, acessar toda a metalinguagem apresentada ao longo das UD's. Assim, uma pré-tarefa (para ser realizada em casa) foi proposta. A atividade consistia em fazer um levantamento de termos e conceitos próprios da tradução que haviam sido vistos ao longo das UD's anteriores. Os alunos percorreram as UD's anotando termos e definições para realizarem a tarefa. A UD 5 possui três objetivos de aprendizagem, conforme segue:

1. Criar um glossário da metalinguagem específica da disciplina estudos da tradução I a partir das UD's realizadas.
2. Mobilizar a metalinguagem específica da tradução a fim de construir um encargo de tradução coerente.
3. Mobilizar o conhecimento sobre a metalinguagem adquirida como base para reflexão crítica, justificativa de soluções tradutórias e para reconhecer seu conceito de tradução.

E como estrutura da Unidade, temos a seguinte configuração:

Figura 6 - Estrutura da UD 5



Fonte: Elaboração própria

Partindo da pré-Tarefa, a Tarefa 1 solicita que os alunos elaborem um glossário de termos e conceitos no AVEA Moodle. Para tanto, é apresentado aos alunos um tutorial que explica o modo como se utiliza a ferramenta Glossário. Os levantamentos de termos realizados durante a pré-tarefa serviram de subsídio para os alunos criarem seus bancos de termos e conceitos. Assim, a turma foi dividida em cinco grupos, cada um responsável pelos termos de uma UD específica, que deveriam fazer a postagem dos termos no Ambiente Virtual. Ao final, o glossário continha 70 termos e conceitos próprios dos Estudos da Tradução. Essa Tarefa sustenta as Tarefas seguintes. Na Tarefa 2, os alunos devem mobilizar os conhecimentos adquiridos ao longo do curso, através do uso da metalinguagem, que entre outras coisas serve como forma de justificativa de soluções tradutórias, reflexão sobre o processo e na interação entre clientes e profissionais da tradução. O objetivo da Tarefa é a mobilização da metalinguagem para a construção de um encargo de tradução de forma a tornar a comunicação entre cliente e tradutor mais clara e evidente. Assim, a partir de uma solicitação de tradução vaga, os alunos propõem perguntas que façam uso da metalinguagem, de forma a esclarecer o pedido do cliente. As respostas, dadas pelo professor, com base em um encargo previamente definido, delimitam a tarefa de tradução que os alunos devem realizar. A Tarefa Final parte desse encargo definido para a realização da tradução propriamente. Os alunos devem traduzir um texto jornalístico de seu par linguístico seguindo as orientações do cliente. Em um segundo momento, devem refletir sobre seu processo de tomada de decisão e justificar suas escolhas tradutórias com base na metalinguagem apropriada. Essa atividade procura desenvolver o espírito crítico e a autorregulação, através de uma reflexão sobre a tarefa realizada e pensando na melhor forma de utilizar os recursos aprendidos.

O último ponto da UD 5 pede que os alunos reflitam sobre seus próprios conceitos individuais de tradução, a partir de uma série de afirmações, os alunos apontam o que entendem por tradução e como se comportam ao realizar uma tarefa tradutória, qual o seu projeto de tradução e de onde partem para cumprir os objetivos solicitados pelo cliente.

A Unidade de encerramento da disciplina foi a UD de autoavaliação e avaliação da disciplina. Nessa UD os alunos foram levados a refletirem sobre o processo de aprendizagem

pelo qual passaram, procurando dar evidências de seu comprometimento com a disciplina, indicando o percentual de atividades e Tarefas realizadas. A autoavaliação é de extrema relevância no processo de ensino e aprendizagem, pois permite que o aluno desenvolva seu espírito crítico, além de promover a autorregulação, a autonomia do aprendiz e aperfeiçoando suas estratégias de aprendizagem, sua reflexão crítica sobre aquilo que aprendeu e o instigando a pensar em melhores formas de aprender.

Essa UD consta de três Tarefas e uma Tarefa Final. A primeira Tarefa dá conta do comprometimento do aprendiz com a disciplina e busca refletir sobre aquilo que foi aprendido ao longo da disciplina. O aprendiz é interrogado sobre o que acredita precisar aprender em seu caminho para se tornar um tradutor profissional. Além disso, solicita-se que delimite sua concepção de tradutor e de tradução ao final da disciplina. A Tarefa 2 está associada com o aprendizado e procura comparar o que mudou na visão do aluno desde o início da disciplina. Para completarem essa Tarefa, os alunos retomam seus questionários iniciais e os respondem novamente dando especial atenção às diferenças que perceberam ao final do processo de ensino e aprendizagem. A Tarefa 3 questiona sobre o cumprimento das expectativas de aprendizagem em relação à disciplina. Os alunos respondem se conseguiram aprender a que pretendiam e como se deu esse processo. Também devem voltar aos objetivos de aprendizagem de cada UD e avaliar (pontuando numericamente de 1 a 10) o próprio desempenho em relação aos conhecimentos que acreditam ter adquirido com a realização de cada UD, tendo como parâmetro os objetivos propostos. A última atividade da Tarefa 2 é voltada à avaliação da disciplina. Aqui os alunos opinam sobre a progressão dos conteúdos, a divisão em UDs e qual sua opinião sobre o novo formato da disciplina.

A Tarefa Final da UD de Autoavaliação solicita que os alunos escrevam um breve parágrafo relatando a experiência em participar da disciplina, devendo ressaltar os aspectos mais relevantes do processo de ensino e aprendizagem e esclarecendo que pontos ainda não ficaram claros e o que ainda precisam aprender melhor ou aprofundar em seus conhecimentos. Devem observar também quais foram as mudanças ocorridas desde o início do semestre até aquele momento e os problemas que encontraram para alcançar os objetivos propostos para as UDs e para a disciplina. Por fim, devem relatar brevemente o impacto que a metalinguagem da tradução teve sobre sua maneira de traduzir e em que medida ter adquirido esse conhecimento foi útil na hora de justificar as soluções tradutórias e para melhor compreender seu processo de tomada de decisão. Como forma de promover o comportamento autorregulatório, os alunos precisam pensar em maneiras de melhorar seu desempenho como aprendiz, apresentando soluções para a realização das tarefas de modo mais eficiente, de forma a auxiliar na aquisição do conhecimento.

Considerações finais

O desenvolvimento e a pilotagem do material aqui apresentado são os pontos de partida do trabalho que proponho. A partir de agora os dados levantados na aplicação devem ser processados e as alterações necessárias tanto do material quanto dos instrumentos de avaliação devem ser realizadas a seguir.

Acredito que o ensino da metalinguagem dos Estudos da Tradução, partindo de conceitos próprios da Didática de tradução de natureza cognitivo-construtivista permite que o aprendiz consiga se apropriar de forma mais eficiente do discurso desse campo disciplinar. É preciso deixar claro, entretanto, que a discussão teórica deve estar associada à prática. Nesse sentido, associar o ensino da metalinguagem com a identificação de problemas, tomada de decisão e justificativas da prática tradutória é fundamental para desenvolver a práxis tradutória.

Referências

DELISLE, Jean. **La traduction raisonnée**. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

GALAN-MAÑAS, Anabel. Design da semipresencialidade na formação de tradutores técnico- científicos, do português ao espanhol. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.1, n.27, p.95-116, 2011.

HOLMES, James. The Name and the Nature of Translation. In: VENUTI, Lawrence (Org.). **The Translation Studies Reader**. New York: Routledge, 2000.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Enseñar a Traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes**. Madrid: Edelsa, 1999.

_____. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos: In: PAGANO, A.; MAGALHÃES, C.; ALVES, F. (Ed.). **Competência em tradução: cognição e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 19- 57.

_____. Competence-based Curriculum Design for Training translators. **The Interpreter and Translator Trainer Journal**, v.1, n.2, p.163-195, fev. 2007.

_____. **Traducción y traductología**. 5.ed. Madri: Cátedra, 2011.

_____. **Aprender a traducir del francés al español: competencias y tareas para la iniciación a la traducción**. Madri: Edelsa, 2015.

PACTE. Acquiring Translation Competence: Hypotheses and Methodological Problems in a Research Project. In: BEEBY, Allison; ENSINGER, Dorothy; PRESAS, Marisa (Ed.). **Investigating Translation**. Amsterdam: John Benjamins, 2000.

_____. Building a Translation Competence Model. In: ALVES, F. (Ed.) **Triangulating Translation: Perspectives in Process Oriented Research**. Amsterdam: John Benjamins, 2003. p. 43-66.

SCALLON, Gérard. **Avaliação da aprendizagem numa abordagem por competências**. Tradução Juliana Vermelho Martins. Curitiba: Pucpress, 2015.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map**. New York: St. Jerome Publishing, 2002.

Resumo: Com vistas a discutir a relevância da metalinguagem dos Estudos da Tradução no processo de aquisição da competência tradutória e no desenvolvimento metacognitivo do aprendiz de tradução, principalmente em relação ao seu comportamento autorregulatório, o resultado do meu projeto de doutorado será um modelo de material didático para a disciplina de Estudos da Tradução I do curso de Letras da UFSC. Nesta comunicação, trago mostras do que foi desenvolvido ao longo do meu Estágio Docência na supracitada disciplina sob responsabilidade da professora Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos. A pilotagem do material foi realizada no primeiro semestre de 2017 e, após análise dos resultados, a primeira versão, aqui apresentada, sofrerá alterações para integrar o modelo final da tese. Partiu-se de uma fundamentação tríplice para desenhar a proposta. O marco

conceitual fundamentou-se em uma concepção integradora de tradução (atividade textual, ato comunicativo e processo mental), na noção de competência tradutória e em sua aquisição (HURTADO ALBIR, 2011). O marco pedagógico constitui-se de teorias de ensino e aprendizagem vinculadas ao espaço teórico-pedagógico da Formação por Competências e dos Objetivos de Aprendizagem. O marco metodológico foi baseado na proposta de Hurtado Albir (1999) e tem como elemento central as Tarefas de Tradução, as quais possibilitam que o aluno desenvolva as subcompetências específicas da Competência Tradutória. Por fim, é preciso deixar claro que a metalinguagem trabalhada ao longo da disciplina está associada à aquisição da Competência Tradutória e a conceitos da Didática da tradução de natureza cognitivo-construtivista.

Palavras-chave: Desenho de material didático. Metalinguagem. Competência Tradutória. Tarefas de tradução.

Abstract: In order to discuss the relevance of the metalanguage of Translation Studies in the acquisition of translation competence and metacognitive development of the translation apprentice, especially in relation to their auto-regulatory behavior, the result of my PhD project is going to be a teaching material model for the discipline of Translation Studies I from the *Letras* undergraduate course at UFSC. In this talk, I bring samples of what has been developed throughout my Internship Teaching period in the aforementioned course under Professor Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos responsibility. The pilot analysis of the material was carried out in the first half of 2017 and, after analyzing the results, the first version here presented will be modified to integrate the dissertation's final model. It was drawn from a threefold rationale for designing the proposal. The conceptual framework was based on an integrative translation concept (textual activity, communicative act and mental process), on the notion of translation competence and on its acquisition (HURTADO ALBIR, 2001). The pedagogical framework consists of teaching and learning theories linked to the theoretical and pedagogical space of Training Skills and Learning Objectives. The methodological framework was based on Hurtado Albir's (1999) proposal having Translation Tasks as its main component, which enables students to develop the specific sub-competencies of Translation Competence. Finally, it must be clear that the metalanguage used throughout the semester is associated with the acquisition of Translation Competence and Translation Didactic concepts of a cognitive-constructivist nature.

Keywords: Teaching Material Design. Metalanguage. Translation Competence. Translation Tasks.

Capítulo 11

CINDERELAS E SUAS ADAPTAÇÕES CULTURAIS DO SÉCULO I A.C

CINDERELLA'S AND THEIR CULTURAL ADAPTATIONS FROM THE CENTURY I B.C

**Gabriela Hessmann
(Doutoranda-PGET)**

Introdução

Contos maravilhosos como *Cinderela*, provenientes da tradição oral e transpostos para o código escrito, inicialmente, parecem induzir à ideia de família, ao versar sobre atração, união e procriação. Todavia, explicitam, indiretamente, detalhes desses processos arquetípicos junguianos. Social e canonicamente, o gregarismo quase inerente aos contos maravilhosos se atualizam nas narrativas através da descrição da atração físico-amorosa entre dois personagens: um homem e uma mulher. O do interesse mútuo inexoravelmente conduz ao casamento.

Diante de narrativas literárias ou cinematográficas, ora julgadas pueris, ora tomadas como fórmulas arquetípicas, emergem sensibilidades plurais a partir das interpretações flutuantes. As idiossincrasias, aliadas aos diversos contextos sócio, econômico e culturais desembocam em diferentes leituras. Cinderela é tido como um dos contos mais populares da literatura infanto-juvenil (CANTON, 2005). Longe de se tratar de uma produção literária ocidental, com efeito somam-se mais 400 versões, que emergem desde o século I a.C na antiga Grécia. Charles Perrault, em 1697, transpõe da literatura oral para o código escrito tão somente uma entre as diversas versões de Cinderela. Em razão da hegemonia da língua francesa naquele período, a versão de Perrault se tornaria a mais difundida e conhecida até os dias atuais. A França do século XVII, sob o reinado de Luís XIV, *Le Roi Soleil*, paradoxalmente era, ao mesmo tempo, berço de práticas centralizadoras, e fábrica de ideais de liberdade. A França setecentista, com sua *Encyclopédie* e seus tratados científico-literários, ditava não somente modismos artísticos, mas sobretudo modos de pensar, comportamentos e devires. Os salões literários, embalados por eminentes pensadores, influenciavam modos de vestir e de agir. A suntuosidade dos reinados de Luís XIV, XV e XVI desembocaria na ascensão dos burgos e na brusca mudança de regime de governo. Portanto, a imagem da Cinderela não teria o mesmo destino de Maria Antonieta, mas se aproximaria muito mais das alegorias preconizadas pela monarquia britânica do que dos novos escopos franceses que doravante se delineavam.

De modo geral, os contos maravilhosos se popularizaram nas literaturas, nos teatros, e foram responsáveis pelo sucesso financeiro de grandes companhias de entretenimento, como Disney. A popularidade dos contos orais naturalmente antecede o século XVIII, mas se firma através das narrativas escritas. As noções de tradição, família e propriedade que veiculam se revelam em estudos como os de Vladímir Propp (2002), principalmente em *Morfologia do Conto* e *As Raízes Históricas do Conto*. Em ambos os trabalhos, o autor evidencia determinado temas recorrentes, girando sempre em torno de objetos mágicos, traços arquetípicos e enredos canônicos. Cinderela comporta maior parte dos componentes essenciais elencados por Propp. O fato de os contos serem editorialmente (leia-se comercialmente) destinados ao público infanto-juvenil não significa que não visem público faixas etárias mais amplas.

O conto de Cinderela é o retrato simples de uma jovem, cuja expansão de suas potencialidades morais e físicas foi tolhida contra seus desejos. Dotada de beleza ímpar, experimenta vicissitudes ao ter suas qualidades reprimidas por um destino familiar inusitado. A jovem é conduzida à obscuridade. O ofuscamento de suas virtudes se agrava ao ter sua silhueta ocultada por fuligem e borra do *foyer* em que trabalha durante todo o dia. Sua clausura

só terá fim a partir de intervenção externa de natureza mística: a magia de sua fada. Parcelas de crença, não necessariamente de natureza religiosa, mas de esperança, são evocadas, fazendo emergir mais um componente para a manutenção do sucesso de Cinderela.

Cinder, ou simplesmente cinzas, é um codinome sugestivo. O sufixo *ela* de Cinderela, assim como *on* de *Cendrillon*, ou *ola* de *Cenerentola*, respectivamente em português, francês e italiano, alude ao tênue véu que impede o desabrochar do destino da protagonista. Desde o início do conto, o auditório tem total confiança de que a magia triunfará sobre aqueles que não são do bem. Mais que isso, que Cinderela deixará o borralho e encontrará o ponto máximo para a expressão de suas virtudes: o principado.

Cinderela não é um conto destinado àqueles que conhecem os desfechos que reserva o crepúsculo ou, em outros termos, o outono da vida. Cinderela é plena primavera. Tentação àqueles que com sua aura convivem. Ao contrário do que aparenta, à ótica barthesiana, não é margem sensata, tampouco transgressora. Cinderela, em sua totalidade, constitui um espelho de um espaço literário, de práticas políticas e sociais.

Esse trabalho faz parte da pesquisa de doutoramento intitulada "cinderelas: interpretação e análise na tradução dos traços arquetípicos e culturais". Consiste numa reflexão e uma retrospectiva histórica com o objetivo de encontrar registros da mais antiga versão do conto Cinderela registrado.

A origem do conto Cinderela

Recorrendo à etimologia da palavra, encontramos o termo “literatura” que deriva de *litteris*, do latim, que significa “pôr em letras”. O texto literário, via de regra, busca, algum valor estético. O uso estético da língua escrita, seja realizado em verso ou em prosa, permite categorizar os textos como pertencentes ao gênero literário.

Para uma obra ser considerada literária, seu texto deveria provocar algum tipo de *catarse*⁴². *Catarse* se refere à sensação de libertação em relação a uma dada condição (situação, configuração), seja ela de opressão, tal como visto em Cinderela, ou mesmo de tédio em relação aos fatos da vida cotidiana. As histórias, em geral, quando geram *catarse*, podem representar agentes auxiliares na busca por equilíbrio, ou por compensação. Trata-se, com efeito, de experimentações capazes de gerar algum tipo de mudança, mesmo que possam ser instantâneas ou momentâneas, como nos sonhos (cf. JUNG, 2008).

Pode-se dizer que algumas das produções literárias partem de registro de experiências. Uma parte desses registros toma como base o conhecimento construído a partir da oralidade. A primazia do oral sobre o escrito é de uma das premissas da Linguística em todos os tempos, como visto em muitos dos contos populares, em especial e objeto de estudo desta pesquisa – o conto Cinderela.

Existem uma série de trabalhos, alguns com autoria questionável, cujas histórias provavelmente foram recolhidas das tradições orais. Eis alguns exemplos Panchatantra, Kalila e Dimna, os contos Árabes (Mil e uma Noites, Ali Baba), ou até textos sensíveis (i.e textos canônicos, Bíblia, Alcorão, القرآن BhagavadGita, entre outros) presentes em manuscritos (cópias, traduções, recriações). Podemos dizer que as línguas e a cultura são produtos de um processo histórico e social decorrente de necessidade da comunicação entre os homens. A história das línguas ocorre de forma ascendente, do inferior para o superior, amparado pelo desenvolvimento histórico da sociedade.

⁴² Para psicanálise Junguiana *catarse* é provocar em outra pessoa, de forma controlada, o despertar de emoções contidas e omitidas, que precisam ser despertadas e expostas, para a liberação de bloqueios emocionais.

De acordo com Lima (2013), o texto escrito, por sua vez, oferece a possibilidade de releituras, paradas, paratextualizações, remissões e demais sucedâneos em geral, existem questões ideológicas envolvidas, uma vez que as artes influenciam diretamente nas formas de pensar e conceber as realidades. Nas tradições literárias em que a oralidade registrada no código escrito ficou documentada, como nos trabalhos de Charles Perrault, ainda é possível verificar essa transposição em estudos antropológicos.

[...] conto popular e conto literário ou conto oral e conto escrito em forma erudita, onde a primeira ocupa o lugar de origem ou ancestral da segunda. Dessa forma, por força de uma série de transformações literárias e/ou mudanças nas configurações sociais, o conto literário pode iniciar a sua história tanto com as coletâneas orientais, como *As Mil e Uma Noites*, quanto com os contos de fadas de Perrault ou dos irmãos Grimm, passando, na maioria das vezes, pelo *Decameron* de Boccaccio. (COSSON, 2006, p. 143).

Alguns teóricos, podemos citar o russo Vladimir Propp (2002), buscam responder quais são as raízes e as razões pelas quais as histórias populares foram inventadas, recolhidas e catalogadas, traduzidas e retraduzidas, suas pesquisas auxiliaram para a compreensão da história das civilizações. A descoberta do étimo subjacente aos contos, ou seja, das raízes do conto maravilhoso, pode ser realizada por meio do estudo genético de ritos, mitos e outras formas de pensamento primitivo.

No caso dos contos, as fontes primárias das narrativas folclóricas – quase sempre baseadas na persistência de rituais – precisam ser pesquisadas a partir de estudos sociais, políticos, culturais e antropológico. O conto não está necessariamente condicionado ao sistema social a que pertence. No entanto, o fato mais intrigante, neste intrínseco mundo destas narrativas de tradição oral, é o poder de encantamento que elas contêm e a sua capacidade de orientar adultos e crianças em seus questionamentos.

Na literatura, identificar o mito significa refletir sobre a condição humana. Com o passar do tempo, o mito nos permite compreender as características específicas e próprias nas diferentes culturas. Os mitos são arquetípicos e simbólicos configurações dinâmicas que refletem a universalidade de certos comportamentos humanos. Pode-se compreender que os mitos são configurações arquetípicas e simbólicas que testemunham a universalidade de determinados comportamentos humanos.

Para Coelho (1985), desde a antiguidade, a literatura de contos, exerce forte magnetismo entre adultos e crianças das mais variadas culturas, independente do local e da época que estão sendo contadas. Tal êxito pode ser atribuído ao fato de que essas histórias estão repletas de imagens primordiais, denominadas por Platão e posteriormente por Jung (2008) de arquétipos. Na literatura de contos encontramos com frequência os arquétipos de transcendência que revelam o momento que o herói encontra a vitória. Alguns pesquisadores da área de psicologia analítica atribuem a função transcendente aqueles arquétipos que expressam a superação, a travessia, a vitória. Nos contos os arquétipos de transcendência estão sempre presentes representando a conquista da libertação do herói.

Fazendo uma breve retrospectiva histórica sobre o surgimento dos contos, encontramos alguns indícios que apontam para os contos dos mágicos — são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4 mil a.C. Alguns autores, como Hisada (1998), recorrem aos escritos de Platão, no qual mulheres maduras contavam suas histórias carregadas de simbolismos para a educação das crianças. Já no Egito, nos papiros dos irmãos Anúbis e Bata, encontram-se registros de alguns contos de fadas. De acordo com Schneider existem nos contos, no qual seu enredo era confeccionado por refinadas matrizes do imaginário dos homens, dotado de uma

linguagem carregada de significados capazes de fazer uma ponte entre o consciente e o inconsciente.

Histórias como Cinderela são numerosas e sem fim. Tem-se a impressão de que uma nova história/tradução emerge de tempos em tempos e que a cada nova história traz consigo algumas características únicas. O conto sofre algumas alterações para se adequar às normas sociais e crenças da região em que a história está sendo recontada. O fato que chama a atenção e que deve ser estudado com afinco é que a base do conto Cinderela permanece intocável desde as versões mais antigas até as modernas e atuais. A bela jovem que cresce em um ambiente hostil, que tem na maior parte do tempo outras mulheres que a detestam, a personagem principal tem o auxílio de grandes forças sejam elas da natureza ou provenientes de figuras mágicas para sair sua difícil realidade e esposar-se com um belo príncipe. A figura masculina aparece quase sempre como o herói que salva Cinderela, ou qualquer que seja seu nome dependendo da época ou local que a historiador narrada ou escrita. Cinderela, conto popular e muito conhecido em diversas partes do mundo, passou a ser alvo de críticas do movimento feminista pela mensagem que é deixada para as jovens mulheres: Mesmo que a circunstâncias da sua vida não sejam as melhores, não se preocupe, seja gentil, amável e virtuosa que inevitavelmente alguém virá salvar-te. Mesmo com as fortes críticas, com as mudanças sociais, o progresso da história das mulheres e da humanidade em geral, a mensagem acima está ancorada no conto e nas versões mais modernas.

A história da Cinderela moderna está alicerçada nos séculos de narração. Fazendo uma pesquisa histórica encontramos registros de contos similares na Grécia (I século antes de Cristo) encontramos o conto denominado *Rhodopis* (Grimal, 1993, p.407), na China (século IX) encontramos o conto denominado *Ye Xian*, na Corèia (1392-1897) encontramos o conto denominado *Kong-ji e Pat-ji*, na Itália (1630) encontramos o conto denominado *Cenerentola* (Basille, 1995) , na França (1697) encontramos o conto denominado *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, na Alemanha (1812) encontramos o conto denominado *Aschenputtel* e Brasil (século XIX e XX) encontramos algumas traduções do conto denominado Cinderela. É evidente que existem versões mais populares que outras como podemos citar a obra de Charles Perrault (1697), e versões mais modernas e amplamente difundidas como é o caso da versão de Walt Disney.

No I século antes de Cristo, na Grécia antiga⁴³, existe uma história intitulada *Rhodopis*, trata-se de um conto que foi fixado por um historiador denominado Strabo, esta é considerada a versão grega de Cinderela e a mais antiga que se tem acesso.

O topônimo Rhodopes refere-se ao maciço montanhoso dos Balkans, situado entre o sul da atual Bulgária e o nordeste da atual Grécia. Uma parte dos Rhodopes se encontra sobre território búlgaro, enquanto que sua outra parcela está sobre território grego. A região serviu de palco para diferentes fatos históricos e, por extensão, para diferentes composições mitológicas. Por sua riqueza em cenas referencialmente históricas, se tornou local de culto desde a Antiguidade, tendo sido cantada em verso e prosa por autores conhecidos, como Estrabão (de estrábico). As influências culturais na região sobrepõem passado grego, romano, bizantino, otomano e turco. A presença de rios e florestas fez com que a região adquirisse bases rurais e produzisse cenas literárias ligadas à vida no campo. O topônimo Rhodopes é de origem trácia. Rod-opa constitui a base primitiva para nominar um dos rios da região, que se caracteriza, ainda hoje, por suas águas avermelhadas, resultado da diluição do óxido de ferro, presente nas rochas, lavadas pelas águas do rio⁴⁴. *Rod*provém da mesma raiz indo europeia que em búlgaro (*ruda*)

⁴³ (Strabo, ed. *Rhodopis and her little Gilded Sandals (an Egyptian tale)*).

⁴⁴Um outro exemplo refere-se à Côte-d'Azur, ou Costa Azul. Os rios que desembocam na Provence, sul da França, carregam para o oceano uma substância presente nas rochas, chamada de Azur. Essa substância é responsável pelo

quer dizer “ferrugem” ou “ruivo”. Em língua alemã *rod* significa vermelho, em francês, *rouille*, *roux*, quer dizer “ferrugem” ou “ruivo”, assim como em inglês, *red* e *rust*. Um dos contos da Antiguidade que pode, eventualmente, ter oferecido subsídios para a manutenção do ícone Cinderela está justamente ligado à história de uma jovem, habitante de um dos vales do rio *Rodhopes*, ou seja, o Conto da “Menina de *Rodhopes*”. Assim como no conto Cinderela e no conto *Rodhopes*, a origem do nome é oriunda de uma característica de cor relacionado a um elemento externo que impregna o corpo da personagem, no caso as cinzas e óxido de ferro, que sujam a personagem caracterizando-a.

Estrabão, ou Estrabo (63 a.C/64 a.C – 24 d.C), foi um historiador, geógrafo e filósofo grego, autor de um tratado composto de 17 livros de geografia. Estrabão também registrou fatos ligados à história e à descrição de povos conhecidos à sua época. Os romanos tinham o hábito de apelidar pessoas por suas marcas físicas. Assim, o indivíduo que claudicava (mancava), era chamado de Cláudio⁴⁵. Estrabão era um codinome usado para se referir a pessoas com problemas nos globos oculares, entre os quais incluíam-se os estrábicos (ou vesgos). Em um de seus escritos (cf. *Geographica*, Livro 17, 1.33) o grego Estrabão, registrou o conto conhecido por Menina Rhodopis. Como a palavra remete à cor vermelha da oxidação. Estrabão descreveu a garota por seus traços, em sendo nativa do vale do Rhodope, tinha a face rubra.

Num determinado dia (*Upononce a time...*), a garota ruiva, serva de uma rica Senhora, foi se banhar nas águas do rio Rhodope quando de repente apareceu uma águia que roubou uma de suas sandálias. O pássaro voou com o calçado até Memphis. Ao sobrevoar um povoado, passou sobre um Rei, em pleno exercício de suas funções. Então, ao vento, o pássaro deixou cair a sandália em queda livre. A peça de calçado foi parar diretamente sobre a manta do Rei. O jovem e belo monarca ficou altamente intrigado e também excitado com aquela linda peça caída do céu. Encantado com o formato e aparência da peça e com o modo inusitado como o objeto chegou até ele, atingindo sua túnica, não deixou de imaginar que algo extraordinário iria acontecer. A dona do outro par deveria ser uma mulher muito especial. A partir de então, passou a enviar seus comandados às mais recônditas regiões do reino em busca da dona daquela do outro par daquela sandália. Depois de muito buscar, a garota foi encontrada na cidade de Náucratis e imediatamente conduzida à Memphis, vindo a se tornar a esposa do jovem Rei.

Pela grande importância de Estrabão no campo da Geografia, a ante Menina de Rodhopsis, que viria a se tornar a Rainha de Náucratis, provavelmente contribuiu para reforçar o mito e atualizar o ícone Cinderela. Sua representação se tornou inclusive uma espécie de metáfora em ciências como a Paleontologia, a Arqueologia, a Geografia, entre outras. Kimble (2008), em sua obra intitulada *A geografia na Idade Média*, por exemplo, considera a própria Geografia como “a Cinderela das ciências”, uma vez que a partir dessa metáfora pedagógica é possível aludir ao trabalho de reconstituição de diferentes passagens da história, ou recompor diferentes objetos. A metáfora consiste em considerar que a partir de um fragmento extraído determinada entidade seria possível projetar como seria seu conjunto, ou seja, a totalidade do qual foi sacado. Em outras palavras, a partir da relação <parte_de>, a integridade de uma dada composição poderia ser calculada a partir de um fragmento conhecido, subtraído do desconhecido. Naturalmente, uma parte de algo que a compunha e que denunciava suas particularidades. Um simples pedaço de algo viabilizaria delinear tanto sua totalidade quando suas funções nas circunscrições em que exerce – ou que exerceu – suas funcionalidades. Um belo calçado pressupõe seu par, assim como as qualidades dos pés que as vestem. Belos pés, induzem uma bela garota, igualmente, projetam um belo cômjuge.

tom fortemente azulado (anil) das águas do mar. José Pedro Machado, *Dicionário Onomástico-Etimológico da Língua Portuguesa*

⁴⁵ José Pedro Machado, *Dicionário Onomástico-Etimológico da Língua Portuguesa*

De forma similar, a menção a relação com componentes de outros campos do saber, permitem, através de análise do discurso, encontrar a entidade aludida a partir do exame dos modos de enunciação. Neste sentido, a Garota de Rhodopis, ou a Rainha de Neucrátis, enquanto personagem de um conto no qual A Bela, inicialmente opacizada sob a roupagem de uma serva, é desvelada por um jovem Rei ao mesmo tempo encantado: (i) e pela beleza do calçado e suposição do conjunto; (ii) e pelo misterioso fato a ser desvelado.

Fato e objetos insólitos desembocam na composição da intriga e inquietação próprios ao sobrenatural, levando a crer que na catalisação das fórmulas se encontraria a excentricidade e a “sorte grande”. E de fato, eis o desenlace, tal como o pote de ouro que se encontra na ponta do arco-íris, à espera de um bem-aventurado. Como nos fatos da vida, estatisticamente, a seleção de um ganhador, em um imenso universo. E apesar da ínfima possibilidade, quase todos um dia acreditam ou acreditaram. A isto, Jung chama de arquétipo.

Tais relações me permitem relacionar a história registrada por Estrabão com o ícone Cinderela. Mesmo que os detalhes que compõem a versão mais moderna de Cinderela – como é o caso da versão de Perrault – ultrapassem a simples questão de <encontrar alguém através de uma peça de calçado que se perdeu, mas cujas propriedades dizem algo sobre o todo...>, torna-se bastante singular considerar que o registro de Estrabão pode ter sido um, entre tantos outros registros escritos e orais (desconhecidos) –que viriam a inspirar poeticamente não somente artistas do universo literário como Charles Perrault em suas fixações escritas e publicadas, mas também estudiosos da Geografia, da Arqueologia, da Paleontologia, e afins⁴⁶, cujos escopos visam reconstituições a partir de rastros pistas e fragmentos.

Conclusão

Este trabalho, que faz parte da pesquisa de doutoramento intitulada "cinderelas: interpretação e análise na tradução dos traços arquetípicos e culturais", dedicamo-nos a investigar as possíveis origens do conto Cinderela, buscamos vestígios de estórias que pudessem ter relação com o conto que conhecemos na atualidade para que assim, possamos identificar as aproximações e os distanciamentos desse texto em relação a obra fixada pelo autor francês Charles Perrault (1697). A partir de nossas análises pudemos constatar o estabelecimento de uma série de relações que nos permite considerar que o conto fixado por Estrabão, na Grécia no I século a.C, inspirou e serviu de base para fomentar a estória de Cinderela que conhecemos na atualidade.

Referências

BASILLE, G. **Le conte des contes ou le divertissement des petits enfants**. Tradução Françoise Decroissette. Berval: Circé, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1985.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Ed.Cultrix/Pensamento, 1995.

⁴⁶ Nos anos 1960 surgiram diferentes abordagens científicas que passaram a considerar que rastros, pistas e fragmentos são peças-chave para o estudo da gênese de objetos cuja recomposição é complexa. Em termos de Estudos da Tradução, cabe citar a Crítica Genética, bastante adequada para o estudo de manuscritos.

CANTOM, Kátia. **Conversa de Madame – Perrault nos salões franceses**. São Paulo: SPed. DCL, 2005.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo, SP: Contexto, 2006.

DARNON Robert . **O grande massacre dos gatos**. Tradução Sonia Coutinho. 2. Ed. [S.l]: Ed. Graal. 1986.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. [S.l]: Ed. Bertrand Brasil, 1993.

HISADA, Sueli. **A utilização de histórias no processo psicoterápico: uma visão winnicottiana**. Rio de Janeiro: Ed. Revinter, 1998.

JUNG, Gustav Carl. **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2008.

LIMA, Ronaldo. **Tradução e paratradução em kalila e dimna e o livro do tigre e do raposo**. Maringá: [s.n], 2013.

PERRAULT, Charles. **Histoires ou Contes du temps passé avec des moralité**. Paris: Ed. Chez C. Barbin, 1697.

PERRAULT, Charles. **Les contes de Perrault**. Paris: Ed.H. Laurens, 1908.

PERRAULT, Charles **Les contes de fées de Charles Perrault**. Paris : Ed. Alphonse Desesserts, 1845.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. Martins, 2002.

KIMBLE .**A geografia na idade média**. São Paulo: Ed. IMESP, 2008.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**. São Paulo: Ed.Alep, 2015.

Resumo: O presente trabalho é uma parte da pesquisa de doutoramento intitulada: Cinderelas- interpretação e análise na tradução dos traços arquetípicos e culturais. A literatura de contos, seja ela na modalidade oral ou escrita, exerce, desde os tempos mais remotos, um forte entusiasmo sobre adultos e crianças das mais diferentes culturas, ultrapassando fronteiras e diferentes períodos históricos. O conto Cinderela foi reescrito e traduzido para centenas de línguas, no entanto experimentou imenso sucesso, sobretudo a partir de sua fixação por Charles Perrault, em data 1697. As bases arquetípicas do conto são numerosas e variadas, fazendo com que novas histórias surjam de tempos em tempos. Cada nova versão traz consigo características singulares culturalmente marcadas. As diferentes variações do mesmo conto sofrem alterações para se adequarem às normas socioculturais, históricas, políticas e crenças dos lugares em que são reformuladas. Vale ressaltar que as estruturas narrativas profundas permaneceram intocadas nas versões traduzidas, tal como os percursos clássicos apontados por Propp (2002), Vogler (2015) e Campbell (1995). A presente pesquisa objetiva fazer uma retrospectiva histórica, com o intuito de encontrar a primeira obra literária que inspirou o conto Cinderela.

Palavras-chave: Cinderela. Tradução. Contos.

Abstract: This paper is a part of the PhD research entitled Cinderella's: Interpretation and Analysis in the translation of the archetypal and cultural traits. The literature of tales, whether in the oral or written mode exerts

from the most distant times, strong enthusiasm about adults and children of the most diverse cultures, crossing borders and different historical periods. The Cinderella's tale was rewritten and translated into hundreds of languages, however it experience dimmense success, especially from its fixation by Charles Perrault in 1697. The archetypal bases ofthe tale are numerousand varied, causing new stories to emerge from time to time. Each new version brings with it unique features culturally marked. The different variations of the same tale suffer changes to suit the socio-cultural, historical, political and beliefs of the places where they are reformulated. It is worth pointing out that the profound narrative structures remained un touched in the translated versions, such as classical pathways pointed out by Propp (2002), Vogler (2015) and Campbell (1995). This research aims to do a historical retrospective, in order to find the first literary work that inspired the Cinderella's tale.

Keywords: Cinderella. Translation. Tales.

Capítulo 12

OS MOVIMENTOS VERBAIS DE SIMONE FORTI

THE VERBAL MOVEMENTS OF SIMONE FORTI

Giovana Beatriz Manrique Ursini
(Mestranda-PGET)

Simone Forti é uma coreógrafa e bailarina nascida em Florença na Itália. Aos 21 anos se mudou para os Estados Unidos para estudar dança. O treinamento tardio de Forti acabou influenciando sua obra, pois, muitas de suas coreografias não utilizavam uma técnica específica e recusavam a ideia de virtuosidade. Segundo Meredith Morse (2016), o corpo “natural” de Forti se relacionava com a complexidade do movimento aleatório. Esse corpo era produto da psicologia original corporal e da impulsividade que era revelada através das provocações de suas *Dance Constructions*. Ao propor uma forma de fazer dança através de corpos mais livres, Forti conseguia se desprender de técnicas e desconstruir padrões por meio de sua dança. A artista investigava movimentações abstratas e complexas através desses corpos relaxados e abertos para explorações criativas. Essa ideia se torna presente nas suas obras.

Um dos marcos da carreira de Simone Forti foi a sua participação no *Judson Dance Theatre*, um círculo artístico que produziu mais de 300 peças de dança em quatro anos de existência. A importância desse grupo foi significativa para a construção do movimento da dança contemporânea. Para comprovar a relevância desse grupo para dança pode-se citar algumas ideias compartilhadas pelos artistas desse círculo:

Os artistas da Judson compartilhavam um comprometimento anárquico de derrubar as regras comuns a um espetáculo de dança. Eles não confiavam nas altas técnicas físicas por si só e ao invés disso utilizavam tasks, acaso 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 [...].⁴⁷ (BITHER apud ELLEY, 2008, p. 9-10, tradução nossa).

Forti e os outros membros do *Judson Dance Theatre* se uniram para desconstruir os padrões mais comuns sobre dança no período do círculo artístico, ou seja, as ideias sobre dança das técnicas modernas e clássicas. Os princípios presentes nessas metodologias clássicas acabaram sendo criticados porque os experimentos dos artistas da *Judson* desenvolviam diferentes resultados e novos valores para a dança. Por exemplo, pode-se pensar no uso de coreografias realizadas em silêncio e em locais alternativos, ideias que foram utilizadas por Forti na sua obra *See Saw*, idealizada sem música e apresentada em centros urbanos ou em galerias de arte.

Ao expor os trabalhos de Simone Forti, é importante mostrar os talentos que lhe influenciaram e lhe ajudaram na construção do seu estilo próprio. Anna Halprin, por exemplo, foi coreógrafa e parceira de Forti por diversos anos. Consequentemente, a artista italiana

⁴⁷ 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 [...].

absorveu as ideias de Halprin na sua carreira. Para exemplificar, podemos citar o uso da improvisação. Segundo Ramsay Burt:

Foi enquanto estava improvisando com Halprin que Forti descobriu a sensibilidade que ela queria que os dançarinos e o público encontrassem nas suas formas de qualidade de movimento que ela criava através dessas estruturas conceituais nas suas dance constructions.⁴⁸ (BURT, 2006, p. 59, tradução nossa).

A improvisação estava presente em diversas obras de Forti que utilizavam estruturas e se relacionavam com os corpos dos bailarinos, podendo gerar situações inusitadas. Em *Slant Board*, por exemplo, as movimentações ocorrem em uma rampa inclinada. O objetivo dos participantes é subir e descer uma rampa, mas os movimentos e as formas corporais que serão criadas não são delimitadas. Resultando, em maior liberdade de improvisação e de construção de gestos abstratos.

Outro mestre que influenciou Simone Forti foi Robert Dunn. Através desse estudioso, a coreógrafa agregou a ideia de desenvolver anotações de dança. Segundo Sally Banes (1994), o uso de estudos com anotações por Dunn estava relacionado com sua influência por John Cage e outros compositores contemporâneos que estavam desenvolvendo novas notações e partituras na música para que se encaixassem nas novas ideias de composição e performance da música. Ou seja, a ideia de notação que era utilizada na música para composição de melodias através do acaso e da indeterminação, foi agregada na dança pós-moderna para ajudar na criação de danças abstratas. As notações também podem ser consideradas registros da dança e foram realizadas de diferentes formas como desenhos, vídeos, fotos e textos. O texto objeto de estudo desse artigo, *Huddle*, pode ser visto como uma espécie de anotação porque os seus verbetes tentam representar a coreografia de mesmo nome, idealizada pela coreógrafa italiana.

Após uma breve descrição sobre alguns instrumentos dos trabalhos da artista, podemos concentrar na análise do escrito que é objeto dessa pesquisa. O texto *Huddle* está presente no livro *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestations in Dance*, então, é importante apontar alguns detalhes sobre essa produção escrita pela coreógrafa Simone Fort e publicada em 1974. Nesse livro, a artista conta detalhes da sua carreira, descreve alguns de seus trabalhos e há também nessa criação, materiais documentais de sua carreira como anotações, descrições, cartas para colegas e registros fotográficos de seus espetáculos. Essa obra se torna um bom instrumento para se compreender o processo criativo da artista italiana. Para exemplificar, pode-se citar uma passagem onde Forti descreve sua passagem pelo festival *Woodstock*:

Eu estava correndo e dançando, para cima e para baixo no campo, abordando diferentes músicas que conseguia ouvir mais alto que as outras músicas que desapareciam com a distância e também outros sons que ficaram mais próximos. As diversas músicas já eram integradas de alguma forma porque estavam no alcance do ouvido de cada um. Se você estivesse em um pequeno grupo você possivelmente iria ouvir sua própria música. Mas, você também ouviria as músicas de baixo da colina, ou do outro lado de um pequeno cânion. E enquanto eu dançava, meu corpo era preso em algum tipo de piloto automático com todas aquelas músicas juntas, de alguma forma, presas em

⁴⁸ It was while improvising with Halprin that Forti discovered the sensitivity that she wanted dancers and audiences to discover in the kinds of movement qualities she created through these conceptual structures in her dance constructions.

padrões que as incluíam em uma contínua dinâmica para tocarem juntas.⁴⁹ (FORTI, 1997, p.15, tradução nossa).

Esse fragmento do livro não está se referindo a nenhuma criação dançante da artista. O foco desse excerto é apenas a recuperação da experiência vivida pela coreógrafa em um festival de música. Mesmo não estando falando de dança, nessa parte é possível perceber sua relação com o corpo em movimento e com a música. Através dessas poucas palavras é nítida a sua ideia de consciência corporal e como a sua massa orgânica se relaciona com elementos externos. Através da leitura de *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestations in Dance*, então, conhece-se as inspirações, as ideias e os olhares de Simone Forti para a dança contemporânea. Uma obra dessas é interessante para investigar a dança através da visão do seu próprio criador. Ao analisar esse trabalho, conhece-se mais amplamente a visão da artista para a sua obra e isso pode enriquecer a pesquisa sobre seus trabalhos.

Além de apontar o seu livro de origem, cabe aqui a análise do texto que é objeto desse estudo. O escrito foi nomeado *Huddle* e tem por objetivo descrever a coreografia de mesmo nome. Mas, além de registrar a dança, essas palavras tentam transmitir a dança. Como se o texto fosse capaz de comunicar a dança que é uma arte multissensorial. Por meio do estudo desse escrito, é possível identificar instrumentos da dança. Para exemplificar, pode-se pensar em dois elementos: minimalismo e a interação com o público.

A presença de princípios da estética minimalista no texto é perceptível através do seguinte trecho: “Ele se levanta, calmamente se movendo entre o topo do amontoado até a parte de baixo do outro lado.”⁵⁰ (FORTI, 1997, p.59, tradução nossa). O minimalismo está aqui presente por causa da descrição do único gesto da coreografia: escalar o amontoado de pessoas. A estética minimalista está presente também no uso as regras para a realização desse movimento. De acordo com Spivey (2009), a confiança de Forti em utilizar suportes e regras pré-determinadas para criar coreografias corresponde ao desejo entre os artistas minimalistas de encontrar um método objetivo e sistemático, e o interesse dela pela percepção espacial e a pela experiência do espectador antecipam interpretações utilizadas para explicar o minimalismo. É nítida, a forte presença da estética minimalista na construção das danças de Forti. No texto *Huddle*, essa ideia se torna aparente porque as suas palavras refletem como essa estética é utilizada na coreografia de mesmo nome.

Por outro lado, ao utilizar instrumentos do minimalismo em sua obra, a coreógrafa italiana está aproximando seus trabalhos dos elementos das artes visuais. Segundo Burt:

Um dos aspectos intrigantes das primeiras peças que Forti criou em 1960 e 1961 era suas conexões com as artes visuais. Isso não era apenas porque ela estava casada com o artista visual Robert Morris, mas porque ela se enxergava como uma pintora de arte abstrata antes de começar a trabalhar com Halprin.⁵¹ (BURT, 2006, p.57, tradução nossa).

⁴⁹ I was running and dancing up and down the field, approaching diferents musics that I would hear more loudly as other music faded into the distance and still other became closer. The different musics were already somewhat integrated because they were within earshot of each other. If you were in one small group you’d manly hear your own music. But you’d also hear the music coming from down the hill, or from across a small canyon. And as I danced, my body was enough on some kind of automatic pilot that all these music came together, somehow merged into a pattern that included them all in a dynamic, rolling kind of falling together.

⁵⁰ He pulls himself up, calmly moves across the top of the huddle, and down the other side.

⁵¹ One of the intriguing aspects of the early pieces that Forti created in 1960 and 1961 was their connection with the visual arts. This is not only because she was at the time married to the visual artist Robert Morris but because she had initially seen herself as an abstract painter before she started work with Halprin. (BURT, p.57).

Antes de se dedicar a dança, Forti era pintora, conseqüentemente, as artes visuais estiveram presentes algumas de suas criações. Ao falarmos de *Huddle* e a presença da estética minimalista é importante citar as *Dance Cosntructions* idealizadas pela coreógrafa italiana. *Dance Constructions* (construções na dança) é o nome criado por Forti para um ciclo de criações onde as coreografias são idealizadas como se fossem esculturas minimalistas. Para pensarmos sobre esses experimentos, podemos citar a ideia de Burt (2006), que aponta que o primeiro concerto de Forti foi em maio de 1961, como uma parte de um conjunto de apresentações organizadas por La Monte Young no *loft* de Yoko Ono. As apresentações de Forti foram denominadas: *Five Dance Constructions and Some Other Things*. Forti pensava essas peças como *Dance Constructions* porque o público podia andar envolto dessas coreografias e essas criações eram organizadas como se fossem esculturas em uma galeria de arte. Em outras palavras, as *Dance Constructions* de Simone Forti foram inovadoras ideias para construir coreografias porque as movimentações eram desenvolvidas como esculturas e se aproximavam das artes visuais.

Portanto, através da dança, Forti manteve a sua essência como artista visual que se preocupava com as questões visuais e estéticas de suas obras. A coreografia *Huddle* faz parte desse ciclo de peças e pode-se pensar através da análise do escrito *Huddle*, como Forti conseguiu manter essas questões através da linguagem verbal. Por exemplo, ao descrever a estrutura da sua coreografia que se assemelha a uma escultura corporal, a artista cita: “Eles formam um amontoado dobrado para frente, tornozelos um pouco dobrados, braços em torno dos ombros e da cintura de cada um, criando uma forte estrutura⁵² (FORTI, 1997, p.59, tradução nossa)”. Por meio desse fragmento, a coreógrafa tenta descrever os “desenhos” formados pelos bailarinos ao se unirem para a edificação da escultura corporal. Além da preocupação com os movimentos, a importância da construção da escultura e as indicações visuais se tornam nítidas nessas palavras do texto verbal. Por outro lado, podemos apontar mais alguns detalhes sobre as *Dance Constructions* de Simone Forti:

Enquanto as *Dance Constructions* de Forti confiavam na estranheza e estresse [...], *Dance Constructions* como *Huddle* e *Platform* (1961), e os primeiros trabalhos de Forti no contexto Nova Iorque, *See-Saw* e *Rollers*, também sugeriam a necessidade de uma fluida capacidade de resposta, que poderia ser melhorado com a prática, como a elegantemente cronometrada rotina do garoto rodando no solo para acompanhar a sua bola girando [...]. O movimento e o timing da escalada do performer em *Huddle* seriam a função da relação do corpo com a gravidade enquanto estava descendo e subindo o amontoado, e da mudança gradual e as gentis permissões dos performers para suportar essa travessia.⁵³ (MORSE, 2016, p. 24, tradução nossa).

Através das *Dance Constructions*, Forti conseguia trabalhar as suas ideias sobre dança e sobre o corpo em movimento, como por exemplo, o uso de corpos relaxados e preparados para se “comunicar” com outros corpos. Ideias importantes para o desenvolvimento das peças de dança como esculturas minimalistas.

⁵² The form a huddle by bending forwards, knees a little bent, arms around wach other’s shoulders and waist, meshing as a Strong structure.

⁵³ While Forti’s dance constructions relied upon awkwardness or stress [...], dance constructions such as *Huddle* and *Platforms* (1961), and Forti’s first Works in the New York context, *See-Saw* and *Rollers*, also suggested the necessity of a more fluid responsiveness, one that might well improve with practice, like the elegantly timed routine of the boy pivoting on the floor to meet his tossed ball. [...] The movement and timing of the climbing performer on *Huddle* would be a function of both her body’s relationship to gravity as she ascended and descended the “huddle”, and of the gradual shifts and gentle allowances of the performers supporting her traversal.

Outro instrumento da dança presente no texto *Huddle* é a interação com o público: “A peça também foi criada de uma forma que, assim que acaba, casa um dos performers encontra seis outras pessoas da plateia para montar uma segunda geração de amontoados [...]”⁵⁴ (FORTI, 1997, p. 59, tradução nossa). Através desse trecho, percebe-se a ousadia da coreógrafa em convidar o seu público para participar de sua performance. Segundo Sally Banes (1994), nos anos 60, uma nova modalidade de dança estava surgindo e experimentando com os limites do que poderia ser considerado como dança. O *Judson dance theatre*, por exemplo, era um centro para jovens artistas de diversas áreas que redefinem as formas de se fazer dança.

Esses talentos construíam coreografias através de gestos do cotidiano, alteravam a noção de técnica, também desenvolviam novas relações com o público e com o espaço de apresentação. Logo, a relação do público com o performer da dança acabou se alterando e audiência que era passiva acabou se tornando parte do próprio experimento artístico. Essa ideia não era utilizada apenas por Simone Forti, mas por muitos dos artistas do *Judson Dance Theatre*. Em *Huddle*, o público não apenas assiste à apresentação, mas a audiência é convidada a participar do experimento artístico. Desconstruindo a ideia de um público passivo que apenas observa a coreografia de dança.

Além de apontar elementos da dança contemporânea presentes no texto *Huddle*, é interessante discutir como os instrumentos dessa arte cênica conseguiram se transformar em linguagem verbal. Para pensarmos nos elementos da dança que foram transmitidos no texto podemos considerar a dança como uma linguagem. Segundo Hanna (1987), a dança pode ser pensada como um meio comunicativo que utiliza o corpo como ferramenta para transmissão de ideias que não seriam efetivamente transmitidas pela linguagem verbal.

A linguagem da dança apresenta, portanto, características diferentes da linguagem verbal, o que acaba dificultando a transmissão do texto corporal para o verbal. É quase impossível transmitir todas as características da dança através das limitações dos signos verbais. Para exemplificar, podem-se imaginar as imagens presentes nas coreografias, os ritmos e as movimentações que são pontos extremamente complicados de serem transformados em textos. Ampliando essa discussão, é possível pensar na capacidade comunicativa dessa linguagem do corpo:

A comunicação não verbal é utilizada onde há uma falta de codificação verbal, por exemplo, no caso de formas, emoções e atitudes interpessoais. A dança é um meio efetivo para comunicação- ela funciona como um fenômeno multidimensional codificando experiência e capturando modalidades sensoriais: a visão dos performers se movendo no tempo e no espaço, os sons dos movimentos físicos, o cheiro do esforço físico, o sentimento da atividade cenestésica ou empatia, o toque do corpo em outro corpo e/ou no local da performance, e o sentido proxêmico.⁵⁵ (HANNA, 1987, p. 25 e p.26, tradução nossa).

Deste modo, a dança discursa através do corpo e da experiência dessa matéria em movimento. Essa comunicação se realiza através de sentidos como audição, visão e tato. Ao tentar converter essa experiência em um sistema de signos verbais, o texto dançado se

⁵⁴ The piece has also been formed in such way that, as it ended, each of the performers found six other people from audience to get a second-generation huddle going [...].

⁵⁵ Nonverbal communication is used where there is a lack of verbal coding, for example, in the case of shapes, emotions, and interpersonal attitudes. Dance is an effective communication medium- it functions as a multidimensional phenomenon codifying experience and capturing the sensory modalities: the sight of performers moving in time and space, the sounds of physical movement, the smell of physical exertion, the feeling of kinesthetic activity or empathy, the touch of body to body and/or performing area, and the proxemic sense. (HANNA, 1987, p.25- 26).

transforma em um conjunto de palavras que tentam reproduzir a dança, mas acaba limitando toda a sua vivência.

O texto *Huddle*, por exemplo, se propõe a descrever a coreografia de mesmo nome, mas esse escrito descreve apenas uma ideia coreográfica. O leitor pode ter uma ideia dessa criação, mas esse sujeito não consegue vivenciar essa coreografia. Para a melhor discussão dessa ideia, temos o trecho onde Simone Forti tenta supor os movimentos que serão realizados por seus dançarinos: “Uma pessoa se desprende e começa a escalar a parte externa do amontoado, talvez colocando um pé na coxa de alguém, uma mão na curvatura do pescoço de alguém, e outra mão no braço de alguém⁵⁶”. (FORTI, 1997, p.59, tradução nossa). Nesse fragmento, a coreógrafa tenta imaginar como os corpos dos bailarinos iriam se deslocar para a concretização da movimentação principal que é a escalada do amontoado de pessoas.

A artista italiana tenta transpor para o texto verbal a subjetividade da improvisação presentes nesses gestuais. Como se fosse possível imaginar como os corpos iriam se portar durante o desenvolvimento dessas movimentações. Esses instrumentos indeterminados acabam dificultando a transformação da dança em outra materialidade.

A dança só foi possível de ser transmitida para a linguagem verbal através do processo de tradução intersemiótica. Para Jakobson (1959), a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Em outras palavras, essa metodologia tradutória analisa como a linguagem verbal pode se transformar em outros meios não-verbais. No caso estudado, o processo é de tradução da linguagem não-verbal da dança para a verbal.

Pensando no texto de *Huddle* cabe o questionamento se é possível a transmissão de todos os elementos da dança para um texto verbal, ou seja, quais os elementos da dança são transformados em linguagem verbal, ao mesmo tempo que se pensa em quais instrumentos dançantes não conseguiram se encaixar no sistema de signos verbal. Para ampliar a discussão sobre tradução Intersemiótica, podemos utilizar as ideias de Julio Plaza:

Creio que problemas de Tradução Intersemiótica devem ter um tratamento especial, visto que as questões colocadas por esse tipo de operação tradutória exigem o concurso (ou o trabalho em conjunto) de especialistas em diversas linguagens. Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas. (PLAZA, 1987, XII).

Ao analisar um processo de tradução intersemiótica, precisamos nos preocupar com os dois sistemas semióticos que estão sendo relacionados. No caso estudado nesse artigo, a linguagem verbal e a linguagem da dança foram relacionadas para se pensar nas dificuldades em transpor textos corporais para textos em palavras. Logo, além do estudo textual, a análise da coreografia também se torna importante para se compreender o processo tradutório.

Pode-se concluir que Simone Forti utiliza a linguagem verbal para transmitir sua arte, transformando a coreografia *Huddle* em um texto de mesmo nome. Como a dança se comunica através do corpo e consegue transmitir expressões, experiências e emoções, a transcrição dessa linguagem corporal para a verbal acaba sendo limitada. Por mais que Forti se tente converter a dança em um texto, alguns elementos acabam se perdendo nesse processo tradutório. Ao apontar a improvisação presente em sua obra, a coreógrafa, por exemplo, utiliza hipóteses para tentar imaginar como os gestuais seriam executados em *Huddle*, mas não consegue descrever esses movimentos coreográficos.

⁵⁶ One person detaches and begins to climb up the outside of the huddle, perhaps placing a foot on someone's thigh, a hand in the crook of someone's neck, and another hand on someone's arm.

Apesar das dificuldades em transmitir a dança para a linguagem verbal, Forti consegue idealizar um registro de sua coreografia. Mesmo que o texto não se transforme em dança, alguns pontos coreográficos conseguem ser materializados através do texto escrito. Para exemplificar, o uso de elementos da estética minimalista e a interação com o público, instrumentos da dança que são aparentes na leitura do texto. O que faz com que os leitores do texto tenham uma ideia da coreografia, mesmo sem visualizá-la pessoalmente.

A leitura e a análise de *Huddle* também auxiliam na descoberta das visões sobre dança contemporânea de Simone Forti. Por mais que a coreógrafa italiana procure se concentrar apenas na transmissão da coreografia para as palavras, a sua opinião sobre aquele trabalho acaba aparecendo. Como se o texto fosse uma fotografia da coreografia realizada através do ângulo escolhido por Forti. Tanto que esse texto foi criado duas décadas após a edificação das movimentações de dança.

Desta forma, mesmo que indiretamente, a visão da artista perante a coreografia se torna aparente, principalmente nas suas suposições sobre o tempo correto para toda a movimentação, ideia visível através do seguinte trecho: “A duração deve ser adequada para o público observar, andar envolta e ter uma sensação de seu comportamento. Dez minutos são suficientes⁵⁷ (FORTI, 1997, p. 59, tradução nossa).” Dessa forma, ao supor um tempo, percebe-se a ideia da coreógrafa para aqueles gestuais que não devem ser longos, mas suficientes para o desenvolvimento de suas ideias. Consequentemente, o texto *Huddle* se torna uma ferramenta para se compreender e vivenciar um pouco da arte dançante de Simone Forti.

Referências

BANES, Sally. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

BURT, Ramsay. **Judson Dance Theater: Performative traces**. Nova Iorque: Routledge, 2006

ELEEY, Peter. **Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing**. Minneapolis: Walker Art Center, 2008.

FORTI, Simone. **Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestations in Dance**. 3. ed. Nova Iorque: The Nova Scotia Series-Source Materials of the Contemporary Arts, 1997.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R. A. (Ed.). **On translation**. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p. 232–239.

HANNA, Judith Lynne. **To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

MORSE, Meredith. **Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and After**. Londres: The Mit Press, 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁵⁷ The duration should be adequate for the viewers to observe it, walk around it, get a feel of it in behaviour. Ten Minutes is good.

SPIVEY, Virginia B. The Minimal Presence of Simone Forti. **Woman's Art Journal**, v. 30, n. 1. 2009. p. 11-18.

Resumo: Esse artigo tem por objetivo analisar o texto *Huddle* escrito pela coreógrafa Simone Forti (1997), no qual a artista descreve a coreografia de mesmo nome. Portanto, as palavras desse texto pretendem idealizar os instrumentos dançantes. Como se esses verbetes substituíssem a experiência dos bailarinos e do seu público. Pode-se pensar essa obra não apenas como um texto, mas como uma coreografia de dança traduzida para a linguagem verbal. Utilizando o conceito de tradução intersemiótica de Jakobson (1959), é possível pensar nas dificuldades da transposição da coreografia de Forti para os verbetes, pois, alguns elementos da linguagem da dança para o texto podem se perder durante a operação tradutória.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Tradução Intersemiótica. Simone Forti.

Abstract: This paper aims to analyze *Huddle* written by the choreographer Simone Forti (1997), in which the artist describes the choreography of the same title. Therefore, the words of this text are intended to idealize the dancing instruments. As if these words could replace the experience of the dancers and their audience. We can think of this work not only as a text, but as a choreography translated into verbal language. Using the concept of Intersemiotic Translation by Jakobson (1959), it is possible to think about the difficulties of transposing Forti's choreography to words because some elements of the dance language text could be lost during the translation.

Keywords: Contemporary Dance. Intersemiotic Translation. Simone Forti

Capítulo 13

A PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DE *DUBLINERS* E *FINNEGANS WAKE* DE JAMES JOYCE

THE PUBLICATION AND RECEPTION OF DUBLINERS AND FINNEGANS WAKE BY JAMES JOYCE

Leide Daiane de Almeida Oliveira
(Doutoranda-PGET)

Embora o escritor irlandês James Joyce (1882-1941) tenha uma posição de destaque no cânone literário atual, sendo considerado como um dos nomes mais importantes do modernismo de língua inglesa, sua trajetória como escritor foi marcada pela rejeição. A princípio, a rejeição partiu dos editores, depois, com a publicação de obras mais vanguardistas, ela se estendeu aos leitores. A maioria dos livros de Joyce passou por um processo lento e extenuante até o momento da publicação. Foi o que ocorreu, por exemplo, com *Dubliners* (1914), seu livro de contos. Foi enviado para uma editora a primeira vez em 1905, mas só conseguiu ser publicado em 1914, ano de início da Primeira Guerra Mundial, o que fez Joyce suspeitar que seu livro não seria lido. Ter suas obras lidas e traduzidas, a tradução garantiria um número maior de leitores, era uma das principais preocupações de Joyce, que voltou a ter a mesma inquietação em 1939, ano de publicação do *Finnegans Wake*, apenas dois meses antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial.

A constante recusa, cada vez que Joyce enviava uma nova obra aos editores, trazia consigo diferentes argumentos para justificar as razões pelas quais as obras eram julgadas inadequadas para a publicação. No caso de *Dubliners*, as razões divergiam consideravelmente daquelas que os editores poderiam alegar, por exemplo, no caso de *Ulysses* ou *Finnegans Wake*. *Dubliners* foi escrito em um período que a Irlanda estava passando por um momento de renascimento literário para tentar reconstruir a ideia de uma identidade nacional, uma vez que ainda estava enfrentando um longo processo de colonização. Esse período foi marcado pelo engajamento de muitos escritores e poetas. Através do resgate de histórias presentes no folclore irlandês e nas lendas celtas, os escritores/as e intelectuais passaram a exaltar tudo que fosse nacional, inclusive houve um movimento de resgate da língua irlandesa, que apesar de ainda ser falada em algumas regiões, estava perdendo espaço cada vez mais, sendo frequentemente considerada uma língua de pessoas incultas. O resgate, tanto da língua quanto das lendas, possuía o objetivo de reestabelecer o orgulho nacional, e fazer com que fosse fomentada a ideia de uma identidade nacional consolidada, para que a partir daí, fosse possível se pensar em ações mais organizadas e concretas rumo à independência.

Tendo esse objetivo em mente, muitos professores, poetas, escritores, escritoras e intelectuais se engajaram nesse projeto, inclusive, contemporâneos de Joyce, como Yeats, Lady Gregory, Synge, Pearse, entre outros. Nesse período também é inaugurado o célebre *Abbey theatre*, onde eram encenadas peças de cunho nacionalista. Através da escrita de *Dubliners*, Joyce vai contra a corrente do que estava sendo realizado na Irlanda nesse período. Se o renascimento literário irlandês tinha o intuito de mostrar a parte gloriosa da identidade irlandesa, os grandes feitos e a bravura dos heróis presentes no folclore, Joyce apresentava, através dos personagens do seu livro de contos, o contraponto dessa ideia romantizada de identidade nacional. Entretanto, apesar de ser possível apontar algumas contradições presentes no movimento, é inegável a sua colaboração para uma série de ações que posteriormente levaram à independência. O próprio Levante de Páscoa de 1916, foi articulado e posto em prática por muitos dos participantes das ações que envolviam a construção do renascimento

literário irlandês. No entanto, Joyce tinha o intuito de falar sobre a identidade irlandesa através de outro ponto de vista, revelando a “paralisia” e o “lixo” presentes na sociedade irlandesa daquela época.

O livro de contos busca, entre outras coisas, tocar em algumas questões sensíveis da sociedade irlandesa. Richard Ellmann traz essa noção pelas próprias palavras de Joyce, presentes em sua biografia. Joyce acusava o governo britânico de ser responsável por trazer as piores mazelas para a ilha: “A Irlanda é um país excelente. É chamado de Ilha Esmeralda. O governo metropolitano, depois de séculos de estrangulamento, o deixou destruído. Agora é um campo aberto. O governo semeou fome, sífilis, superstição e alcoolismo lá; surgiram puritanos, jesuítas e fanáticos (ELLMANN, 1959, p. 2017, tradução minha)⁵⁸. Os problemas citados por Joyce, que tiveram sua origem através do processo de colonização, são trazidos para uma obra que se vale da noção de epifania, teoria que visava a criação de uma nova forma de percepção, para vislumbrar alguma possibilidade de mudança.

Dubliners é uma obra que ainda não apresenta as inovações linguísticas como aquelas presentes em obras posteriores, porém, traz consigo a materialização, ainda que de forma inicial, da sua teoria da epifania. Foi no manuscrito intitulado *Stephen Hero* (1944), escrito no início de sua carreira, mas apenas publicado postumamente, que Joyce desenvolveu a sua teoria da epifania. O livro que traz o registro da elaboração da sua teoria estética foi lançado ao fogo pelo próprio autor, após enfrentar a vigésima recusa por parte dos editores. Parcialmente resgatado do fogo por Nora Joyce, o manuscrito foi posteriormente doado à Silvia Beach, editora da *Shakespeare and Company*. O ímpeto de destruir o longo manuscrito, que depois entraria parcialmente em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, era oriundo da frustração decorrente das constantes recusas dos editores. Esse lamentável episódio é mencionado na introdução de *Stephen Hero*, manuscrito que, embora tenha tido muitas de suas páginas destruídas pelo fogo, foi publicado após a morte de Joyce. Sem a publicação de *Stephen Hero*, o acesso a elaboração da teoria da epifania, que ocupa um lugar central na obra de Joyce, não seria possível. Suas ideias inovadoras sobre a teoria da epifania são aplicadas tanto em *Dubliners* quanto em *Finnegans Wake*, obras escolhidas como foco de discussão principal desse ensaio. Embora a noção da epifania joyciana apresente novas possibilidades para os personagens que se encontram presos nos mecanismos paralisadores, presentes na sociedade irlandesa, dentro da perspectiva literária que Joyce nos apresenta, os editores irlandeses não se sentiam à vontade para apresentar um contraponto à imagem idealizada que frequentemente estava sendo veiculada pelos participantes do renascimento literário irlandês.

Além de escrever na contra corrente do momento que a Irlanda estava vivenciando, no que se refere às criações literárias, Joyce recusa se filiar a esse tipo de movimento. Ele acreditava que o artista não deveria submeter a sua produção literária a outras motivações que não a da própria arte, pensamento que levou muitos críticos a apontarem Joyce como apolítico, uma vez que se recusava a fazer parte do movimento literário irlandês e ainda fazia críticas a aqueles que agora pareciam submeter suas qualidades artísticas uma causa supostamente menos nobre. No entanto, estudos posteriores argumentam que Joyce consegue apontar as falhas do movimento, e que sua ação política, por assim dizer, ou seu ato de revolta contra a colonização, apresenta-se através da sua produção literária, principalmente no *Finnegans Wake*, onde Joyce consegue destruir a língua do colonizador, tirando completamente a noção de superioridade da língua inglesa no momento em que, através de jogos de palavras e trocadilhos com outras línguas, faz com que essa língua não se mostre superior a nenhuma outra.

⁵⁸ Ireland is a great country. It is called the Emerald Isle. The metropolitan government, after centuries of strangling it, has laid it waste. It's now an untilled field. The government sowed hunger, syphilis, superstition, and alcoholism there; puritans, Jesuits, and bigots have sprung up.

Vale mencionar as implicações das constantes recusas dos editores na própria produção literária de Joyce, uma vez que ele menciona esse fato em sua obra. Existe, inclusive, um célebre poema intitulado “Gas from a Burner” (1912) que foi escrito após um dos encontros malsucedidos com seu editor na Irlanda. Neste poema, que foi escrito no verso do contrato em sua volta para a Itália, Joyce expressa seu forte desagrado pela espécie de censura que sua obra estava enfrentando. No longo poema em uma estrofe apenas, contendo noventa e oito versos, Joyce expressa à hipocrisia que estava contida nas constantes queixas por parte dos editores, que constantemente reivindicavam a exclusão de certos trechos dos seus contos, e por vezes, exigia a retirada de contos inteiros, sob a alegação de que continuam um vocabulário inadequado, ou que o tema era demasiado escandaloso. Joyce se utiliza desse momento, no qual enfrenta mais uma vez a rejeição, para fazer uma crítica mordaz à Irlanda, terra que segundo ele, rejeitava seus artistas.

A crítica em relação a Irlanda, no que se refere a falta de acolhimento dos seus filhos, aparece a partir do verso treze do poema, Joyce escreve: “But I owe a duty to Ireland:/ I hold her honour in my hand, / This lovely land that always sent / Her writers to banishment / And in a spirit of Irish fun / Betrayed her own leaders one by one” (JOYCE, 1992, p. 107). Joyce cria um paralelo da rejeição que sofria por parte das editoras irlandesas com a rejeição ou abandono dos líderes que lutaram pela independência da Irlanda. Nos versos citados, Joyce se refere principalmente a Parnell, um dos líderes nacionalista que levou a Irlanda mais perto da independência do que ela jamais havia chegado. No entanto, por conta de um escândalo que dizia respeito a sua vida pessoal, Parnell possuía um relacionamento com uma mulher casada, Catherine O’Shea, a população irlandesa e muitos políticos recusaram a comando do líder nacionalista. Vale sublinhar que na Irlanda moralista dessa época, o divórcio era proibido. Na sequência do poema, Joyce fala, ironicamente, pela voz do editor, fazendo uma lista de vários livros que já haviam sido publicados anteriormente. Livros que, sob a mesma alegação, poderiam ser considerados impróprios para a publicação, expondo, dessa maneira, uma série de contradições dentro do âmbito editorial irlandês.

Em decorrência das inúmeras recusas, Joyce passa a tentar publicar suas obras no continente. Em relação aos problemas enfrentados após a publicação, será destacado aqui o *Finnegans Wake*. Também seria possível tratar dos problemas de recepção de *Ulysses*, que inclusive foi censurado nos Estados Unidos, fazendo com que a obra fosse levada a julgamento pelo tribunal norte-americano. No entanto, a escolha de abordar o processo de publicação e recepção do *Finnegans Wake* se justifica na medida em que este consegue tocar em alguns dos problemas enfrentados pelo *Ulysses*, e ainda apresentar mais alguns que são seus.

Finnegans Wake é provavelmente a obra mais vanguardista da literatura ocidental, e nem sempre as editoras estiveram preparadas para esse tipo de escrita. Após uma série de recusas por parte de outros editores, Joyce contou com a completa aceitação da sua criação literária, primeiro por Silvia Beach, na publicação de *Ulysses*, e em seguida, para a publicação de *Finnegans Wake*, contou com o apoio de Eugene Jolas, poeta e crítico americano, editor da revista de vanguarda intitulada *Transition*, que tinha sua sede em Paris. A revista foi fundada em 1927 e já em sua primeira edição, contou com um capítulo do *Work in Progress*, nome escolhido por Joyce durante todo seu processo de escrita para designar o *Finnegans Wake*. Joyce deixou o título em segredo até a publicação integral da obra. Antes disso, o livro foi publicado de forma serializada pela revista *Transition*, quase que em sua íntegra, dezenove capítulos, perfazendo noventa por cento da obra.

Embora a publicação de *Work in Progress* tenha sido feita em uma revista de vanguarda, a reação de grande parte dos leitores foi de reprovação. Inclusive pessoas próximas a Joyce, que admiravam seu trabalho e o consideravam detentor de um distinto talento, como era o caso do seu irmão Stanislaus Joyce e Harriet Shaw Weaver, sua mecenas, graças a quem Joyce, por muitos anos, teve tranquilidade financeira para produzir sua obra. Mesmo estas pessoas que

estavam sempre tão envolvidas com a sua produção literária, não conseguiam entender o intuito daquele novo trabalho. Ao ler trechos da obra, alegavam se perder em um mar de trocadilhos. Joyce se mostrava ofendido com a falta de compreensão dos leitores, o que gerou uma série de conflitos. Em alguns casos, as desavenças foram capazes de provocar um lamentável afastamento, principalmente entre Joyce e Weaver. No entanto, Joyce contou com alguns entusiastas do *Finnegans Wake*, que escreviam ensaios elogiosos sobre sua última obra. Foi o caso, por exemplo, de Samuel Beckett, que escreveu um texto intitulado: “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, publicado em 1929, onde estabeleceu uma complexa argumentação a respeito das influências que ajudaram a construir a estrutura que sustentou o último livro de Joyce. No ensaio, Beckett traz considerações sobre a *Scienza Nuova* de Giambattista Vico, na qual a teoria da progressão circular da sociedade é apresentada, embora, de acordo com Beckett, o germe dessa teoria já estivesse presente na teoria dos contrários identificáveis proposta pelo também italiano Giordano Bruno, Vico elabora e aplica a teoria de maneira inovadora.

Não foi apenas Beckett que se dedicou a escrever um texto para tentar demonstrar o quanto aquela nova obra, tão impenetrável e perturbadora para muitos leitores, era genial e revolucionária. Outros ensaios, com objetivos similares, também apareceram na revista *Transition*, a medida que o *Work in Progress* estava sendo publicado. Em seguida, todos os artigos foram recolhidos e publicados em um livro que, ganhou um título no mínimo curioso, escolhido pelo próprio Joyce: *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress* (1929). Edição que contou com a colaboração de escritores como Marcel Brion, Frank Budgen, Stuart Gilbert, Eugene Jolas, Victor Lloná, Robert McAlmon, Thomas McGreevy, Elliot Paul, John Rodker, Robert Sage, William Carlos Williams. Eugene Jolas, editor da revista e que assina o ensaio que tem como título “The Revolution of Language and James Joyce”, inicia sua discussão colocando a palavra como o real problema metafísico da atualidade. E aponta que os novos artistas da palavra reconhecem a autonomia da linguagem, e estão conscientes da universalidade que a linguagem adquiriu no século XX. Essa universalidade seria a tentativa possível de acabar com as noções de tempo e espaço dentro da obra. Justamente o que propunha o trabalho de Joyce e que estava sendo incompreendido pelos seus contemporâneos. Jolas argumenta em seu ensaio que Joyce é uma dessas pessoas que está desmantelando a tradição e subvertendo o significado fixo das palavras.

Jolas traz ainda os diversos epítetos que foram atribuídos a Joyce, demonstrando que a recepção da obra não foi a mais acolhedora, mas que essa visão dos leitores desagradados, não passava de um grande equívoco. Uma falta de compressão do leitor que estava acostumado com uma linguagem engessada. Jolas demonstra tanto o seu reconhecimento da escrita revolucionária de Joyce, quanto os tipos de comentários que estavam circulando sobre a obra:

James Joyce, em seu novo trabalho publicado em forma serializada na *Transition*, chocou os tradicionalistas. À medida que ele subverte o significado ortodoxo das palavras, os defensores da norma são apanhados pelo pânico, e todos aqueles que consideram a língua inglesa como uma coisa estática, numa posição sacrossanta e dogmaticamente defendida por uma hierarquia desmoronada de filólogos e pedagogos, estão receosos. Epítetos como “o livro é um pesadelo”, “lixo desagradável e distorcido”, “um comediante de nariz vermelho”, “decapitação senil do intelecto”, “completamente ruim”, etc., foram derramados sobre o autor e seu trabalho.⁵⁹ (JOLAS, 1929, p.40, tradução minha).

⁵⁹ James Joyce, in his new work published serially in transition, has given a body blow to the traditionalists. As he subverts the orthodox meaning of words, the upholders of the norm are seized by panic, and all those who regard the English language as a static thing, sacrosanct in its position, and dogmatically defended by a crumbling hierarchy of philologists and pedagogues, are afraid. Epithets such as "the book is a nightmare," "disgusting,

A dessacralização da língua inglesa que Joyce propõe no *Finnegans Wake*, ou a própria “destruição” da língua, como parece ser o caso, não agradou a todos os leitores. Na edição de junho de 1930 da revista *Transition*, Jolas comenta o que significa publicar e apoiar Joyce e o *Work in Progress* em sua revista. Para ele, tratava-se de uma espécie de insurreição como ele comenta na introdução da edição:

Ao publicar e defender o *Work in Progress*, a nova criação de James Joyce, a *Transition* estabeleceu uma base para uma insurreição literária que incluiu uma concepção radicalmente nova do processo da consciência e do desenvolvimento da linguagem. Como o segundo Fausto, o *Work in Progress*, com certeza, continuará a desconcertar as mentes não visionárias, embora a imensidão de seu plano e execução, bem como a magnificência do seu humor e imaginação cósmica, não deixam de interessar aqueles que não veem na expressão criativa apenas um meio de comunicação.⁶⁰ (JOLAS, 1930, p.14, tradução nossa).

Tanto Jolas quanto Beckett, e alguns outros escritores que se comprometeram em defender e, na medida do possível, tentar explicar muito do que estava “escondido” por trás do trabalho com as palavras, realizado por Joyce, colocavam, com frequência, a culpa da incompreensão da obra no leitor. Beckett escreve em seu ensaio: “E se vocês não entendem, senhoras e senhores, é porque vocês são muito decadentes para recebê-lo. Vocês não ficam satisfeitos, a menos que a forma seja tão estritamente divorciada do conteúdo que vocês consigam compreender um quase sem se preocupar em ler a outra” (BECKETT, 1958, p. 9, tradução nossa)⁶¹.

Ainda em outro ensaio que fazia parte do *Our Exag*, como passou a ser chamado, Marcel Brion discute a respeito do tempo na obra de Joyce. Em seu ensaio: “The Idea of Time in the Work of James Joyce”, Brion também comenta sobre esse leitor despreparado para receber o texto joyceano. Em sua proposta, ele procura traçar um caminho possível para que a leitura da obra pudesse ser realizada. Segundo ele, trata-se de procurar se adaptar ao ritmo da obra. Ele argumenta que se os últimos livros de Joyce são considerados herméticos pela maioria dos leitores, isso se dá por conta da dificuldade que os leitores experimentam em entrar no ritmo das páginas e nas mudanças abruptas do “tempo” dentro da obra. (BRION, 1958, p.17).

Apesar do *Finnegans Wake* continuar sendo umas das obras mais desafiadoras da literatura ocidental, aparentemente a visão de muitos leitores passou por um gradativo processo de mudança desde sua publicação serializada na revista *Transition*. Há uma quantidade impressionante de trabalhos sobre a totalidade de sua obra, mas não muito menos sobre o *Finnegans Wake*, que parece possuir uma fonte inesgotável de temas a serem discutidos. Sem mencionar as novas descobertas que ainda estão sendo feitas sobre as profundas camadas de significados que parecem ter sido escondidos como quem esconde um pote de ouro e deixa uma

distorted rubbish,” “a red— nosed comedian,” “senile decay of the intellect,” “utterly bad,” etc., have been poured on the author and his work

⁶⁰ By publishing and defending *Work in Progress*, the new creation of James Joyce, *Transition* established a basis for a literary insurrection that included a radically new conception of the process of the consciousness and of the development of language. Like the second Faust, *Work in Progress* will, I am sure, continue to baffle the non-visionary minds, although the immensity of its plan and execution as well as the magnificence of its humor and cosmic imagination cannot fail to interest those who do not see in creative expression merely a means for communication.

⁶¹And if you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other.

espécie de mapa, mais no estilo de um quebra-cabeça, para que aos poucos, o aventureiro leitor possa se aproximar de novas descobertas. No que diz respeito ao campo da tradução, a obra joyceana se mostra uma fonte inesgotável de inspiração para a realização de novos trabalhos, uma vez que frequentemente leva os tradutores a enfrentarem grandes desafios, mas não sem a recompensa de um grande aprendizado.

Considerações finais

Esse ensaio buscou demonstrar que apesar de James Joyce estar em um lugar de destaque no cânone da literatura ocidental, tendo sua obra traduzida para as mais diversas línguas, o processo inicial de publicação de sua obra passou por diversos problemas. Primeiro, foram destacadas algumas questões a respeito da publicação de *Dubliners*, sua primeira obra em prosa publicada, que passou por certa censura, já que os editores constantemente criticavam o conteúdo dos contos. Em seguida, foi destacada a última obra de Joyce, *Finnegans Wake*, que além de ser recusada pelos editores, foi recebida pelos leitores de maneira muito hostil. Restou aos admiradores de Joyce o trabalho de quase “propaganda”, publicando artigos onde procuravam demonstrar a genialidade do escritor irlandês. Ainda nesses artigos, que eram publicados na mesma revista onde o *Finnegans Wake* foi serializado, os autores apontavam os leitores como culpados por não compreender a obra, uma vez que estes estavam acostumados a dissociar a forma do conteúdo. A partir da junção da forma e do conteúdo, estabelecida por Joyce em *Finnegans Wake*, foi necessário que um novo leitor também nascesse. Um leitor que conseguisse se desvencilhar das normas tradicionais que regiam o processo de leitura. O que conseguimos notar com a quantidade de trabalhos críticos sobre a obra de Joyce, e o reconhecimento de sua importância, principalmente para o modernismo de língua inglesa, que teria sido inaugurado por ele, é que os leitores e leitoras, pelo menos em um número considerável, se levado em consideração o vasto trabalho de crítica, finalmente conseguiram quebrar os paradigmas das concepções tradicionais de leitura. Assim, não só o número de leitores cresceu, mas também o número de traduções, para as mais diversas línguas.

Referências

BECKETT, Samuel. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: BECKETT, Samuel; et al. **Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress**. Paris: Faber & Faber, 1958.

BRION, Marcel. The Idea of Time in the Work of James Joyce. In: BECKETT, Samuel; et al. **Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress**. Paris: Faber & Faber, 1958.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. New York: Oxford University Press, 1982.

JOLAS, Eugene, The Revolution of Language and James Joyce. In: BECKETT, Samuel; et al. **Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress**. Paris: Faber & Faber, 1958.

_____. Literature and the New Man. **Transition**. Paris, v. 1, n. 2, p. 13-19. 1930.

JOYCE, James. **Dubliners**. London: Penguin, 1914.

_____. **Finnegans Wake**. Dublin: Wordsworth Classics, 2012 [1939].

_____. **Stephen Hero**. New York: New Direction, 1963.

_____. **Ulysses**. England: Penguin classics, 2000 [1922].

Resumo: Este ensaio tem o objetivo de apresentar e discutir os problemas enfrentados pelo escritor irlandês James Joyce na divulgação de sua obra. A questão da publicação da obra Joyceana, que envolveu uma série de recusas por parte dos editores, começou desde o início de sua carreira, com as inúmeras tentativas de publicar *Dubliners*, seu livro de contos que já estava pronto em 1905, mas que só foi publicado em 1914, após uma série de exaustivas negociações com editores. Problemas semelhantes e ainda mais graves também aconteceram com as tentativas de publicação de *Ulysses* (1921), obra que atualmente é considerada pela crítica como uma das mais emblemáticas do modernismo, e *Finnegans Wake* (1939), que uma vez iniciado o processo de publicação de forma serializada, ainda como *Work in Progress*, foi duramente criticado até mesmo por seus amigos e parentes, sem mencionar os editores, que recusaram publicar a última obra do escritor que se tornaria um dos mais aclamados da literatura ocidental. A obra joyceana também ocupa um lugar de destaque no campo da tradução, não apenas com a tradução de sua produção literária para as mais diversas línguas, mas também pelos inúmeros trabalhos de crítica de tradução, que se voltam principalmente para as obras consideradas por alguns críticos como “intraduzíveis”. Assim, esse ensaio propõe apresentar um pequeno panorama das questões mencionadas acima.

Palavras-chave: James Joyce. *Dubliners*. *Finnegans Wake*.

Abstract: This essay aims to present and discuss the problems faced by the Irish writer James Joyce in the dissemination of his work. The troubles related to the publication of his work, which involved a series of refusals on the part of the editors, started at the beginning of his career with his attempts to publish *Dubliners*, his collection of short stories which was ready in 1905, but only published in 1914, after a series of exhaustive negotiations with publishers. Similar and even more serious problems took place with his attempts to publish *Ulysses* (1921), a work that is currently regarded by critics as one of the most emblematic of Modernism, and *Finnegans Wake* (1939), which, during his serialization, still known as *Work in Progress*, was harshly criticized even by his friends and relatives, not to mention the editors, who refused to publish the last work of the writer that would become one of the most acclaimed writers of Western literature. Joyce's work also occupies a prominent place in the field of translation, not only with the translation of its literary production for many languages, but also by the numerous works of translation criticism, which focus mainly on works considered by some critics as “untranslatable”. Thus, this essay proposes to present a small panorama of the issues mentioned above.

Keywords: James Joyce. *Dubliners*. *Finnegans Wake*.

Capítulo 14

A PROBLEMÁTICA IDENTITÁRIA NA OBRA *GARÇON MANQUÉ* DE NINA BOURAOUI

THE IDENTITY PROBLEM IN THE GARÇON MANQUÉ OF NINA BOURAOUI

Maria Cecília P. de Carvalho Fritsche
(Doutoranda-PGET)

Introdução

O artigo analisa o romance *Garçon Manqué* (2000)⁶² sob a perspectiva identitária da escritora francesa Nina Bouraoui. A pesquisa buscou referencial nos textos teóricos de Amin Maalouf (*Les Identités meurtrières*, 1998), Eric Hobsbawm (*O novo século – entrevista a Antonio Polito*, 2010), Julia Kristeva (*Étrangers à nous-mêmes*, 1988) e Cândida Vilares Gancho (*Como analisar narrativas*, 2006). Envolveu, ainda, leituras sobre francofonia, história da região do Magreb e Argélia para melhor compreender a literatura argelina.

Na primeira parte, a escritora e sua obra são apresentadas no contexto da literatura argelina. Em seguida, dois importantes aspectos do romance *Garçon manqué* (2000) são analisados: a problemática identitária da protagonista da narrativa, no que concerne à sua nacionalidade, e a sua ambígua identidade sexual.

Literatura Argelina

No artigo *La littérature francophone d'Algérie, une réalité mouvante* (2012), Meriem Boughachiche, cronista da revista libanesa *L'Orient Littéraire*, ressalta que a literatura francófona da Argélia, influenciada pelo movimento *Négritude*, reflete a dificuldade, a pluralidade e a história do país sobretudo ao que concerne sua colonização.

Segundo a jornalista, a literatura argelina é uma literatura etnográfica que privilegia a autobiografia com um estilo de escrita realista, que se interessa pelo folclore e os costumes dos argelinos. O colonialismo e os conflitos identitários ocupam um lugar importante neste tipo de literatura:

La littérature post-indépendance voit une véritable explosion de conflits opposant arabophones et francophones, une littérature d'acculturation où se mêlent la réalité amère de garder la langue de l'occupant et l'incapacité de s'exprimer en arabe. Autant de ruptures dans l'histoire du pays ont permis, vers la fin des années 60, l'éclosion d'une sensibilité exprimant l'avortement de la révolution, c'est la littérature du désenchantement après une indépendance longtemps attendue (BOUGHACHICHE, 2012).

Segundo o escritor, tradutor e professor de literatura da Universidade da Argélia Mohamed Sari em *Dix escales dans la littérature algérienne* (2012) nos seus primórdios a literatura da Argélia francesa reforçava o mito da assimilação representando a triste realidade dos povos aborígenes (nativos). Escritores como Chukri Khodja (1891-1967), a primeira romancista argelina em língua francesa (*Mamoun, l'ébauche d'un idéal* - 1991), e Djamila Debbeche (1921), pioneira da literatura feminina argelina de expressão francesa autora de *Leïla*,

⁶² BOURAOUI, Nina. *Garçon manqué*. Paris: Éditions Stock, 2000.

jeune fille d'Algérie (1947), foram as primeiras escritoras a se emancipar desta tendência. Todavia, a literatura francesa da Argélia começa a se modernizar depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e sobretudo depois do massacre de maio de 1945⁶³.

No artigo *Écritures francophones de l'histoire algérienne* (2008) Catherine Milkovitch-Rioux, mestre de conferência em literatura contemporânea de língua francesa da Universidade Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, afirma que, há relatos entre a produção literária em língua francesa e o contexto político:

La littérature francophone d'Algérie est indissociable de l'histoire de la colonisation et de la guerre d'indépendance, et ne peut se comprendre hors de ce contexte qui infère la langue même de l'écriture, ce 'butin de guerre'. Contemporaines de la guerre d'indépendance, les fictions mettent en scène le témoin comme double de l'écrivain; postérieure, l'écriture fait retour sur l'histoire de la colonisation et les événements de la décolonisation, sur leurs traces et sur leurs traumatismes, dans cette conjonction toute particulière d'une écriture intime de l'histoire (MILKOVITCH-RIOUX, 2008).

Na literatura argelina, as mulheres escritoras desenvolvem um jogo fundamental e seus textos evocam sempre o desejo de liberdade e de amor que protesta o poder tirânico da sociedade tradicional. Nina Bouraoui (1967) é uma das líderes deste tipo de literatura (BOUGHACHICHE, 2012).

Nina Bouraoui: uma escritora entre duas culturas

A escritora Yasmina Bouraoui nasceu em Rennes, França. Ainda pequena, foi morar em Argel, onde permaneceu até os seus 14 anos. Seu pai é argelino de Petite Kabylie e sua mãe, francesa, nasceu na Bretagne. Nina Bouraoui e sua irmã, portanto, tem um duplo pertencimento cultural (franco-argelino) e são consideradas mestiças tanto pelos franceses, quanto pelos argelinos. (BIERRY, 2011).

Numa entrevista feita pelo jornalista Tewfik Hakem, da emissora *A plus d'un titre, France Culture* (2011), a escritora Nina Bouraoui afirma que as suas obras têm por tema o amor, a violência, o desejo, a identidade estrangeira, a identidade sexual, a sexualidade e a morte. A autora ressalta ainda que sua narrativa tem como pano de fundo paisagens, cores e sensações ligadas à nostalgia e à magia da infância passada na Argélia.

O duplo pertencimento cultural é o tema central do romance *Garçon manqué* (2000), no qual a escritora mescla realidade e ficção. Particularmente neste romance a identidade problemática da protagonista Nina é o fio condutor do enredo, num contexto em que os argelinos a consideram francesa, enquanto os franceses a vêem como argelina. A este conflito de identidade de nacionalidade se junta um outro: sua identidade de menina ou menino. Desta forma, a autora estabelece um paralelo entre a identidade de gênero e a identidade cultural, o que leva a personagem principal (Nina) a se perguntar se é argelina ou francesa, homem ou mulher.

Conforme entrevista do jornalista Tewfik Hakem (2011), a escritora Nina Bouraoui viveu na Argélia de 1967 a 1981, período de pós-independência em que vivencia relatos do processo

⁶³ “**Le 8 mai 1945** signifie la fin du nazisme. Il correspond aussi à l'un des moments les plus sanglants de l'histoire nationale. La répression colonialiste venait d'y faire ses premiers accrocs face à une population farouchement déterminée à se promouvoir aux nobles idéaux de paix et d'indépendance. **Le 8 mai 1945** fut un mardi pas comme les autres en Algérie. Les gens massacrés ne l'étaient pas pour diversité d'avis, mais à cause d'un idéal. La liberté”.
Fonte: <http://rebellyon.info/8-Mai-1945-Massacre-de-Setif.html> último acesso em 29 de novembro de 2017.

político e social que transforma o país a partir de 1962. Este momento histórico marcou a personalidade da escritora e consequentemente os seus textos de ficção.

Dois fatos históricos tiveram forte influência no desenvolvimento de uma crise de identidade de gênero descrita no romance. O primeiro, ocorrido em 8 de maio de 1945, é o massacre do povo argelino pelas tropas francesas. O segundo, em 1962, é marcado pelo morticínio de milhares de mulheres argelinas pela OAS (Organização da Armada Secreta Francesa), degoladas à luz do dia pelos soldados colonialistas contrários à independência do país africano.

Resumo do romance *Garçon manqué* (2000)

Garçon manqué (2000) é uma das obras de Nina Bouraoui, que, segundo Chamkhi's (2008), a escritora retornou aos seus 7 anos. Trata-se de um romance autobiográfico de 196 páginas dividido em quatro capítulos (Alger, Rennes, Tivoli, Amine). O romance é escrito em primeira pessoa, com frases curtas e fragmentadas. Há dez personagens: Nina (personagem principal e narradora), Amine (amigo de Nina), Maryvonne (mãe), Rachid (pai), Jami (irmã), Rabiâ e Bachir (avós argelinos), os avós franceses, Marion (amiga francesa).

O primeiro capítulo se desenvolve em Argel. Nina está sobre a praia de Chenoua com seu amigo Amine. Nesta parte, a autora descreve o mar de Argel, as ondas, o sal, o deserto, o odor, as montanhas e o clima quente da região. Nina e Amine são crianças de origem argelina e francesa e por isso elas são consideradas mestiças. Com a descrição do cenário argelino, a autora utiliza elementos da guerra como canhões, tanques e armas. Na primeira parte do romance, se coloca a questão da identidade estrangeira: ‘Je reste entre les deux pays. Je reste entre deux identités’. (BOURAOUI, 2000, p. 26)⁶⁴ e na segunda parte do romance a identidade estrangeira e de gênero. “J'ai quatre problèmes : Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ?” (BOURAOUI, 2000, p. 167). A personagem Nina diz que ela e seu amigo Amine não são nem argelinos e nem franceses: eles são estrangeiros. A ambiguidade sexual de Nina aparece quando seu pai Rachid cria um personagem masculino para Nina chamado Brio. Para ele, somente os homens têm chance de sobreviver na Argélia.

Na segunda parte do romance, a família se muda para Rennes. Nina sente falta de seu amigo Amine por conta disso adocece. A protagonista tem febre alta e nenhum médico pode compreender o que se passa com ela. Sua avó materna decide levar Nina para as proximidades do mar. Lá, ela se reestabelece e se acostuma com a vida na França.

A terceira parte se desenvolve numa cidade da Itália chamada Tivoli. Neste capítulo, a personagem Nina esquece da Argélia e começa a descobrir uma nova identidade. O quarto capítulo e último é uma carta de adeus à Amine.

A problemática identitária em *Garçon manqué*

A análise de *Garçon manqué* (2000), Nina Bouraoui, foi organizada em dois tempos. Na primeira parte, proponho uma visão geral do romance à partir das cinco categorias estabelecidas pela professora e pesquisadora Cândida Vilares Gancho na obra *Como analisar narrativas* (2006), a saber: intriga, narrador, espaço, personagens e o tempo. A segunda parte é consagrada por questões identitárias, à partir dos teóricos Amin Maalouf, Erik Hobsbawm, e ainda Julia Kristeva.

Garçon manqué (2000) conta a história de uma família composta por uma mãe, de nacionalidade francesa, Maryvonne, e um pai de nacionalidade argelina, Rachid, e suas duas

⁶⁴ Passagens da obra *Garçon manqué* (2000).

filhas mestiças, Yasmina et Jasmine. A família Bouraoui vive na Argélia, mas todos os anos as duas filhas passam o verão com seus avós em Rennes na França.

Em *Garçon manqué* (2000) a narradora-personagem aparece no texto na primeira pessoa do singular e participa diretamente da intriga. O campo de visão da narradora-personagem, Nina, está limitado por que ela não é nem onipresente e nem onisciente.

Na Argélia o espaço é de grandes rochedos (monte Chenoua), do mar (a praia de Chenoua, de Moretti, de Zeralda), o deserto do Atlas, a areia e o calor sufocante, as planícies de Mitidja, as laranjeiras e a floresta de pinheiros. O ambiente é de guerra, tenso, hostil, e perigoso. No segundo capítulo, na França, o tempo é de prazer, da abundância, e do amor. Há também a atmosfera do mar de Saint-Malo, de Rennes e depois Paris, Tivoli e Roma. Em Tivoli reina a paz, a tranquilidade, a aceitação e a assimilação da cultura ocidental.

O conflito que regi a intriga é a identidade problemática de Nina, pois os argelinos a consideram como francesa e os franceses a vêem como uma “pieds-noirs de la deuxième génération” (BOURAOUI, 2000, p. 74). A protagonista-narradora se sente francesa na Argélia e argelina na França.

A este conflito se junta um outro: aquele de sua identidade de menina ou menino, como deixa entender o título do romance. Se em uma sociedade que dá pouco espaço às mulheres, tal como a sociedade argelina dos anos 1960-1970, Nina se vê obrigada a adotar comportamentos masculinos, a fim de desfrutar de uma certa independência, durante a sua estada em Rennes, sua avó materna a encoraja de ser feminina: “C’est votre petit-fils ? Dans ces cas-là je ne regarde pas ma grand-mère. Je sais qu’elle n’aime pas cette ambiguïté-là” (BOURAOUI, 2000, p. 183-184).

Em Argel, Amine, um amigo de Yasmina, a ajuda a se disfarçar de menino. O pai de Nina também a estimula a agir como um garoto, com a intenção de fazê-la escapar da repressão da sociedade argelina. Ele chega a chamá-la pelo nome masculino, Brio:

Il transmet la force. Il forge mon corps. Il m’apprend à me défendre dans le pays des hommes. Courir. Sauter. Se sauver. Il détourne ma fragilité. Il m’appelle Brio. J’ignore encore pourquoi. J’aime ce prénom. Brio trace mes lignes et mes traits. Brio tend mes muscles. Brio est la lumière sur mon visage. Brio est ma volonté d’être en vie. Les hommes de la place d’Hydra. Leurs mains dans mes cheveux. Le fils ou la fille de Rachid ? Ses yeux. Sa peau. Ses épaules. Trop étroites. Sa fille (BOURAOUI, 2000, p. 26).

Nina compara os seus atributos físicos aos de sua mãe em busca de sua identidade. “Je deviens une étrangère par ma mère. Par sa seule présence à mes côtés. Par ses cheveux blonds, ses yeux bleus, sa peau blanche” (BOURAOUI, 2000, p. 14).

Numa entrevista feita por Tewfik Hakem (2011) a escritora Nina Bouraoui diz que Argel não é mais a mesma cidade que aquela de 1967 e nem de 2000, data da publicação da obra, pois Argel foi inteiramente reconstruída. No romance, Argel é o resultado da memória e do imaginário da autora criança. O romance compreende o período dos anos de 1960 até os anos de 1990. A guerra da independência da Argélia, os tanques blindados (BOURAOUI, 2000, p. 9), os soldados (BOURAOUI, 2000, p. 18), as agressões aos argelinos (BOURAOUI, 2000, p. 33, 104, 134) e as hostilidades aos franceses (BOURAOUI, 2000, p. 82-83) ocupam um lugar importante na narrativa.

Embora os títulos dos três primeiros capítulos retornem as cidades (Argel, Rennes, Tivoli et Amine) ao longo do romance o tempo não segue uma linearidade cronológica. O tempo da obra apresenta muitos episódios prolépticos e analépticos.

Os flashbacks introduzem sempre episódios dolorosos da história argelina, que seja uma catástrofe natural ou atrocidades humanas: “Le 10 octobre 1980, la terre tremble en Algérie” (BOUAROUI, 2000, p. 85).

On retrouve des coupes à champagne enroulées dans du papier journal daté de 1962. On retrouve des couteaux ensanglantés. Dans l’appartement. Du sang de 1962. Ma soeur naît en 1962. Au temps du crime. L’année du massacre des femmes algériennes de la Résidence. L’année du massacre des femmes de l’OAS⁶⁵ (BOUAROUI, 2000, p. 62).

Mas eles transmitem também agradáveis lembranças da infância, na casa dos avós em Rennes: “Demain je regarderai vos quenotte. Les dents de la chance, Nina” (BOUAROUI, 2000, p. 110). “J’y fête mes anniversaires. Jusqu’à l’âge de dix-huit ans” (BOUAROUI, 2000, p. 150).

Assim como os flashbacks, a alternância dos tempos verbais merece ser destacada. No prólogo, quando Nina fala de Argel, a autora utiliza o tempo verbal presente. Contrariamente, tudo o que diz respeito a França se expressa no futuro: “Je cours sur la plage du Chenoua” (BOUAROUI, 2000, p. 9). “Je longe les vagues [...]” (BOUAROUI, 2000, p. 9). “Je tombe sur le sable” (BOUAROUI, 2000, p. 9). “Qui serai-je en France ? [...]. Quels seront leurs regards ?” (BOUAROUI, 2000, p. 22). “Nous ne serons jamais comme les autres” (BOUAROUI, 2000, p. 25). No segundo capítulo, quando Nina abandona Argel em direção à Rennes para se juntar aos seus avós maternos, a narradora continua a utilizar o presente para falar de Argel e o futuro para falar de Rennes: “Je quitte Alger [...]” (BOUAROUI, 2000, p. 95). “On sera les seules filles d’Alger [...]” (BOUAROUI, 2000, p. 97). Depois, pouco a pouco, ela emprega o tempo no presente para evocar a identidade francesa que começa a germinar no momento em que a protagonista se distancia da Argélia. “Je me sens très loin de l’Algérie soudain” (BOUAROUI, 2000, p. 113). “Je profite de ce dépaysement. Je me sens libre” (BOUAROUI, 2000, p. 113).

Nos dois últimos capítulos, a narradora utiliza o passado para falar da Argélia: “C’est arrivé à Tivoli” (BOUAROUI, 2000, p. 189). “Nous avons oublié Alger” (BOUAROUI, 2000, p. 190). “Je n’étais plus algérienne” (BOUAROUI, 2000, p. 190). O passado continua no último capítulo, em que Nina escreve uma carta de adeus para Amine para dizer que está feliz: “À mon retour de Rome, tu as changé” (BOUAROUI, 2000, p. 195). “Tu ne m’as pas reconnue” (BOUAROUI, 2000, p. 195). “Ta mère m’a trouvée belle” (BOUAROUI, 2000, p. 195). “Mon corps avait changé dans cet été étrange et romain” (BOUAROUI, 2000, p. 195). Nina s’est enfin retrouvée. Segundo Julia Kristeva “le bonheur semble l’emporter *malgré tout*, parce que quelque chose a été définitivement dépassé : c’est un bonheur de l’arrachement, de la course, espace d’un infini promis” (KRISTEVA, 1988, p. 13).

Da fragmentação à unificação da identidade de Nina

Em *Garçon manqué*, Nina mostra o conflito de identidade nas seguintes passagens: “Je ne sais plus qui je suis au jardin de Maurepas. Une fille ? Un garçon ? L’arrière-petite-fille de Marie ? La petite-fille de Rabiâ ? L’enfant de Méré ? Le fils de Rachid ? Qui ? La Française ?

⁶⁵ “L’Organisation de l’armée secrète OAS, appelée aussi organisation armée secrète, était une organisation politico-militaire clandestine française créée le 11 février 1961, hostile à l’indépendance de l’Algérie. Elle était une manifestation des plus radicales d’une partie de l’armée et des civils qui voulaient que l’Algérie reste française, alors que le général de Gaulle se ralliait de plus en plus manifestement au processus d’indépendance. À la fois en lutte contre les algériens favorables à l’indépendance et contre l’armée française, l’OAS a cherché à légitimer sa violence aveugle par la violence du FLN et en faisant un parallèle avec la lutte armée menée par la Résistance”. Disponível em: <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Sigles_oa.htm> último acesso 27 de novembro de 2017.

L'Algérienne ? L'Algéro-Française ? De quel côté de la barrière ?” (BOURAOUI, 2000, p. 145).

Embora ela resida na Argélia e tenha estudado árabe durante um longo tempo, Nina não domina bem o idioma. “Je ne parle pas arabe. Ma voix dit les lettres de l’alphabet, *â, bâ, tâ, thâ* puis s’efface. C’est une voix affamée. C’est une voix étrangère à la langue qu’elle émet. Je dis sans comprendre” (BOURAOUI, 2000, p. 13).

Apesar disso, no início do romance, sua identidade é mais argelina do que francesa: “La France est en dehors de moi. Je m’échappe. Je reviens toujours en Algérie. Je sais mon lieu, ses ruines romaines. Ma solitude est ici, avec ces pierres. La France reste blanche et impossible. Elle porte ma naissance puis mon départ” (BOURAOUI, 2000, p. 24).

No entanto, o contexto argelino é extremamente hostil as mulheres. Quando Rachid se ausenta para fazer viagens de negócios, sua mulher e suas duas filhas se fecham no apartamento, pois os guerrilheiros da OAS tocam na porta, a fim de provocar pânico na população. “[...] mon père est économiste. Il voyage beaucoup” (BOURAOUI, 2000, p. 109). “Les hommes de l’OAS reviennent à chaque départ de mon père. Trois femmes seules dans l’appartement. Trois mémoires. Trois fragilités” (BOURAOUI, 2000, p. 66).

O episódio do massacre das mulheres pela OAS está associada ao nascimento de Jamille, nascida em 1962 : “Ma soeur naît en 1962. Au temps du crime. L’année du massacre des femmes algériennes de la Résidence” (BOURAOUI, 2000, p. 62). “Vivre avec l’image de ces femmes égorgées” (BOURAOUI, 2000, p. 63).

Em Argel, Nina foi agredida com um saco de urina quando saía da sua casa (BOURAOUI, 2000, p. 83). Para reduzir a angústia e o pânico de viver num país em guerra, a personagem-narradora crê que se ela fosse um homem poderia proteger sua mãe e sua irmã. Com o intuito de escapar a esta repressão, ela nega seu corpo e seu comportamento de mulher:

Non, je ne veux pas me marier. Non, je ne laisserai pas mes cheveux longs. Non, je ne marcherai pas comme une fille. Non, je ne suis pas française. Je deviens algérien. *Yahya* l’Algérie. Oui, je veux encore les chausures de mon père. Celles qui traversent l’Amérique. Celles qui nous séparent toujours (BOURAOUI, 2000, p. 53).

Ela decide então se comportar como um homem a fim de “venger [s]on corps fragile” (BOURAOUI, 2000, p. 48) : “Amine et moi remplançons nos pères. Là, nous sommes deux vrais Algériens”. (BOURAOUI, 2000, p. 15).

Je prends un autre prénom, Ahmed. Je jette mes robes. Je coupe mes cheveux. Je me fais disparaître. J’intègre le pays des hommes. Je suis effrontée. Je soutiens leur regard. Je vole leurs manières. J’apprends vite. Je casse ma voix. [...]. J’ajuste mon maillot, une éponge bleue. Je marche les jambes ouvertes. Je suis fascine (BOURAOUI, 2000, p. 17).

Quando Nina chega à França em Rennes, ela esconde o seu lado masculino: “Ma façon de marcher steve-mcqueen. Une scoliose, docteur ? Non, *L’Affaire Thomas Crown*. Steve sans Faye. L’esprit de Steve. Le désir de Steve. Sur un corps de fille” (BOURAOUI, 2000, p. 126).

Dans cet été français je cache profondément Ahmed. Je ne réponds pas aux voix qui disent: petit, jeune homme, monsieur-dame. C’est votre petit-fils ? Dans ces cas-là je ne regarde pas ma grand-mère. Je sais qu’elle n’aime pas cette ambiguïté-là. Mes vêtements. Ma façon de marcher. Ma coupe de cheveux. Mais le plus grave n’est pas là. Tous les enfants se ressemblent. Et se confondent. L’important c’est cette volonté de cacher. De dissimuler. De

se transformar. De se fugir. D'êre fora da lei. E fora de si (BOURAOUI, 2000, p. 183-184).

Segundo Amin Maalouf em *Les Identités meurtrières* (1998):

Une expérience enrichissante et féconde si ce jeune homme se sent libre de la vivre pleinement, s'il se sent encouragé à assumer toute sa diversité ; à l'inverse, son parcours peut s'avérer traumatisant si chaque fois qu'il s'affirme français, certains le regardent comme un traître, voire comme un renégat, et si chaque fois qu'il met en avant ses attaches avec l'Algérie, son histoire, sa culture, sa religion, il est en butte à l'incompréhension, à la méfiance ou à l'hostilité (MAALOUF, 1998, p. 9).

Como é possível observar na passagem abaixo, verifica-se nas seguintes citações, a identidade sexual dupla e o duplo pertencimento cultural: “Je viens d'une union rare. Je suis la France avec l'Algérie” (BOURAOUI, 2000, p. 11). “Je reste entre les deux pays. Je reste entre deux identités. Mon équilibre est dans la solitude, une unité” (BOURAOUI, 2000, p. 28).

Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne comprennent pas. Je construis un mur contre les autres. Les autres. Leurs lèvres. Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père. <Elle a le sourire de Maryvonne.> <Elle a les gestes de Rachid.> Être séparée toujours de l'un et de l'autre. Porter une identité de fracture. Se penser en deux parties. À qui je ressemble le plus ? Qui a gagné sur moi ? Sur ma voix ? Sur mon visage ? Sur mon corps qui avance ? La France ou l'Algérie ? (BOURAOUI, 2000, p. 21).

No segundo capítulo, quando Nina viaja para Rennes, ela é confrontada por uma outra cultura. À partir disso, se sente estranha por comparar suas características físicas aos dos franceses.

A protagonista tenta se acostumar ao seu segundo país na casa dos seus avós maternos. Lá ela conhece o prazer, a riqueza e a paz que ela não possuía em Argel. Na França Nina usufrui de uma facilidade e de uma tranquilidade desconhecida na Argélia (BOURAOUI, 2000, p. 106, 120). “C'est l'inverse de l'Algérie. C'est ma seconde terre. C'est ma double vie. C'est l'endroit à pénétrer. Ici je dois être française. M'intégrer. Me sentir bien. Me faire des amis” (BOURAOUI, 2000, p. 164). “Je m'habitue à la vie française. À cette tranquillité. À la découverte de Marion. À son visage. À ses yeux bleus. À sa voix. À ses promesses” (BOURAOUI, 2000, p. 173).

A dupla identidade, segundo Kristeva é “la marque ambiguë d'une cicatrice” (KRISTEVA, 1998, p. 13). Segundo a entrevista realizada pelo historiador inglês Eric Hobsbawm com o jornalista italiano Antonio Polito *O novo século - entrevista a Antonio Polito* (2010) quando há um confronto dos modelos e valores tradicionais, há também uma perda de identidade que causa um sentimento doloroso de tristeza deixando o estrangeiro sem chão.

Quando a personagem Nina sai dos dois ambientes, Argel-Rennes, e passa um tempo na Itália, ela começa a descobrir e admirar as particularidades do corpo feminino e a se deslumbrar com ela mesma.

Como sublinha Kristeva, o reencontro do Outro permite repensar: o Outro está ligado a tomada de consciência da sua própria diferença. Ela fala da condição dos estrangeiros de aceitar a alteridade: “[...] l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité [...]. [...] l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous

nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés” (KRISTEVA, 1994, p. 9).

Nesta perspectiva, é necessário salientar que quando Nina abandona a França e parte para a Itália, ela começa a aceitar e a apreciar seu corpo feminino.

Je suis devenue heureuse à Rome. J’ai attaché mes cheveux et on a découvert une nuque très fine. Et encore plus. Des attaches sensibles. Un joli visage. Des yeux qui devenaient verts au soleil. Des mains et des gestes de femme. Une voix plus grave et contrôlée. Je suis devenue heureuse à Rome. Mon corps portait autre chose. Une évidence. Une nouvelle personnalité (BOURAOUI, 2000, p. 191).

Quando a personagem principal Nina retorna à Rennes tendo enfim reinventado a sua identidade e um novo corpo, ela pode amar qualquer um: “Voilà, j’ai rencontré un garçon. Il est étudiant à la faculté. Il est algérien. Enfin, français mulsuman, comme ils disent. Je l’aime. Je veux l’épouser” (BOURAOUI, 2000, p. 113-114).

Enfim, a identidade fragmentada causa grande sofrimento em pessoas que pertencem a mais de duas regiões e duas ou mais culturas. Segundo as palavras do escritor libanês Amin Maalouf,

Moitié français, donc, et moitié libanais ? Pas du tout ! L’identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n’ai pas plusieurs identités, j’en ai une seule, faite de tous les éléments qui l’ont façonnée, selon un ‘dosage’ particulier qui n’est jamais le même d’une personne à l’autre (MAALOUF, 1998, p. 8).

Amin Maalouf (1998) fala da sua experiência quando abandonou o Líbano e passou a viver na França. O escritor diz que encontrar a identidade de tal ou tal cultura não conduz a uma resposta uma vez que a mistura das culturas é o que nos permite ser único:

Depuis que j’ai quitté le Liban en 1976 pour m’installer en France, que de fois m’a-t-on demandé, avec les meilleures intentions du monde, si je me sentais ‘plutôt français’ ou ‘plutôt libanais’. Je réponds invariablement : ‘L’un et l’autre !’ Non par quelque souci d’équilibre ou d’équité, mais parce qu’en répondant différemment, je mentirais. Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c’est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C’est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m’amputais d’une partie de moi-même ? (MAALOUF, 1998, p. 7).

Conclusão

A partir de teóricos como Amin Maalouf (*Les Identités meurtrières*, 1998), Eric Hobsbawn (*O novo século – entrevista a Antonio Polito*, 2010), Julia Kristeva (*Étrangers à nous-mêmes*, 1988) e Cândida Vilares Gancho (*Como analisar narrativas*, 2006), constatou-se no percurso de Nina, a personagem-narradora (argelina-francesa), o desconforto característico daqueles que têm um duplo pertencimento cultural, que se sentem estrangeiros na terra onde nasceram e habitam.

Escritores com dupla identidade que vivem em países em situação de guerra civil costumam reinventar uma nova identidade, como é o caso, constata-se, de Nina Bouraoui, no seu incomum e celebrado romance *Garçon manqué* (2000).

Outro aspecto analisado no romance é com relação à alternância dos tempos verbais. A narradora alterna os tempos verbais. No início, o presente remete o leitor a Argel, enquanto o futuro é usado para se referir à França.

Foi possível ver, igualmente, que sua ambiguidade sexual está ligada ao espaço da narrativa. Enquanto permanece em Argel, Nina se comporta como um garoto, numa tentativa de fazer frente à situação de guerra em que as mulheres são submetidas à repressão. Em Rennes, ela deve ser uma garota porque sua avó materna a encoraja a tal comportamento. Mas é somente quando está na Itália, ou seja, quando sai dessa dicotomia Argel-Rennes, que Nina encontra a atmosfera apropriada para que ela possa reinventar um novo corpo e desfragmentar sua identidade sexual.

Além de investigarmos a questão da ambiguidade sexual que está ligada ao espaço do romance. Pretende-se examinar os fatos históricos de 8 de maio de 1945 e de 1962, o morticínio de milhares de mulheres argelinas pela OAS (Organização da Armada Secreta Francesa) para enfim concluirmos com a tradução comentada de *Garçon manqué* (2000) para o português do Brasil que está sendo desenvolvida nesta tese.

Referências

BIERRY, Yvette. **Sauvage, de Nina Bouraoui**. Magazine littéraire, 2011. Disponível em: <<http://www.magazine-litteraire.com/content/critique-fiction/article?id=19641>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

BOUGHACHICHE, Meriem. **La littérature francophone d'Algérie, une réalité mouvante**. Revue L'Orient Littéraire, 2012. Disponível em: <http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=31&nid=3090>. Acesso em: 24 maio 2012.

BOURAOUI, Nina. **Garçon manqué**. Paris: Éditions Stock, 2000.

CHAMKHI'S, Sonia. **Le Cinéma Tunisien à la Lumière de la Modernité**. Ed. CPU, 2012. Disponível em: <<http://moustaches.wordpress.com/2008/11/25/decouvrir-lecrivaine-nina-bouraoui/Sonia-Chamkhi's>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

HAKEM, Tewfik. Littérature: Nina Bouraoui et Kaouther Adimi. **France Culture**, Paris, 26 mai. 2011. Disponível em: <<http://www.franceculture.fr/emission-a-plus-d-un-titre-litterature-nina-bouraoui-essais-sylvie-brieu-2011-05-26.html>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

HOBSBAWN, Eric. **O novo século – entrevista a Antonio Polito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Étrangers à nous-mêmes**. Paris: Gallimard, 1988.

MAALOUF, Amin. **Les Identités meurtrières**. Paris: Editions Grasset, 1998.

8 MAI 1945 : Massacre de Sétif! **Rebellyon.info**. Lyon, 2017. Mémoire. Disponível em: <<http://rebellyon.info/8-Mai-1945-Massacre-de-Setif.html>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

MILKOVITCH-RIOUX, Catherine. **Écritures francophones de l'histoire algérienne**. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2008. Disponível em: <http://www.unil.ch/webdav/site/fra/shared/Formation_continue/Programme_Milkovitch.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2017.

SARI, Mohamed. **Dix escales dans la littérature algérienne moderne**. Festival International de la Littérature et du livre de jeunesse, 2012. Disponível em: <<https://www.echoroukonline.com/ara/articles/132398.html>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

TOUREV, Pierre. **Toupictionnaire: le dictionnaire de politique**. La Toupie, 2006. Disponível em: <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Sigles_oa.htm>. Acesso em: 27 nov. 2017.

Resumo: A pesquisa, em andamento no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, tem como objetivo elaborar a tradução comentada da obra *Garçon manqué* (2000) da escritora franco-argelina Nina Bouraoui. Para isso, um dos requisitos é pesquisar de maneira ampla as influências sociais, políticas, ideológicas e culturais que insidem no romance. Analisaremos, a partir daí, os seguintes sistemas, balizados na Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar: (a) contexto político e histórico da Segunda Guerra Mundial (1939-1945); (b) processo de colonização e descolonização da Argélia; (c) história, política e cultura da região do Magreb; (d) as questões editoriais sugeridas por Gérard Genette; (e) o movimento literário Negritude. Além disso, para a reescritura em língua portuguesa, estão previstas quatro etapas de trabalho. São elas: (i) investigar elementos da narrativa: intriga, narrador, espaço, personagens, tempo, ritmo, estilo da autora; (ii) pesquisar os tempos verbais nos quatro capítulos da obra (*Alger, Rennes, Tivoli, Amine*); (iii) delimitar o leitor brasileiro das obras de Nina Bouraoui; (iv) estudar a intertextualidade de *Garçon manqué* (2000): (1) na tradução para o inglês *Tomboy* (2007), (2) na premiada obra *La Voyeuse Interdite* (1991) e (3) nos textos de Marguerite Duras; (v) relacionar o texto de partida e de chegada ao contexto sócio-histórico do Brasil. Transversalmente, abordaremos ainda questões identitárias decorrentes da análise da personagem principal, Nina, dentro do gênero de autoficção.

Palavras-chave: Tradução comentada. Nina Bouraoui. *Garçon Manqué*. Teoria dos Polissistemas. Identidades. Literatura Francófona.

Abstract: The research, underway in the Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, aims to elaborate the commented translation of *Garçon Manqué* (2000) by Nina Bouraoui writer french-algerian. For this, one of the requirements is to search extensively for the social, political, ideological and cultural influences that insinuate the novel. We will analyze the following systems, blasted in the Theory of Polysystems, from Even-Zohar: (a) the political and historical context of World War II (1939-1945); (b) the process of colonization and decolonization of Algeria; (c) history, politics and culture of the Maghreb region; (d) the editorial issues suggested by Gérard Genette; (e) the literary movement Negritude. In addition, for rewriting in portuguese, four stages of work are planned. They are: (i) to investigate elements of the narrative: intrigue, narrator, space, characters, time, rhythm, author's style; (ii) researching the verbal tenses in the four chapters of the work (*Alger, Rennes, Tivoli, Amine*); (iii) delimit the brazilian reader of the works of Nina Bouraoui; (iv) to study the intertextuality of *Garçon manqué* (2000): (1) in the english translation *Tomboy* (2007), (2) in the award-winning work *La Voyeuse Interdite* (1991) and (3) in the texts by Marguerite Duras; (v) relate the text of departure and arrival to the socio-historical context of Brazil. Transversal, we will also address identity issues arising from the analysis of the main character, Nina, within the genre of autofiction.

Keywords: Commented Translation. Nina Bouraoui. *Garçon manqué*. Theory of Polysystems. Identities. French Literature.

Capítulo 15

TRADUÇÕES CONTEMPORÂNEAS DA BÍBLIA E SUA ACEITABILIDADE NO MEIO CRISTÃO: ALGUNS POSICIONAMENTOS

*BIBLE CONTEMPORARY TRANSLATIONS AND THEIR ACCEPTABILITY AMONG CHRISTIANS:
SOME VIEWPOINTS*

**Mariane Oliveira Caetano
(Mestranda-PGET)**

Introdução

A história dos Estudos da Tradução abarca, em grande parte, a história das traduções da Bíblia, pois este foi um dos fatores que impulsionou as reflexões quanto ao processo tradutório e ao papel do tradutor. Tal livro, que perpassou pelos milênios e gerações, é reconhecido por grande parcela da população mundial como livro sagrado, e tem servido como base de fé e de conduta moral dentro do cristianismo.

White (2007) explica que antes que os primeiros escritos fossem registrados, as histórias bíblicas foram passadas oralmente pelas gerações, até que os primeiros registros fossem feitos com Moisés – autor dos cinco primeiros livros da Bíblia. Ademais, percebe-se, a partir do trabalho de Delisle e Woodsworth (2003) que as traduções da Bíblia levaram certo tempo até serem aceitas. De acordo com os autores, havia o senso comum de que, como a Bíblia havia sido dada e inspirada em língua hebraica, ela só poderia ser compreendida em seu sentido absoluto nessa língua, o que ocorreu, de forma semelhante, dentro da cultura árabe, com as proibições de traduções do Alcorão e do Hadith por um longo período. Contudo, tendo em vista as traduções da Bíblia, verifica-se que estas começaram a ocorrer mesmo dentro das próprias histórias bíblicas.

Nos livros de Neemias e Ester, por exemplo, é possível encontrar relatos de traduções orais da Bíblia Hebraica – que diz respeito à Tora, ou seja, os cinco primeiros livros da Bíblia – nos quais, pessoas que já não falavam mais a língua hebraica, e sim a língua aramaica, queriam compreender os escritos bíblicos. Desta maneira, de acordo com Delisle e Woodsworth (2003), permitia-se que fossem feitas traduções orais. Tais traduções, datadas por volta de 500 anos a.C, eram rigorosamente ponderadas, nas quais um orador lia os excertos bíblicos em voz alta e um tradutor traduzia, trecho a trecho o que era lido da Torá. Quanto às traduções escritas da Bíblia, estas são datadas, em seus primeiros registros, pelo menos 3 séculos a.C. A partir de então, inúmeras traduções foram feitas ao redor do mundo e para as mais diversas línguas. Como aponta a *United Bible Societies*, já são catalogadas mais de 3000 línguas com traduções totais ou parciais da Bíblia.

A partir dos relatos bíblicos, pode-se perceber que o rigor quanto às traduções desse texto ocorre desde seu fundamento. Por entender-se que se tratava de escritos inspirados por um ser superior – Deus –, presumia-se que tais textos mereciam um cuidado especial, com interferências nulas do sujeito que traduzia. Tal posicionamento se perpetuou ao longo da história e permanece em graus variados nos dias de hoje.

Na antiguidade e na idade média existiram diversas tentativas de tradução e traduções completas da Bíblia. Delisle e Woodsworth (2003) explicam, a partir seu panorama histórico mundial das traduções, que as traduções da Bíblia tiveram e ainda têm um papel importante no desenvolvimento das línguas e suas respectivas culturas. Todavia, por um longo período da história, as traduções da Bíblia foram desencorajadas ou até mesmo proibidas, visto o receio da

Igreja Católica quanto à disseminação de heresias a partir das traduções dos textos bíblicos. Assim sendo, muitos tradutores foram perseguidos, presos e mortos, e suas traduções queimadas e consideradas como material herético. Entretanto, a datar da Reforma Protestante, é possível notar um grande impulso quanto à tradução e a disseminação do texto bíblico, tendo em vista o caráter reformista que incentivava o exame atento das escrituras. Além disso, com o advento da imprensa, se tornou possível uma divulgação mais ampla das traduções da Bíblia e, conseqüentemente, sua maior acessibilidade.

Delisle e Woodsworth (2003, p. 187) explicam que “durante o século XIX, um total de quinhentas línguas e dialetos receberam as Escrituras pela primeira vez, chegando ao total de 571 idiomas no fim do século”. Como consequência dessa vasta expansão, o século XX começaria a se deparar com um novo viés das traduções bíblicas. Ao passo que ainda havia – e há – trabalhos de traduções da Bíblia para idiomas específicos que ainda não a possuíam, iniciase um movimento de atualização da linguagem das escrituras sagradas. Foi neste período que diversas discussões a respeito da Bíblia em linguagem moderna surgiram. Congruente a esses debates, movimentos tradicionais defensores de traduções específicas foram estabelecidos, todavia, ocorreram também conferências em determinadas denominações religiosas que consideraram as novas traduções da Bíblia efetivas e colaboradoras na compreensão do texto bíblico como um todo.

É possível constatar a partir de documentos oficiais e artigos publicados por diferentes denominações, que tal assunto se tornou polêmico e não possui uma perspectiva unânime, pois ainda existe o senso comum predominante de que a Bíblia traduzida a partir uma linguagem mais rebuscada e, de certa forma, ultrapassada, está mais próxima dos escritos originais, o que faz com que muitos rejeitem traduções que se utilizem de termos e expressões modernas. Além disso, muitos se veem intrigados com a linguagem complexa da Bíblia e acreditam que essa forma menos compreensível e mais complexa das escrituras denota o caráter divino nos textos.

Desta forma, considerando o percurso da história das traduções da Bíblia e as novas tendências de tradução bíblica, iniciadas a partir do século passado, este estudo tem por objetivo apresentar, brevemente, traduções bíblicas ao longo da história e traçar este percurso até a tradução da Bíblia em Linguagem Contemporânea: *A Mensagem*. Além disso, este artigo visa discutir a aceitabilidade e a validade das traduções modernas da Bíblia baseadas em declarações específicas.

A trajetória das traduções da Bíblia

Desde a antiguidade até os dias de hoje, a Bíblia possuiu caráter sensível para determinadas parcelas da sociedade. Isso fez com que, por algum tempo, não fossem permitidas traduções bíblicas. Todavia, no Antigo Testamento encontram-se relatos específicos de traduções orais que foram permitidas para que o povo judeu, que já não mais falava a língua hebraica, pudesse compreender os escritos da Torá. Raupp (2015) explica que esta tarefa é denominada de *targum*, que em hebraico significa “interpretação”, e ocorreu em diferentes ocasiões nas quais a Bíblia era traduzida oralmente para o aramaico. Delisle e Woodsworth (2003, p. 172) explanam claramente tais episódios.

À medida que a Torá ia sendo lida, um intérprete traduzia cada parte, verso por verso, na língua comum do povo, usualmente o aramaico. Esse ritual foi característico especialmente do período talmúdico, entre os séculos II e IV da Era Cristã. A preeminência do texto escrito em hebraico era dramatizada. O leitor não podia levantar os olhos do texto, para que o público não tivesse a impressão de que estava improvisando. Não podia repetir de memória, para evitar algum erro e não dar a impressão de que era o autor do que estava dizendo. O texto só podia ser transmitido pela leitura, porque a Torá tinha sido

recebida de Deus por Moisés por escrito. O *meturgeman*, ou intérprete, ouvia e traduzia oralmente, sem olhar para o texto, para ficar claro que não estava repetindo o texto escrito. Da mesma forma, o leitor não podia ajudar o tradutor, para evitar qualquer confusão entre as palavras escritas e as que eram pronunciadas. Por isso, era preciso a participação de duas pessoas. Além disso, o intérprete devia permanecer de pé, afastado da Torá, e normalmente em um nível um pouco mais baixo, para denotar a subordinação da palavra falada à palavra escrita; não podia falar mais alto do que o leitor, e as duas vozes não podiam ser ouvidas ao mesmo tempo.

A partir destes relatos é notória a extrema cautela com que submetiam a Bíblia para traduções, ou seja, existiam critérios bastante rigorosos e precisos pelos quais se pretendia alcançar, na língua alvo, o mesmo sentido expressado na língua original.

Com a difusão dos preceitos da Bíblia Hebraica, a primeira tradução escrita da Bíblia foi encomendada e traduzida para a língua grega entre os anos 308-246 a.C. Esse encargo foi dado pelo rei do Egito, Ptolomeu Filadelfus que pretendia enriquecer a biblioteca de Alexandria. Tal tradução ficou conhecida como *Septuaginta* e, referente a essa obra são conhecidas duas histórias. Conforme Delisle e Woodsworth (2003, p. 173)

Aristeas relata que foi enviado a Jerusalém para apresentar a ideia ao sumo sacerdote Eleazar. Este escolheu setenta (ou 72) eruditos de grande reputação, que eram sábios, piedosos e conheciam os ensinamentos da Torá; e estavam também familiarizados com a cultura helênica. Narrada, com algumas variantes, no século I da nossa era por dois outros escritores judeus, Filo de Alexandria e Flavius Josephus, a lenda tem sido transmitida de século para século. Embora a tradução pretendesse ser um esforço coletivo, uma outra lenda afirma que os tradutores tinham alojamentos separados e não podiam comunicar-se uns com os outros; contudo, produziram versões idênticas, prova de que agiam sob inspiração divina.

Como explicam os autores, tal lenda se difundiu pelo fato de inferir que a mesma inspiração divina que guiou os autores da Bíblia havia dirigido o trabalho daqueles tradutores. Delisle e Woodsworth (2003) explicam que a tradução da *Septuaginta* diz respeito ao Pentateuco, ou seja, os cinco primeiros livros da Bíblia e que, posteriormente, o restante dos livros que hoje compõem o Antigo Testamento foi traduzido por outros tradutores e em épocas distintas, todavia, toda a compilação do Antigo Testamento para a língua grega ficou conhecida com *Septuaginta*.

Apesar da lendária história referente à *Septuaginta*, a tradução da Bíblia Hebraica foi de fato realizada durante o reinado de Ptolomeu Filadelfus e foi bem aceita pela Igreja cristã na antiguidade. Quanto a esta tradução, Aslanov (2015) pontua que a qualidade da *Septuaginta* é bastante irregular e questionável, e a descreve como “um dos textos mais proteiformes e inapreensíveis da história da literatura” (p. 66), fato este que faz o autor questionar a grande importância dada pela Igreja ao texto grego em detrimento aos manuscritos em Hebraico nos primórdios do cristianismo.

Posteriormente à *Septuaginta*, Raupp (2015) aborda a *Peshitta*, uma tradução feita para o siríaco entre os séculos I d.C e IV d.C. O compilado de traduções para o siríaco feitas neste período dá “origem ao volume hoje conhecido como *Peshitta*, termo siríaco que significa ‘simples’ empregado possivelmente para aludir ao estilo simples da sua linguagem.” (Raupp, 2015, p. 53)

A *Vetus Latina*, pontua Raupp (2015), é a mais antiga tradução da Bíblia para o latim, datada por volta do século II d.C. Todavia, esta foi feita a partir da *Septuaginta* e não dos escritos hebraicos.

Além destas traduções, em seu panorama histórico, Raupp (2015) aborda as traduções para o copta (200 d.C.), o gótico (meados dos anos 350 d.C.), o etíope (678 d.C.), o armênio (século V d.C.), o georgiano (século IV d.C.), o árabe (a partir do século VII d.C.), o eslavônico (entre 869 e 885) e o provençal (século XII), uma língua falada na França da época. Esta tradução foi encomendada por Pierre Valdès (1140 – 1218), líder do movimento pré-reforma que, posteriormente, ficaria conhecido como os *valdenses*. Este movimento já disseminava conceitos reformadores que seriam defendidos por Lutero dois séculos depois.

Dentre estas traduções, se encontra também a tradução de São Jerônimo (331 – 410 d.C.). Considerado o santo patrono dos tradutores, São Jerônimo foi encarregado de traduzir a Bíblia para o latim no ano de 383. Delisle e Woodsworth (2003) afirmam que, primeiramente, Jerônimo traduziu o Antigo Testamento a partir da *Septuaginta* e, posteriormente, voltou a traduzi-lo a partir do hebraico. Quanto ao Novo Testamento, que já havia sido escrito em língua grega, foi traduzido do grego para o latim. Ao final do século IV, o cristianismo contaria com essa nova tradução que se tornou muito bem aceita pela Igreja Católica. Como pontuam Delisle e Woodsworth (2003), a tradução de Jerônimo, que ficou conhecida como *Vulgata* “foi usada durante séculos pela Igreja Católica Romana e, em 1546, declarada a versão oficial da Igreja pelo Concílio de Trento.” (p. 179) O nome *Vulgata* diz respeito a um nome latino que significa “divulgado”, “comum”. Cabe ressaltar que a Bíblia de São Jerônimo foi a Bíblia impressa por Gutenberg em 1455.

Já na Idade Média, o cristianismo contaria com inúmeras novas traduções da Bíblia para diversos idiomas. Na língua inglesa, destacam-se as traduções de John Wycliffe (1329 – 1384), Willian Tyndale (1494 – 1536) e a Bíblia *King James* (1611).

John Wycliffe era teólogo e assim como Pierre Valdès, foi um dos precursores da Reforma Protestante. Ele defendia o retorno às escrituras sagradas – e isso implicava na necessidade de traduções para que o povo pudesse ler em suas próprias línguas –, condenava as indulgências vendidas pela Igreja Católica bem como outras práticas da igreja romana. Juntamente com um grupo de tradutores, Wycliffe produziu a primeira Bíblia em língua inglesa, por volta dos anos 1382. Raupp (2015) pontua que, para esta tradução, Wycliffe e seus colaboradores utilizaram a *Vulgata* de Jerônimo, pois não conheciam as línguas originais – hebraico e grego. Contudo, esta foi reprovada pela Igreja Católica que, 45 anos após a morte de Wycliffe, exumou seus restos mortais, os queimou e suas cinzas foram jogadas no rio Swift.

A tradução de Willian Tyndale é a primeira tradução da Bíblia para língua inglesa feita a partir das línguas originais. Tyndale era teólogo e teve fortes influências das ideologias de Martinho Lutero (1483 – 1546) ao traduzir sua Bíblia, o qual acreditava que a Bíblia deveria ser escrita em linguagem acessível para os leitores. Durante seu percurso de tradução da Bíblia, Tyndale foi considerado herege pela Igreja Católica, foi perseguido, se refugiou em Antuérpia e conseguiu finalizar sua tradução, mas mesmo assim foi preso e morto por ordem da Igreja em 1536. Delisle e Woodsworth (2003) explicam que após a morte de Tyndale, duas novas versões da Bíblia foram lançadas por Miles Covardale e John Rogers e estas possuíam grande parte das traduções realizadas por Tyndale.

Anos mais tarde, o Rei Jaime (1566 – 1625) comissionou 54 eruditos que deveriam reunir o que de melhor já havia sido traduzido da Bíblia para a língua inglesa. Esta revisão ficaria conhecida como *King James* ou *Authorized Version* (1611). Delisle e Woodsworth (2003) pontuam que pelo menos 80% do Novo Testamento desta Bíblia é de Tyndale. Além disso, os autores explicam que esta Bíblia se tornaria referência no mundo de língua Inglesa, o que ainda é um fato na atualidade.

Martinho Lutero viveu em um período semelhante ao de Tyndale. Na Alemanha, Lutero estudava direito e, posteriormente, decidiu deixar o campo para se dedicar a Teologia. Tornou-se padre, mas ao investigar atentamente a Bíblia, rebelou-se contra a Igreja Católica e a criticou duramente. Foi excomungado e precisou refugiar-se. Então, entre os anos de 1521 e 1534,

Lutero traduziu a Bíblia para a língua alemã, a qual é reconhecida como “a primeira Bíblia completa em língua moderna traduzida a partir das línguas originais.” (DELISLE; WOODSWORTH 2003, p. 182) Além das 95 teses que ampararam a Reforma Protestante, Lutero deixou outro importante legado que diz respeito à linguagem da Bíblia. Como explica em sua Carta Aberta sobre Tradução:

não se tem que perguntar às letras na língua latina como se deve falar alemão, como fazem os asnos, mas sim há que se perguntar à mãe em casa, às crianças na rua, ao homem comum no mercado, e olhá-los na boca para ver como falam e depois traduzir; aí então eles vão entender e perceber que se está falando em alemão com eles. (LUTERO, 2006, p.4).

Pode-se perceber, a partir das declarações de Lutero e também de Tyndale, que a necessidade de se traduzir a Bíblia em uma linguagem mais acessível não é uma abordagem do século XX. Tal conceito já era defendido e empregado nas traduções durante Idade Média.

Traduções da Bíblia em língua portuguesa e no Brasil

Em língua portuguesa destaca-se a tradução de João Ferreira Annes de Almeida (1628-1691). Raupp (2015) explica que, aos 17 anos, Ferreira de Almeida já havia terminado de traduzir o Novo Testamento, todavia, o fez a partir de traduções em línguas que conhecia, como o francês, espanhol, italiano e latim. Entretanto, conforme Raupp (2015), essa tradução se perdeu. Anos depois, o missionário voltaria a traduzir o Novo Testamento a partir do grego. Quanto ao Antigo Testamento, Raupp (2015) explana que não existem comprovações de que Ferreira de Almeida traduziu a partir do hebraico. Além disso, o autor pontua que Ferreira de Almeida faleceu antes que finalizasse a tradução do Antigo Testamento. *Jacobus op den Akker* finalizou esta tradução que seria publicada somente em 1819. Tal tradução recebeu grande prestígio pelos falantes de língua portuguesa e, inclusive no Brasil, a obra herdou *status* canônico de tradução e até os dias de hoje é referência no meio cristão.

Além da tradução de Ferreira de Almeida, a língua portuguesa contaria, mais tarde, com mais duas traduções: a de Antônio Pereira de Figueiredo (1725 – 1797) que foi publicada pela primeira vez em 1821 e a tradução de Matos Soares que foi publicada no Brasil pela primeira vez em 1932.

Conforme Raupp (2015), as primeiras traduções e revisões da Bíblia surgiram no Brasil a partir dos séculos XIX e XX. Tais traduções foram reformuladas e atualizadas ao longo dos anos e, atualmente, diferentes versões da Bíblia são conhecidas no território brasileiro. Raupp (2015) reúne diversas traduções realizadas no Brasil, dentre elas estão: A versão Almeida Revista e Corrigida (1969, 1995, 2009), Tradução brasileira (1917, 2010), Tradução da editora Sagrada Ave-Maria (1959), Versão Almeida Revista e Atualizada (1959, 1993), A Bíblia mais Bela do Mundo (1983), Tradução do Novo Mundo das Sagradas Escrituras (1967), A Versão Almeida revisada de acordo com os melhores textos (1967), A Bíblia de Jerusalém – *La Bible de Jérusalem* (1981, 1985 e 2002), A Bíblia Viva – *The Living Bible* (2010), A Bíblia Vozes (1982, 2001), A Bíblia na Linguagem de Hoje (1988, 2000 e 2005), A Almeida Edição Contemporânea (1990), A Bíblia Pastoral (1990, 2014), A Tradução Ecumênica (1994), A Versão Almeida Corrigida Fiel (1994, 1995 e 2007), A Nova Versão Internacional – *The New International Version* (2000), A Bíblia Sagrada Aparecida (2006), A Versão Almeida Século 21 (2007), A Bíblia Judaica Completa (2010), A Mensagem – *The Message* (2011), A Bíblia King James Atualizada (2012), dentre outras.

Como o foco deste trabalho está no trajeto das traduções da Bíblia até a Bíblia em Linguagem Contemporânea: A Mensagem cabe explaná-la brevemente.

A Bíblia A Mensagem é um projeto feito em língua inglesa pelo professor e pastor Eugene Peterson que foi lançada nos Estados Unidos no ano de 2002 e no Brasil, em 2011. O prefácio da Bíblia indica que o projeto em língua inglesa foi feito tendo em vista as línguas originais e levou cerca de dez anos para ser concluído. No Brasil, a tradução foi feita a partir do texto em inglês, de Peterson, para o português.

Tendo em vista as Bíblias com traduções mais modernas, verifica-se que os paratextos de Bíblias como A Nova Tradução na Linguagem de Hoje ou a Nova Versão Internacional apontam que se utilizaram da Equivalência Dinâmica para suas traduções, tentando aproximar mais o texto bíblico da realidade dos falantes. Todavia, tais traduções não abarcam coloquialismos e expressões idiomáticas. Este conceito foi esboçado por Nida (1964) que distinguiu a Equivalência Dinâmica e a Equivalência Formal. Ao considerar as línguas equivalentes entre si, Nida (1964) defende a Equivalência Dinâmica para traduções bíblicas, pois esta propõe adequar o texto de partida ao novo contexto linguístico e cultural. A Equivalência Dinâmica se diferencia da Formal por estar mais focada no público de chegada, enquanto que a Equivalência Formal foca sua atenção na forma do texto de partida e em reproduzi-lo no texto de chegada. Tendo em vista tais conceitos, é possível compreender as explicações dadas nos paratextos das Bíblias em linguagem contemporânea – já que estas propõem uma linguagem mais próxima do público de chegada.

A Bíblia A Mensagem tem a mesma base teórica – a Equivalência Dinâmica – focando-se no novo leitor e na compreensão facilitada do texto bíblico. Entretanto, ela vai além por contar com expressões idiomáticas e coloquialismos. Alguns exemplos dessa linguagem seriam: “um pássaro na mão e dois voando” (Eclesiastes 4:6), “não faz a menor ideia” (Provérbios 29:7), “bando de falsos” (Salmos 120:3), “vão entrar numa fria, é uma grande roubada!” (Provérbios 9:17), dentre inúmeras outras ocorrências de linguagem extremamente informal e coloquial.

Quanto a este registro de linguagem, pode-se constatar, a partir do prefácio desta tradução, que seu tradutor, Eugene Peterson, possui um discurso parecido com de Lutero ao defender a transformação da

linguagem da Bíblia que Deus usa para nos criar e salvar, curar e abençoar, julgar e governar na linguagem moderna que usamos para comentar sobre a vida e contar histórias, das instruções, fazer negócios e cantar músicas para os nossos filhos. (PETERSON, 2011, p. 9-10).

De fato, assim como na Idade Média alguns tradutores já se preocupavam com uma linguagem mais acessível da Bíblia para que o povo pudesse compreendê-la melhor, atualmente, tal posição tem ganhado mais força e se tornado cada vez mais comum no meio cristão.

Alguns posicionamentos referentes às Bíblias modernas

As atualizações da linguagem da Bíblia ocorrem desde o começo do século passado. A partir de então, diversos debates têm ocorrido a esse respeito, movimentos em favor de traduções tradicionais têm se levantado e muitos cristãos têm conservado a ideia de que a Bíblia deve soar arcaica e complexa. Todavia, as traduções modernas têm ganhado cada vez mais espaço dentro do ambiente cristão e, cada vez mais, fiéis têm se rendido a linguagem moderna da Bíblia.

White (2014, p. 57) afirma que “devem ser editadas publicações, escritas na linguagem mais clara e simples, explicando assuntos de vital interesse, e tornando conhecidas as coisas que sobrevirão ao mundo.” Preocupada com a disseminação do Evangelho, a autora defendia e

utilizava versões modernas da Bíblia correntes em sua época, pois, de acordo com ela, as mensagens contidas na Bíblia deveriam ser mais compreensíveis para que o povo pudesse entender os acontecimentos vindouros.

Considerando as declarações de tal autora e a denominação a qual pertencia – A Igreja Adventista do Sétimo Dia – tem-se que, em 1954, uma Conferência Geral foi organizada pelos líderes desta denominação a fim de discutir a legitimidade das novas traduções que surgiam naquele contexto. Na época, havia a discussão quanto às traduções em língua inglesa *American Standard Version* (1901) e *Revised Standard Version* (1946-1952) em detrimento de outras mais tradicionais como a *King James Version* (1611). Quanto a esta temática, e tendo em vista que movimentos defendendo a exclusividade das Bíblias tradicionais se levantavam, a Igreja Adventista do Sétimo Dia se posicionou da seguinte maneira:

Não existirá uma versão exclusivamente perfeita ou final. Os manuscritos da Bíblia ainda estão sendo encontrados, e esses documentos, certamente, farão com que sejam necessárias novas revisões. [...] Deveria ser nosso intuito utilizar o melhor das versões, nos beneficiar no estudo e no ministério da Palavra da luz da verdade, que a Providência permitiu brilhar nas mentes e nos corações de diferentes homens em épocas distintas. Em cada versão, temos o privilégio de ouvir a voz de Deus falando de formas distintas à alma, mas se quisermos ouvir. (1954, p. 77, tradução nossa).

Através das explicações dadas ao longo deste documento, pode-se perceber que a igreja se posiciona favorável ao uso de diferentes versões, aconselhando que estas sejam utilizadas como ferramentas no processo de compreensão dos textos bíblicos.

Cada uma das grandes traduções possui pontos fortes e pontos fracos, e sua contribuição a fazer para o estudo da Palavra Sagrada. É importante familiarizar-se com o valor relativo de cada uma e usá-las, ponderando cada uma de acordo com seu valor intrínseco. (1954, p. 100, tradução nossa).

Tal discussão surgiu devido ao advento de movimentos como o *King James Version Onlyism*, que tem como um de seus precursores o pastor Jack Moorman, autor do livro *Modern Bibles – The Dark Secret* (1995) que aponta, principalmente, a diferença no número de palavras das traduções da Bíblia em Língua Inglesa.

Moorman (1995) defende que a *KJV* se trata da Bíblia padrão a ser utilizada e que foi divinamente inspirada:

Tudo indica que a *KJV* seria a Bíblia que Deus deixaria para Seu povo nestes últimos dias antes da Segunda Vinda de Cristo. Deus preservou Sua obra inspirada originalmente na versão da King James. (1995, tradução nossa).

De maneira semelhante, o blog *Sola Scriptura* defende o texto tradicional, o *Textus receptus* – um dos manuscritos da Bíblia e conhecido, principalmente, por ser o manuscrito utilizado como base da Bíblia *King James* – e as traduções tradicionais em geral. O autor do blog, Hélio de Menezes Silva (2005), membro da Igreja Batista, faz declarações categóricas e aconselha:

Só use as duas Bíblias traduzidas rigorosamente por equivalência formal a partir do *Textus Receptus* (que é a exata impressão das palavras perfeitamente inspiradas e preservadas por Deus), dignas herdeiras das *KJB-1611*, Almeida-

1681, etc.: a ACF-2011 (Almeida Corrigida Fiel) e a LTT (Literal do Texto Tradicional) [...].⁶⁶

É importante ressaltar que o autor de *Sola Scriptura* isenta a denominação a qual pertence de suas opiniões publicadas no blog.⁶⁷

Por outro lado, a Sociedade Bíblica do Brasil (2013), uma das principais difusoras da Bíblia no Brasil, defende que “ler diferentes traduções enriquece o estudo e a compreensão da Bíblia Sagrada.”⁶⁸ Como principal publicadora e detentora dos direitos das traduções Nova Almeida Atualizada (NAA), Almeida Revista e Atualizada (ARA), Almeida Revista e Corrigida (ARC), Nova Tradução na Linguagem de Hoje (NTLH) e da Tradução Brasileira (TB), a SBB se posiciona favorável às diferentes traduções da Bíblia.

A Sociedade Bíblica do Brasil não assumiu o compromisso de publicar uma só e sempre a mesma tradução da Bíblia, embora, na maioria das passagens, o significado do texto seja essencialmente o mesmo nas diferentes traduções (ARC, ARA, NTLH). Embora se possa discutir um ou outro detalhe, nesta ou naquela passagem, fato é que a mensagem central da Bíblia fica clara em todas as traduções. Portanto, leitura paralela ou lado a lado de diferentes traduções pode enriquecer o estudo da Bíblia.⁶⁹ (SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL, 2013).

A opinião da Igreja Batista Brasileira na Flórida (2009) se assemelha com o posicionamento da SBB.

Aconselho que você tenha mais que uma Bíblia em várias traduções (em nossa igreja muitas vezes leem a Bíblia em português e inglês) e tente variar a sua leitura bíblica com traduções diferentes. [...] Alguns de vocês gostam de traduções mais contemporâneas e talvez seja a hora de ler uma tradução mais antiga. Vai ser mais difícil? Vai. Vai valer a pena? VAI! Alguns de vocês já estão tão acostumados com traduções mais antigas que ler a Bíblia numa mais contemporânea parece até pecado. [...] Talvez você está colocando mais confiança na sua tradução e conforto do que deveria. Com uma geração nova crescendo com traduções novas, é importante que você esteja avaliando como estas traduções estão influenciando essa geração tal como a sua tradução te influenciou (positiva e negativamente). [...] Cabe a nós usarmos estes recursos que muitos quiseram ter e não puderam, e que hoje estão ao nosso dispor.⁷⁰ (IGREJA BATISTA BRASILEIRA NA FLÓRIDA, 2009).

Pode-se perceber a partir desta declaração que, assim como outros pareceres similares, a Igreja Batista se mostra favorável ao uso de diferentes traduções da Bíblia – inclusive traduções modernas – e compreende que o uso de todos os recursos disponíveis na atualidade é benéfico para o estudo das escrituras sagradas.

⁶⁶ Ver: <http://solascriptura-tt.org/Bibliologia-Traducoes/TheMessage-AMensagem-Crossroads.htm>

⁶⁷ Ver: <http://solascriptura-tt.org/IsentandoAutores.MinhaIgreja.MeusAmados-Helio.htm>

⁶⁸ Ver: <http://www.sbb.org.br/a-biblia-sagrada/compare-as-traducoes/>

⁶⁹ Ver: <http://www.sbb.org.br/a-biblia-sagrada/compare-as-traducoes/>

⁷⁰ Ver: <http://brazilianbaptist.org/a-biblia-e-as-suas-traducoes:37684>

Considerações finais

Ao traçar um breve panorama histórico das traduções da Bíblia, pode-se perceber que estas ocorreram em maior escala a partir da Reforma Protestante. Além disso, é importante destacar que o advento da imprensa e o trabalho de difusão da Bíblia feito pelas Sociedades Bíblicas ao redor do mundo contribuíram e contribuem para que novas traduções surjam e se tornem acessíveis para o maior número de pessoas.

Congruente à disseminação da Bíblia, novos registros de linguagem são introduzidos aos textos bíblicos, o que faz com que surjam novas traduções da Bíblia e novas revisões de traduções já existentes. Todo este material enriquece não só o meio cristão que tem a Bíblia como livro sagrado, como também os Estudos da Tradução, que dispõe de maiores recursos para investigação e análise. Todavia, cabe ressaltar que a defesa por uma linguagem acessível não é algo moderno, visto que já era defendido por tradutores da antiguidade – como São Jerônimo – e da Idade Média – como Lutero e Tyndale.

Quanto aos posicionamentos relativos às traduções contemporâneas da Bíblia, pôde-se perceber, a partir de alguns exemplos, que esse assunto não é unânime e dificilmente será, visto o senso comum ainda predominante no meio cristão que prega que a Bíblia com linguagem altamente rebuscada e até mesmo ultrapassada apresenta melhor as ideias descritas nos manuscritos originais. Todavia, existem documentos oficiais de determinadas denominações e líderes religiosos que se posicionam favoráveis a tais traduções, o que se mostra vantajoso para o meio cristão, que pode compreender que a disposição de uma gama maior de recursos facilita sua caminhada na compreensão dos textos bíblicos.

Referências

ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (Org.). **Os tradutores na história**. Tradução Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 2003.

GENERAL Conference of Seventh-Day Adventists. **Problems in Bible Translation**. Washington, DC: The Review and Herald Publishing Association, 1954.

IGREJA Batista Brasileira. **A Bíblia e as suas traduções**. 2009. Disponível em: <<http://brazilianbaptist.org/a-biblia-e-as-suas-traducoes:37684>>. Acesso em: 29 out. 2017, 16:37.

LUTERO, Martinho. Carta aberta sobre a Tradução. Traduzido por: Mauri Furlan. Título original: Sendbrief vom dolmetschen In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia bilíngue. v. 4. Florianópolis: NUPLITT, 2006. p. 95-115.

MOORMAN, J. **Modern Bibles – The dark secret**. 1995. Disponível em: <<http://www.ovrInd.com/Bible/modernbibles.html#anchor608342>>. Acesso em: 28 out. 2017.

NIDA, Eugene Albert. **Toward a Science of translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.

PETERSON, Eugene H. **A Mensagem**: Bíblia em Linguagem Contemporânea. São Paulo: Editora Vida, 2011.

POHLING, Heide. Sobre a história da tradução. In: CARDOZO, Maurício; HEIDERMAN, Werner; WEININGER, Markus (Org.). **A Escola Tradutológica de Leipzig**. Tradução Ludmila Sandmann. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009. p. 37-85.

RAUPP, Marcelo. **A história da transmissão e da tradução da Bíblia em nível mundial e no Brasil e as marcas ideológicas nas primeiras traduções brasileiras completas dessa obra**. 2015. 230 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2015.

SILVA, Hélio Menezes. **Isentando minha igreja, meus amados, e os autores que cito/publico**. 2011. Disponível em: <<http://solascriptura-tt.org/IsentandoAutores.MinhaIgreja.MeusAmados-Helio.htm>>. Acesso em: 29 out. 2017.

_____. **“The Message” – uma paulada na moleira...** 2005. Disponível em: <<http://solascriptura-tt.org/Bibliologia-Traducoes/TheMessage-AMensagem-Crossroads.htm>>. Acesso em: 29 out. 2017.

SOCIEDADE Bíblica do Brasil. **Compare as traduções**. 2013. Disponível em: <http://www.sbb.org.br/a-biblia-sagrada/compare-as-traducoes/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

UNITED Bible Societies. **Key facts about the Bible access**. Disponível em: <<https://www.unitedbiblesocieties.org/key-facts-bible-access/>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

WHITE, Ellen G. **Eventos finais**: como enfrentar a última e maior crise da terra. Tradução Isolina Waldvogel. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2014.

_____. **O grande conflito**. Tradução Hélio L. Grellmann. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2007.

Resumo: A tradução da Bíblia é um fator de extrema relevância dentro dos Estudos da Tradução visto que essa tarefa impulsionou a discussão quanto ao processo tradutório e a tarefa do tradutor. Com o passar das gerações, diversas novas traduções da Bíblia foram surgindo e, principalmente devido à Reforma Protestante, os cristãos dispõem, hoje, de um vasto número de traduções do texto sagrado. Além do surgimento de diferentes traduções, atualizações da linguagem bíblica começaram a ser feitas e esta nova abordagem causou divergências entre os cristãos. Ao considerar que o texto bíblico se trata de mensagens inspiradas por Deus, muitos creem que a linguagem rebuscada e muitas vezes incompreensível denota o caráter sobrenatural da obra e, em suas traduções, demonstra maior proximidade com os manuscritos originais. Tendo em vista tais fatos, este estudo pretende esboçar um breve percurso das traduções bíblicas na história, destacando algumas traduções por seu caráter pioneiro e sua importância em determinadas línguas, e traçar esta trajetória até a Bíblia em Linguagem Contemporânea: A Mensagem. Além disso, este artigo visa discutir a aceitabilidade e a legitimidade de traduções modernas da Bíblia visto alguns posicionamentos específicos expostos em documentos oficiais, blogs e sites cristãos. Para tanto, este trabalho fundamenta-se em Delisle e Woodsworth (2003), Pohling (2009) e Raupp (2015). A partir de tais análises é possível verificar que este assunto é altamente divergente, tendo em vista o senso comum que permanece no meio cristão de que a Bíblia deve soar arcaica e complexa.

Palavras-chave: Tradução da Bíblia. Linguagem contemporânea. Aceitabilidade.

Abstract: Bible translation is extremely relevant in translation studies due to the fact that this task promoted the discussion concerning translation process and translator task. Over time, mainly because of Protestant

Reformation, several new Bible translations emerged and because of it, Christians have a huge number of the sacred scripture translations nowadays. Besides the emergence of different translations, revisions of Bible language arose and this new approach has generated divergence among believers. For considering Bible texts as God's inspired messages, a lot of people believe that complicated or even incomprehensible language means a supernatural character within the writings and in its translations, it demonstrates more similarity with the original manuscripts. Considering this, the following study aims to outline a brief course of Bible translations in history, highlighting some translations for its pioneer character and its importance within specific languages, and also to describe this course until the Bible in Contemporary Language: The Message. Furthermore, this research intends to discuss the acceptability and authenticity of the Bible modern translations due to some specific viewpoints in official documents, blogs and Christian websites. Therefore, this paper is justified through Delisle and Woodsworth (2003), Pohling (2009) and Raupp (2015). Through such analysis it is possible to find that this discussion is highly devious due to the common sense that still remains among Christians that Bible might sound archaic and complex.

Keywords: Bible translations. Contemporary language. Acceptability.

Capítulo 16

CHILE E BRASIL NO JORNAL A MANHÃ: A POESIA CHILENA NA IMPRENSA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 40

CHILE AND BRAZIL IN THE NEWSPAPER A MANHÃ: THE CHILEAN POETRY IN THE BRAZILIAN PRESS IN THE 1940S

Mary Anne Warken S. Sobottka
(Doutoranda-PGET)

Introdução

Este trabalho tem como foco de interesse a década de 40 e o objeto de estudo é o jornal *A manhã* (1941-1953). O contexto histórico remete ao governo de Getúlio Vargas, na etapa do Estado Novo, localizada entre 1937 e 1945. Para a imprensa é um período de regras impostas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), entidade que tinha o papel de fiscalizar e censurar. Segundo Lopes (2008), costumava haver um censor em cada jornal, e a presença de um sujeito fiscalizador entre jornalistas e donos de jornais, muitas vezes, resultava em negociações e subornos.

O periódico *A manhã* se enquadrava como jornal governista, lançado no mesmo ano que o escritor Monteiro Lobato⁷¹ foi preso devido a uma carta escrita no ano anterior, na qual confronta Getúlio Vargas, criticando a política do Petróleo do governo⁷². Em 1942 o Brasil ingressa na Segunda Guerra e, ao apoiar os Estados Unidos, o governo de Vargas coloca o Brasil na guerra contra a Itália e a Alemanha. Pode-se notar, com esse posicionamento, que havia a intenção de manter boa relação com os EUA e com seus governantes. Na imprensa, um dos exemplos dessa nova configuração é o lançamento da revista *Seleções*, veículo onde começaram a ser divulgados no Brasil “valores e modos de vida norte-americanos” (LUCA, 2008, p. 129). Esses são alguns dos fatos que ajudam a compor o contexto histórico-político da imprensa da década de 40 no Brasil. Nosso objetivo é analisar os textos selecionados no periódico *A manhã*, para iniciar a pesquisa de elementos que colaboram para uma aproximação ao texto poético de autores chilenos.

Cabe ressaltar que existiram outros dois periódicos, que aludem a esse mesmo nome, o *A manhã* lançado em 1925, dirigido por Mário Rodrigues (1885-1930) com o qual Monteiro Lobato colaborava, e o jornal, de nome *A manha*⁷³, sem o til, que contém alto teor de humor em suas páginas e, de acordo com Bruno Brasil, “foi o primeiro jornal humorístico a fazer uso de fotomontagens para ridicularizar as autoridades⁷⁴” (BRASIL, 2014). O mesmo autor (2014) aponta, citando Sodré (1999), essa dualidade de nomes:

Nelson Werneck Sodré, em sua *História da imprensa no Brasil* (p. 428), afirmou que *A Manhã* teve duas fases. A primeira, aqui exposta, foi de 29 de dezembro de 1925 a 17 de dezembro de 1929. A segunda, mais de 10 anos depois da primeira, foi de 9 de agosto de 1941 a 7 de junho de 1953. De fato,

⁷¹ José Bento Monteiro Lobato (1882-1948). Foi um importante editor de livros inéditos e autor de importantes traduções.

⁷² No final da década de 40 Monteiro Lobato vai liderar a campanha “O petróleo é nosso”. Mais informações em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/campanha-petroleo-nosso-mobilizou-brasil-no-final-da-decada-de-40-10401791>>

⁷³ <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha-2/>>

⁷⁴ No link da BN, edição de 1930, em suas primeiras páginas aparece ilustração satirizando uma visita de Getúlio Vargas: <<http://memoria.bn.br/DocReader/720984/303>>

em 1941, um terceiro jornal com o título *A Manhã* apareceu no cenário editorial brasileiro. Era, porém, uma folha governista dirigida por Cassiano Ricardo na época em que o governo de Vargas começava a se preocupar com a propaganda política. Esse novo jornal não lembrava em nada o oposicionista *A Manhã*, da década de 1920. Não há nada que ligue o jornal de 1941 ao de 1925. (BRASIL, 2014⁷⁵).

O nosso objeto de estudo é o jornal dirigido inicialmente por Cassiano Ricardo (1895-1974), periódico que atuou sob a proteção do governo de Vargas. Consta no *Dicionário Biográfico Brasileiro* que esse diretor tinha pensamentos que convergiam com o Estado Novo, sua posição política era contra o fascismo e o comunismo e via como terceira opção a democracia social⁷⁶ (BRASIL, 2015). Na mesma edição que encontramos poemas chilenos no ano de 1943, encontramos artigos que se posicionam contrários ao fascismo, ao visualizar todo o jornal, para compreender o contexto em que estão publicados os poemas chilenos que nos interessam, somos confrontados com o ambiente cultural e político do momento. Desse modo, é construído um cenário para esses textos, ilustrações e composições da edição. A página é vista como fonte de pesquisa e contribui para ampliar a análise do texto poético que queremos evidenciar.

No âmbito da literatura, em especial para a poesia latino-americana, os anos quarenta estão marcados pela premiação de Gabriela Mistral, que em 1945 recebeu o primeiro Nobel de Literatura⁷⁷. Era a época em que Mistral desempenhava o cargo de consulesa do Chile no Brasil e residia na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Nessa mesma década, foi a amizade entre Cecília Meireles e Gabriela Mistral, que desempenhou um importante papel para a aproximação do leitor do jornal *A manhã* com a poesia chilena, uma vez que a relação entre ambas, promovia um diálogo intelectual e intercultural entre essas nações latino-americanas.

Tendo o jornal *A manhã* como fonte de registro histórico para esse período, acedemos a uma intenção política de aproximação entre o Brasil e o Chile, uma vez que, nessas páginas de jornal, são noticiadas, entre outras informações político-econômicas, a visita do Ministro das Relações Exteriores Oswaldo Aranha ao Chile, plasmada em um titular do dia 10 de novembro de 1941: “A excepcional significação americana da visita do nosso chanceler ao Chile, tradicionalmente amigo do Brasil”. Na mesma página de jornal, no dia 18 de novembro de 1941, é noticiado o convênio comercial entre esses dois países, assinado por Oswaldo Aranha (1903-1976) e Juan Rosseti (1903-1976), que era Ministro das Relações Exteriores no Chile (*A MANHÃ*, 1941, p. 8)⁷⁸. Chama a atenção, o fato de que Rosseti fundou o Partido Radical Socialista chileno e era membro deste partido, enquanto Oswaldo Aranha, em 1941, representava o governo de Getúlio Vargas. Em virtude da visita do ministro brasileiro ao Chile, Gabriela Mistral concedeu entrevista ao *A manhã*, esse artigo não foi assinado, e aparece como sendo texto dos editores. No fragmento abaixo reproduzido, estão sinalizadas as percepções da poetisa:

Frequentemente penso que há uma predestinação singularmente favorável a América Espanhola na circunstância de serem o presidente Vargas e o sr. Oswaldo Aranha homens de zona fronteira, nascidos junto ao flanco de nossa raça ouvindo diariamente a nossa língua. (MISTRAL, 1941, p.8)

⁷⁵ Mais informações em: <<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha/>>

⁷⁶ Mais informações em: <<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha-rio-de-janeiro-1941/>>

⁷⁷No acervo histórico da obra da poetisa consta que no dia 16 de novembro de 1945 Carlos Drummond de Andrade envia-lhe um telegrama como gesto de felicitação por essa premiação (ANDRADE, 1945). Imagem do telegrama disponível no site Memória Chilena da Biblioteca Nacional do Chile: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-132028.html>> Acesso em 10 de maio de 2017.

⁷⁸ Mais informações em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/13404>>

Em a *História dos, nos e por meio dos periódicos*, de Tânia Regina de Luca (2008), na seção “O conteúdo e os idealizadores”, se remete à discussão sobre a objetividade e a neutralidade na imprensa. São analisados os aspectos que envolvem o trabalho do pesquisador que utiliza o jornal como objeto de estudo. Para a leitura da notícia, caberá ter em conta a materialidade, condições de edição, impressão e divulgação, assim como o entorno político e social e as redes que envolvem o veículo estudado (LUCA, 2008, p. 138-140). Vemos, na página do jornal, a interface entre o político e o literário, quando os interesses econômicos vão a par dos benefícios culturais e da divulgação da poesia.

No Chile, o ambiente político entre os anos 1936 até o ano de 1941 foi de evolução do partido socialista Frente Popular, que representava uma coalizão de centro-esquerda. Gabriela Mistral e Pablo Neruda faziam parte desse projeto político que, se bem não esteve no poder ao longo da década de 40, sim, marcou presença e interferiu no âmbito da cultura. É esse o período histórico político que marca no Chile “a geração literária de 38”.

Nas páginas de *A manhã* são noticiados vários eventos que deixam ver uma relação diplomática amistosa entre o Brasil e o Chile. Um exemplo é o registro de viagem do ministro Oswaldo Aranha ao Chile, e o encontro com o vice-presidente chileno Jerónimo Mendez Arancibia (1887-1959). O contexto era propício para incentivar um maior interesse tanto nas questões econômicas quanto culturais que envolviam relações internacionais entre esses países.

***A manhã*: a imprensa como veículo para a poesia**

O jornal *A manhã*, foi lançado em 1941 e teve suas últimas publicações em 1953. No período de 1940 até 1944, esteve sob a direção do escritor e poeta Cassiano Ricardo⁷⁹, que publicou vários livros, foi jornalista, poeta e ensaísta.

O posicionamento político do *A manhã* era explicitamente contra o comunismo e declaradamente a favor do governo de Getúlio Vargas. Inseto nesse posicionamento pró Vargas, suas páginas oferecem material importante para a pesquisa da expressão da literatura na imprensa daquela época. Tania Regina de Luca, comenta sobre o trabalho de homens das letras nas páginas do jornal: “As várias tarefas desempenhadas por esses intelectuais subordinavam-se não raro, às demandas políticas das facções oligárquicas proprietárias dos jornais e que igualmente detinham as chaves que controlavam o acesso ao cenário da política” (LUCA, 2008 p. 124). O primeiro diretor do periódico *A manhã*, Cassiano Ricardo, teve envolvimento político com movimentos que convergiam com as políticas de Vargas. No que se refere às publicações que remetem a poesia chilena, encontramos várias ocorrências nos suplementos culturais de *A manhã*. O periódico contava com a publicação semanal do suplemento cultural “Pensamento da América” sobre a orientação de Ribeiro Couto (1898-1963), da Academia de Letras.

A Manhã, em seus primeiros momentos, também desenvolveu sua faceta cultural. O diário chegou a lançar dois suplementos em formato tabloide: o primeiro, voltado à literatura brasileira, foi “Autores e Livros”, dirigido por Múcio Leão. Segundo Marieta de Moraes Ferreira, este foi “uma verdadeira história da literatura brasileira, com excelente documentação iconográfica”. O segundo, dirigido por Ribeiro Couto, foi “Pensamento da América”, que procurava documentar e divulgar a cultura do continente americano. Outros dois suplementos foram planejados para *A Manhã*, mas não chegaram a sair: “Críticas das Ideias”, que teria sido dirigido por Eurialo Canabrava, e “A Manhãzinha”, encarte infantil que ficaria a cargo de Cecília Meireles. (BRASIL, 2015).

⁷⁹ Mais informações em: < <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha-rio-de-janeiro-1941/>>

Ribeiro Couto, em 1958, recebeu o prêmio internacional de poesia, outorgado na França aos poetas estrangeiros cuja obra honra a França. Os responsáveis pelos suplementos relacionados a cultura e literatura de *A manhã* eram especialistas qualificados, escritores e poetas. O suplemento “Pensamento da América”, em sua edição de 23 de outubro de 1941, apresentou um artigo que esclarece que a “América” do título incluía os Estados Unidos e apresenta o seguinte título para um de seus artigos: “A literatura brasileira precisa ser mais conhecida nos Estados Unidos”. No artigo é entrevistado Eduardo Neale Silva (1906-1989), que nasceu na cidade de Talca, no Chile. Neale Silva ingressou, aos 19 anos, na Universidade de Wisconsin, onde obteve o título de mestre em 1928, e obteve o seu PhD em 1935. Este escritor chileno que residiu e faleceu em Madison, Wisconsin, dedicou-se ao estudo da literatura e cultura da América Hispânica.⁸⁰ No artigo de *A manhã*, Neale é entrevistado e diz estar sendo muito bem recepcionado no Brasil. Nessa visita, o pesquisador desenvolveu sua investigação sobre a literatura brasileira.

No artigo informa-se que, a visita do Prof. Neale, já há um mês no Brasil, na data da entrevista, é enriquecida através de um intercâmbio cultural com escritores, jornalistas e instituições culturais e universitárias. Quando é interpelado pelo *A manhã* sobre a literatura brasileira nos Estados Unidos, responde:

É preciso ser mais conhecida, conhecem-se, Machado de Assis, Olavo Bilac, dos autores antigos, e dois ou três nomes dos autores modernos. Dos livros apenas tiveram divulgação regular: ‘Casa de Pensão’, de Aluísio de Azevedo, e ‘Inocência’ do Visconde de Taunay. Foram também publicados em inglês ‘O Guarani’ e ‘Cannaã’.⁸¹ (COSTA DU RELS, 1941, p. 7).

Destaca-se, na configuração desse suplemento, a apresentação de texto no idioma espanhol com respectiva tradução assinada pelo tradutor, segue na imagem um exemplo que figurava ao lado da entrevista. Apresenta-se texto de Jorge Isaacs (Colômbia), com a sua respectiva tradução assinada por Francisco Armond:

Figura 1: Suplemento Pensamento da América



Fonte: Isaacs (1941, p.7)⁸²

⁸⁰ Mais informações em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4738/4899>>.

⁸¹ Artigo completo com a entrevista em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/13024>>.

⁸² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/13024>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

Recordamos que esse espaço do jornal estava destinado a um projeto cultural e que os organizadores dos suplementos, assim como o diretor do jornal nos primeiros anos de *A manhã*, eram escritores conectados ao mundo intelectual e das artes. O periódico também contou com “O Suplemento Literário Autores e Livros”, sob a orientação de Mucio Leão (1898-1969).⁸³ Nas primeiras páginas deste suplemento, na apresentação do projeto editorial, registram-se reflexões e ideais dos seus fundadores e colaboradores, nelas se explicita o interesse dos editores na publicação de textos poéticos. Esse mesmo suplemento foi objeto de pesquisa de Angela de Castro Gomes, para pensar a política cultural no estado novo. Deste modo, podemos ter acesso ao trabalho de pesquisa que toma as páginas de “Autores e Livros” para resgatar a história fazendo enlace com o cultural e o político (LUCA, 2005, p. 129).

Gabriela Mistral e Cecília Meireles – poetas e agentes culturais

Nas páginas de *A manhã* no dia de 2 de setembro de 1941, publicou-se um ensaio de Magdalena Petit que discorre sobre a personalidade, a trajetória e obra poética de Gabriela Mistral. Nesse ensaio, Petit assinala a importância da contribuição da poetisa chilena para a divulgação da cultura latino-americana e comenta sobre o seu desempenho no México, durante 15 anos, para fundação de escolas rurais naquele país (PETIT, 1941, p.7-8). No Brasil, Cecília Meireles e Gabriela Mistral tiveram uma atuação intensa na imprensa e também no rádio, pois, através desses meios divulgavam seus trabalhos. Ambas faziam parte de uma rede de contatos para a divulgação da poesia e da cultura em geral e contavam com reconhecimento internacional. No jornal *A Manhã*, as poetisas são consideradas colaboradoras frequentes, através de artigos, entrevistas, e na publicação de suas crônicas. Elas também foram citadas em notícias relacionadas ao mundo cultural e social.

Gabriela Mistral propiciou, no Brasil, a divulgação da poesia chilena, trouxe ao nosso país as produções de outros poetas, assim como publicou sua poesia e artigos críticos (SILVA, 2014, p.169-185). No Chile mantinha relação com o círculo político e intelectual no seu país. Em 1948, no tocante aos trabalhos editoriais chilenos, surgiu o projeto chileno *Pro Arte*⁸⁴ e Mistral fez parte dessa revista junto aos nomes de Pablo Neruda e Nicanor Parra. Desta forma, podemos verificar que, se Cecília Meireles ocupava um lugar no meio intelectual brasileiro, Mistral também foi personagem importante e atuante em seu país, sendo que essas conexões potencializaram seus canais de divulgação para a cultura.

Juan Uribe Echevarría – pesquisador chileno no Brasil

Podemos mencionar também a presença de Juan Uribe Echevarría (1908-1988), jornalista do jornal *La Nación* de Santiago, e pesquisador visitante, que discorre sobre o intercâmbio cultural entre o Brasil e o Chile. Esse panorama intercultural na página impressa, configura um momento de aproximação desses dois países. De nacionalidade espanhola, Uribe formou-se no Chile em pedagogia, desenvolveu vários trabalhos importante nesse país, e em 1943 estava realizando pesquisa acadêmica. No jornal *A manhã* no artigo “Uma visão panorâmica da literatura moderna no Brasil e no Chile”, ao ser interpelado sobre a poesia chilena, Uribe responde da seguinte forma:

Poesia? Nisso estamos muito bem. No ponto de vista nacional e internacional. Não há em país algum de idioma espanhol uma equipe que supere a dos atuais

⁸³ Informação no site da Biblioteca Nacional: Autores e livros: Suplemento Literário de A manhã: Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pesq=>>. Acesso em: 6 jun.2017.

⁸⁴ Mais informações em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100734.html#presentacion>>.

poetas contemporâneos. Tão bons podem haver, melhores não. Ao nome de Pablo Neruda, Gabriela Mistral e Vicente Huidobro, que há muito transpuseram a fronteira, devemos agregar os de Rosamel del Valle, Juvencio Valle, Pablo de Rocca, Julio Barrinechea. Este é o grupo dos consagrados. Entretanto a rapaziada é formidável. Já Cecilia Meireles se preocupou de alguns deles em dois números deste jornal. Nomearemos a Nicanor Parra, Oscar Castro, Luiz Oyarzún, Guillermo Quiñones Alvear, Omar Cáceres, Vitoriano Vicário, André Sabella, Olga Acevedo, Rita Walker e tantos outros. (URIBE ECHEVARRÍA, 1943, p. 8)⁸⁵

Percebemos nessa lista a menção de Nicanor Parra entre os poetas Pablo Neruda e Vicente Huidobro. Parra, anos depois, com a publicação de *Poemas y Antipoemas* (1954), será reconhecido pela crítica internacional por uma poesia que vai desvincular-se da poesia de Huidobro, Mistral e Neruda. Uribe, como estudioso da poesia, também menciona em sua entrevista seus poetas brasileiros favoritos, entre eles está Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade. Sobre a literatura brasileira comenta: “No Chile tem-se um conhecimento precário e escasso do que significa a poesia do Brasil, especialmente em literatura” (URIBE ECHEVARRÍA, 1943, p.8).

8 poetas chilenos por Cecília Meireles – 1943

O artigo “8 poetas”⁸⁶, publicado no jornal *A manhã*, no dia 1 de setembro de 1943, assinado por Cecília Meireles, replica o artigo publicado no Chile na revista *8sch* da Sociedade de Escritores do Chile, encaminhado à poetisa brasileira por Gabriela Mistral. Cabe observar que todos os poemas foram publicados em espanhol, e nenhum foi traduzido ao português.

Por que não foram traduzidos esses poemas? Podemos pensar no fator tempo, na velocidade e urgência que fazem parte da rotina de um jornal. Essa velocidade é inerente ao veículo que nos serve como objeto de estudo. Mas, se deixarmos de lado este elemento, que sem dúvida interfere, para pensar a configuração do espaço, podemos colocar em questão outro elemento: a página e finalidade daquela seção. O artigo, apresentando oito poetas chilenos, não estava em um “Suplemento Cultural” daquele jornal. Foi publicado em uma quarta-feira, e o Suplemento “Pensamento da América”, pelas consultas feitas na Hemeroteca, era publicado nas quintas-feiras. Observa-se, nessa edição, uma coluna destinada ao texto e artigos de Cecília Meireles. A apresentação desses jovens poetas se insere em um texto crítico, que vai mostrar poemas que representavam, naquele momento, uma “poesia nova” no Chile. Outra questão a ser observada é o espaço reduzido que Meireles dispunha para tal apresentação e comentários. Tratando-se de uma argumentação que enfatiza o talento e técnica dos poetas, em caso de tê-los traduzidos, seria necessária uma apresentação nos dois idiomas, o que exigiria mais espaço. Seria falho o comentário crítico, referindo-se às escolhas dos autores e alabando sua técnica sem o texto fonte como apoio.

Cecília Meireles era colaboradora do *A manhã* e publicava ali crônicas e artigos de opinião. O texto da poetisa, apresentando a poesia chilena e colocando seu comentário lado a lado da apresentação de cada um dos 8 poetas e de seus poemas, deixa gravado na história através do jornal, a sua crítica positiva. Ademais, Meireles era uma personalidade importante no contexto da época, ligada as artes em geral, assim como, uma colaboradora frequente e oficial do periódico. Se pressupõe um público leitor afim, que lia a “opinião” da poetisa.

⁸⁵ Publicado no Jornal *A manhã* em 1943, artigo completo página 3 e página 8.

⁸⁶ Está disponível a página digitalizada de *A manhã* no site da Biblioteca Nacional do Chile: <<http://www.biblioteca.nacionaldigital.cl/bnd/623/w3-article-148238.html>>.

Um exemplo contrário, no mesmo jornal, é o da apresentação de um poema de Mistral traduzido em *A manhã*, com apenas a apresentação do texto traduzido e sem comentário crítico. No “Suplemento Pensamento da América” desse mesmo jornal, se apresentou o poema “País da ausência”⁸⁷ traduzido por Ribeiro Couto, organizador responsável pela publicação semanal que se dedicava ao intercâmbio com países americanos (COUTO, 1941, p.17). A configuração dessa página era para apresentação do texto poético ao leitor no idioma português, sem apresentação do texto fonte ou comentários.

Sobre “8 poetas” no Chile, a publicação na revista da *Universidad de Chile* continha poemas organizados e prolongados por Tomás Lago (1903-1975), poeta, pesquisador e gestor cultural chileno, que chegou a visitar o Brasil em 1951. Dessa visita, ficou o registro de uma entrevista que Lago concedeu ao jornal chileno *La Nación*⁸⁸. Na apresentação da antologia poética no artigo “*8 nuevos poetas chilenos*”. Segue um fragmento, no qual Lago refere-se às premissas de uma nova concepção de poesia, e afirma:

La atmósfera de una época será luego más rica o más pobre, según aparezca nutrida o desmantelada de todos sus elementos documentales. Si sabemos todo lo que pasa se perderá enseguida menos en experiencia vanas; si hay constancia de todos los esfuerzos de hoy, los esfuerzos de mañana serán dirigidos con más provecho y mayores posibilidades de un estilo. (LAGO apud PARRA, 2006, p.1013).

O título “8 poetas” se refere aos poetas chilenos: Oscar Castro (1910-1947), Victoriano Vicario (1911-1966), Omar Cerda (1914-2003), Jorge Millas (1917-1982), Luis Oyarzún (1920-1972), Alberto Baeza Flores (1914-1998), Hernán Cañas (1910-1991), Nicanor Parra (1914-), e ao título publicado no Chile: “*8 nuevos poetas chilenos*” (1939).

Cecília Meireles adverte, no artigo de *A manhã*, que o primeiro contato que teve com a poesia de Nicanor Parra, o único dos poetas citados que ainda está vivo atualmente, foram peças de “romanceros” – onde personagens históricos como Miguel Carrera e Manuel Rodríguez, são aludidos. A primeira publicação de Parra foi *Cancionero sin nombre* (1937)⁸⁹, livro que lhe outorgou o Prêmio Municipal de Poesia e que dedicou a quatro dos poetas citados acima. Quando ganhou o prêmio pelo livro, dedicou essa condecoração aos sete companheiros da sua geração que estavam na antologia publicada em revista “*8 nuevos poetas chilenos*”. Para Cecília Meireles os versos de *Cancionero*, o primeiro livro de Parra, tinham “toda técnica tradicional” e adverte que na publicação sob o título de “8 poetas” o tom é outro e acontece uma renovação poética. Sobre os outros sete poetas citados por Meireles no artigo, cabe mencionar que faziam parte do movimento literário: “Poesia de la Claridad”. Parra se refere a esse projeto em uma conferência proferida em 1958 na *Universidad de Chile* e, fazendo uma retrospectiva, com um olhar desde a distância do tempo, se refere ao grupo de oito poetas antologados por Lago:

[...] representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público. Oscar Castro, el más afortunado del grupo, figuraba en los repertorios de todas las recitadoras profesionales y privadas. Hernán Cañas, Omar Cerda y el que habla habíamos sido poetas laureados en los Concursos Primaverales de los Estudiantes. Claro que no traíamos nada nuevo a la poesía chilena. Significábamos, en general, un paso atrás, a excepción de Millas y de

⁸⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/12018>>.

⁸⁸ Pro arte. Santiago : E. Bello, 1948-1956 (Santiago : Talls. Graf. La Nación) 3 v., n° 121, (9 de enero de 1951), p. 8.

⁸⁹ *Cancionero sin nombre* tem elementos da poesia de García Lorca, como ele mesmo explica: “Yo comencé como un poeta garcialorquiano. Mi plan de trabajo fue en este tiempo aplicar a Chile el método que Lorca había hecho suyo en España” (PARRA, 2006, p. 1009).

Oyarzún, que, según mi modo de ver, eran ya unos poetas perfectamente vertebrados. Nos hallábamos más cerca de Cruchaga, que era el poeta menos atrevido de nuestros mayores, que de los innovadores realmente significativos. (PARRA, 1958⁹⁰).

Os poetas citados no artigo de Meireles publicado em *A manhã* são poetas que marcaram a literatura chilena e que, através de um corredor literário fomentado em parte por personalidades importantes como as de Mistral e Meireles, e por outra parte por agentes culturais que, apesar de não terem tanta evidência no mundo da literatura, participaram na divulgação da poesia chilena. Os fatores políticos contribuíram para que os laços interculturais fossem ampliados e se abriu espaço na imprensa para poesia chilena através de um jornal simpatizante de um governo que teve na censura uma forma de atuar.

Considerações finais

O ano de 1941 marca o início da história de *A manhã* na imprensa brasileira. Ganha destaque o “Suplemento Cultural”, como veículo para a literatura na página do jornal, um oásis que serviu de vitrine para autores, poetas e críticos. As personalidades de Gabriela Mistral e Cecília Meireles foram fundamentais para articular o contato cultural entre o Chile e o Brasil. Certamente o olhar crítico dos poetas, editores e jornalistas da época, formaram e abriram espaço para a escrita poética. No que diz respeito à disciplina dos Estudos de Tradução, consultar a página do jornal aproxima o pesquisador aos momentos iniciais da recepção de determinados textos no Brasil, se ampliam as redes e acontece a toma de consciência de que o jornal foi um importante veículo de divulgação literária e cultural e é uma importante fonte de informação. Essa outra possibilidade de pesquisa abre espaço para repensar a história da tradução do texto literário no Brasil.

Os últimos anos de *A manhã* acompanham o declínio da Era Vargas. Com respeito ao último período do periódico, Bruno Brasil comenta “Ao longo de 1951 e 1952, *A manhã*, se mostrava um jornal popular, destacando os feitos do governo Vargas em meio a notícias de cunho policial, com grande exploração de fotos de acidentes de trânsito e outros tipos de desastre” (BRASIL, 2015). A mudança dos editores foi fator importante para a decadência e mudança de foco do periódico.

Referências

A MANHÃ. O Ministro Oswaldo Aranha visto pela grande poetisa Gabriela Mistral. **A manhã**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1941. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116408&pagfis=13404>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

BRASIL, Bruno. *A manhã* (Rio de Janeiro, 1941). **Hemeroteca Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, 28 out. 2015. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha-rio-de-janeiro-1941/>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

_____. *A manhã* (Rio de Janeiro, 1925). **Hemeroteca Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, 28 de jul. de 2014. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

⁹⁰ A transcrição dessa conferência de 1958 está disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000200015>

COSTA DU REIS, Adolfo. A misqui-simi. **A manhã**, Rio de Janeiro, p. 7, 23 out. 1941. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/13024>>. Acesso em: 03 jun. 2017.

COUTO, Ribeiro. País da ausência. **A manhã**, Rio de Janeiro, p. 17, 23 out. 1941. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/12018>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

ISAAC, Jorge. A caça ao Tigre. Suplemento Pensamento da América, **A manhã**, Rio de Janeiro, 23 de out. de 1941. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/13024>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

LOPES, Dirceu Fernandes. Contra o arbítrio, pela liberdade. **Jornal da USP**, São Paulo, ano XXIII, n. 831, 2-6 de jun. 2008. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2008/jusp831/pag10.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

LUCA, Tânia de. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MEIRELES, Cecília. 8 poetas. **A manhã**, Rio de Janeiro, p. 3-8, 24 ago. 1943. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=oitoe%20poetas>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

MISTRAL, Gabriela. O Ministro Oswaldo Aranha visto pela grande poetisa Gabriela Mistral: **A manhã**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1941. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116408&pagfis=13404>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

PARRA, Nicanor. **Obras Completas & Algo +**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

_____. Poetas de La Claridad por Nicanor Parra. **Atenea**, Santiago, año XXXV, v. CXXXI, nº. 380-381, abril-set. 1958. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000200015>. Acesso em: 10 jul. 2017.

PETIT, Magdalena. Vida e obra de Gabriela Mistral. **A manhã**, Rio de Janeiro, p.7-8, 2 set. 1941. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/12336>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

SILVA, Jacicarla S. Em torno de um (in)visible college na América Latina. **Universitas humanística**, Bogotá, n.79, jan.-jun., p.165-189, 2015. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/791/79132009008/>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

URIBE ECHEVARRÍA, Juan. Uma visão panorâmica da literatura moderna no Brasil e no Chile. **A manhã**, Rio de Janeiro, p.3-8, 7 out. 1943. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/623/w3-article-148238.html>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

Resumo: Este artigo faz um recorte das publicações no jornal *A manhã* as quais remetem a uma ponte cultural entre o Brasil e o Chile, no que se refere à poesia nos anos 40. Entre outros textos, analisam-se os poemas citados no artigo “8 poetas”, publicado em 1943, no qual Cecília Meireles insere e comenta a poesia antologada por Tomás Lago em 1939. Para nossa reflexão sobre essa relação intercultural, temos as considerações do jornalista e pesquisador Juan Uribe Echevarría, publicadas nesse mesmo periódico. Para pensar o jornal como suporte e veículo, nos remetemos a *História dos, nos e por meio dos periódicos* (2008) de Tânia Regina de Luca. A página do jornal configura-se como instrumento para a pesquisa e reflexão da recepção da poesia chilena no Brasil.

Palavras-chave: Imprensa. Poesia. A manhã. Cecília Meireles. Gabriela Mistral.

Abstract: This work presents a selection of publications in the newspaper called *A Manhã*, related to cultural associations between Brazil and Chile in relation to poetry in the 1940s. We analyze the poems in the article entitled “8 poetas” published in 1943, in which Cecília Meireles presents and comments about the poetry anthologized by Tomás Lago in 1939. We also make explicit some considerations by the journalist and researcher Juan Uribe Echevarría published in the same newspaper, in order to induce reflections about this intercultural relationship. Thinking about the newspaper as support and vehicle, we refer to *História dos, nos e por meio dos periódicos* (2008) by Tânia Regina de Luca. The newspaper page constitutes an instrument for the research and reflection about the reception of the Chilean poetry in Brazil.

Keywords: Press. Poetry. A manhã. Cecília Meireles. Gabriela Mistral

Capítulo 17

UMA SEQUÊNCIA DIDÁTICA NO CONTEXTO DE FORMAÇÃO DO SECRETÁRIO EXECUTIVO.

A DIDACTIC SEQUENCE IN THE CONTEXT OF FORMATION OF THE EXECUTIVE SECRETARY

Priscila Martimiano da Rocha
(Mestranda-PGET)

Introdução

O presente artigo é um recorte da pesquisa de Mestrado da autora, a qual está sendo orientada pela Profa. Dra. Maria José Roslindo Damiani Costa, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e traz ao leitor uma visão panorâmica a respeito do contexto teórico abordado, assim como um olhar sobre os procedimentos metodológicos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa.

No cenário organizacional mundial o profissional de Secretariado Executivo tem vencido muitos desafios, participado de muitas mudanças e inovações importantes. A nível nacional, a profissão tem crescido e correspondido cada vez mais às exigências do mercado de trabalho, e os cursos de formação dos profissionais têm demonstrado movimentos favoráveis ao aperfeiçoamento das habilidades necessárias ao profissional da área para se consolidar no mercado globalizado. Como reflexo da globalização as relações no mercado mundial têm crescido, sendo assim imprescindível que o profissional de Secretariado Executivo que atua em empresas multinacionais, no ramo de relações exteriores ou internacionais ou mesmo em pequenas e médias empresas em expansão, tenha o conhecimento de pelo menos uma língua estrangeira.

Baseando-se nesse cenário, o presente artigo tem como contexto de estudo a formação do Secretário Executivo no que se refere a área de tradução, sem minimizar as outras áreas de formação e atuação do profissional, que são igualmente importantes para o bom desempenho do mesmo no mercado de trabalho, mas limitando seu olhar investigativo na aprendizagem dos alunos sobre o processo tradutório. Assim, a proposta apoia-se na implementação de uma Sequência Didática (DOLZ et al, 2004) para o ensino de tradução, trabalhando com o gênero textual e-mail, e através de uma abordagem teórica Funcionalista (NORD, 2016), visa dar suporte e fortalecimento a formação dos profissionais da área no que tange a tradução.

Para alcançar o objetivo de estudo, foi proposta a implementação de uma Sequência Didática (SD) em sala de aula de tradução e como suporte teórico a aplicação do modelo de análise textual de Nord (1991) servindo de apoio para o processo tradutório. Tendo em vista a pluralidade de funções que o profissional de Secretariado Executivo agrega, pode-se aqui destacar a importância de fazê-lo refletir sobre a tradução como ‘processo’ e não simplesmente como ‘produto’.

Fundamentação teórica

De acordo com Campos (1986, p. 8), traduzir é “fazer passar, de uma língua para outra, um texto escrito na primeira delas”, ele ainda define o papel do tradutor como sendo de “levar o leitor de uma língua para o lado da língua do autor estrangeiro, ou, inversamente, trazer o autor de uma língua estrangeira para o lado da língua do leitor”. O autor destaca adiante que “não se traduz afinal de uma língua para outra, e sim de uma cultura para outra” (p. 27). Tendo

tais conceitos a respeito da tradução e do ato de traduzir, o presente trabalho está apoiado na teoria Funcionalista de Christiane Nord, para ela:

Tradução é a produção de um texto alvo funcional, mantendo-se a relação com um determinado texto fonte que é especificada de acordo com a função pretendida ou exigida do texto alvo (skopos). A tradução permite que um ato comunicativo aconteça, o que de outra forma não seria possível devido às barreiras linguísticas e culturais. (NORD, 2016, p. 61)

No contexto de tradução, o funcionalismo teve suas primeiras abordagens na Alemanha no início da década de 70 por Reiss, quando ela aderiu às suas críticas de tradução a categoria de ‘função especial de uma tradução’, ela defendia que a tipologia textual, a estrutura e a função do texto a ser traduzido eram os parâmetros de análise necessários para o desenvolvimento de uma tradução ideal. Alguns anos mais tarde, Reiss juntamente com Vermeer “postularam como uma regra geral que o propósito do TA (texto alvo) é que deve determinar os métodos e as estratégias de tradução, e não as funções do TF (texto fonte)” (NORD, 2016. p. 22). Deste postulado originou-se a *Skopostheory*, que se tornou o componente principal da teoria geral da tradução de Vermeer no final da década de 70.

Apoiada em tais teorias, Nord passa então a destacar a importância do processo tradutório como um todo, que deve abordar tanto os aspectos do texto fonte quanto os do texto alvo, e cria assim um ‘Modelo de análise textual’ voltado à tradução.

Para que este modelo ficasse visualmente didático, Nord apresenta sua proposta em um quadro, baseando-se nos pressupostos da linguística textual. Os elementos deste quadro se constituem na análise de fatores extratextuais e intratextuais de um texto fonte, com a proposta de evidenciar as questões tradutórias, advindas do movimento tradutório da cultura fonte para a cultura alvo e as questões léxico gramaticais da língua fonte para a língua alvo.

Os fatores extratextuais são analisados mediante a solicitação de informações de contexto, ou seja, que são externos ao texto, são eles:

- Emissor;
- Intenção;
- Público;
- Meio;
- Lugar;
- Tempo;
- Motivo;
- Função.

Os fatores intratextuais são analisados mediante informações sobre o próprio texto, são eles:

- Assunto;
- Conteúdo;
- Pressuposições;
- Estruturação;
- Elementos não verbais;
- Léxico;
- Sintaxe;
- Elementos suprasegmentais.

Ao final da análise dos fatores a autora reserva um espaço para o quesito ‘função’, que mostra a interdependência dos fatores extratextuais e intratextuais no texto. (NORD, 2016, p.75)

Sendo assim, podemos concluir que a proposta teórica funcionalista permite ao tradutor, seja ele profissional ou ainda em formação, ter uma visão paralelamente ampla e detalhada das variáveis existentes no processo tradutório, sendo o processo determinante para as tomadas de decisão do tradutor, e que podem influenciar no produto final. O tradutor, então, precisa ter clareza para quem escreve e todo contexto sócio histórico cultural que ancora os elementos intratextuais do texto fonte, e que conseqüentemente dialogam com seu público final, para poder analisar quais informações serão relevantes ou não para o mesmo. Essa concepção de tradução caracteriza o tradutor como um negociador de sentido, que lida com um processo dinâmico de análise constante sobre os elementos envolvidos no processo, e que possa gerar um texto que promova um diálogo à construção de sentido por parte do leitor ou ouvinte.

Contextualização Profissional

A valorização da profissão de Secretariado executivo tem crescido nos últimos anos e ganhado destaque no mercado de trabalho com o aumento exponencial das relações executivas e internacionais, fato este, que tem levado o profissional da área a atuar em ambientes profissionais de alto padrão, o que conseqüentemente requer um preparo de excelência em sua formação, e exige imprescindivelmente do mesmo o domínio de uma ou mais línguas estrangeiras. Devido a este perfil de atuação do profissional, percebe-se que a maioria dos cursos de bacharelado em Secretariado Executivo no Brasil oferecem disciplinas específicas de línguas estrangeiras, e também disciplinas voltadas aos estudos da tradução, considerando assim a importância das mesmas na formação deste futuro profissional.

Nesse sentido, o presente trabalho tem como proposta a implementação de uma sequência didática, com o objetivo de ampliar e aprimorar a formação e atuação de estudantes de Secretariado Executivo no âmbito da tradução, e perceber qual o impacto da SD no fazer tradutório dos alunos.

Tal objetivo considera o fato de que em sua prática profissional o Secretário Executivo desempenha o papel de tradutor, de acordo com as leis que o regulamentam a exercer as seguintes funções: “IV – redação de textos profissionais especializados inclusive em idioma estrangeiro; VI – taquigrafia de ditados, discursos, conferências, palestras de explanação, inclusive em idioma estrangeiro” (BRASIL, 1985).

Outra questão que precisa ser fortemente destacada, e ainda abordada, no âmbito dos estudos da tradução no curso de Secretariado Executivo é, a distinção entre ensino/aprendizagem de tradução versus ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras. Colina (2015, p. 84) ressalta a importância de “desenvolver a consciência profissional e ensinar as diferenças entre a tradução profissional e as atividades da aula de línguas estrangeiras”, o aluno e futuro profissional precisa estar ciente de que ter somente conhecimentos linguísticos não o tornam apto para a ação tradutória profissional.

A autora se posiciona ainda, dizendo que “ensinar teoria geralmente significa ministrar sobre qualquer escola ou orientação teórica preferida do professor, esperando que, por algum tipo de processo misterioso, os alunos se tornem melhores tradutores” (COLINA, 2015, p. 134), fato este que muitas vezes é a realidade nas salas de aula de tradução nos cursos de Secretariado Executivo. Por ser uma profissão com formação multidisciplinar, acontece com frequência de os professores trazerem conceitos gerais sobre assuntos pontuais, deixando então os alunos sem conhecimentos específicos das disciplinas. Sobre essa situação pensamos no plural, pois a situação não se repete singularmente nas disciplinas voltadas ao ensino de tradução, mas também em outras das áreas interdisciplinares que fazem parte do currículo acadêmico do curso.

Para abordar de maneira prática o uso da tradução no exercício da profissão, escolhemos trabalhar o processo tradutório utilizando um gênero textual específico e de grande uso diário pelo profissional da área, o *e-mail*.

O e-mail, de acordo com Marcuschi (2004, p. 28) pode ser definido como um “correio eletrônico com formas de produção típicas e já padronizadas” e este que era “inicialmente um serviço (eletronic mail), resultou num gênero [...] e está hoje entre os mais praticados na escrita”. Ou seja, o e-mail surgiu primeiro como suporte, o que o autor (MARCUSCHI, 2003, p. 6) define como “um lugar físico ou virtual, de formato específico e que serve para fixar e mostrar o texto”

O e-mail como suporte, tem como principal finalidade gerar a ação comunicativa à distância, fato este que antes só era possível por meio de cartas e telegramas, atualmente possibilita a troca de informações a qualquer instante, independente da distância a que se inserem os interlocutores envolvidos. Da Cruz (2005) nos traz um olhar mais abrangente do e-mail como suporte:

No caso do espaço digital, e ainda mais especificamente, com relação ao e-mail, poderíamos ver o suporte como o formulário do programa de e-mail. Poderíamos dizer que assim como o papel está para a carta e o bilhete, o formulário do programa de e-mail está para a mensagem de e-mail. (DA CRUZ, 2005, p. 44).

A autora conclui dizendo que “o e-mail assume função de suporte quando se presta a veicular, em anexo, ou no espaço fornecido pelos programas para a produção de textos, qualquer tipo de gênero textual”. (DA CRUZ, 2005, p. 46). Fato este que torna o e-mail suporte tão importante quanto o e-mail gênero, pois o Secretário Executivo precisa estar apto a manusear ambos sendo que são imprescindíveis para o desenvolvimento de muitas tarefas no dia a dia do profissional.

Olhando para essa transição do e-mail de suporte para gênero textual cabe a colocação de Bronckart (2003, p. 73, 74) de que “alguns gêneros tendem a desaparecer, mas podem, às vezes, reaparecer sob formas parcialmente diferentes; alguns gêneros modificam-se; gêneros novos aparecem; em suma, os gêneros estão em perpétuo movimento.”

Quanto a sua estrutura, Paiva (2004) observa que é similar à da carta, com vocativo, texto, despedida e assinatura, e ainda permite anexos e links. Os dados cronológicos (dia/hora) são automaticamente inseridos pelo programa on-line, e sua linguagem varia de acordo com o grau de intimidade estabelecido entre os interlocutores e com a finalidade a que se destina a comunicação.

Por fim, quando nos posicionamos com um novo olhar considerando todas as reflexões acima citadas podemos perceber que no dia-a-dia da prática profissional do Secretário Executivo, o e-mail tanto enquanto suporte quanto como gênero textual é de suma importância para o desenvolvimento da comunicação tanto pessoal quanto profissional do mesmo. E ainda ter conhecimentos específicos sobre cada uma de suas respectivas peculiaridades.

Procedimento metodológico

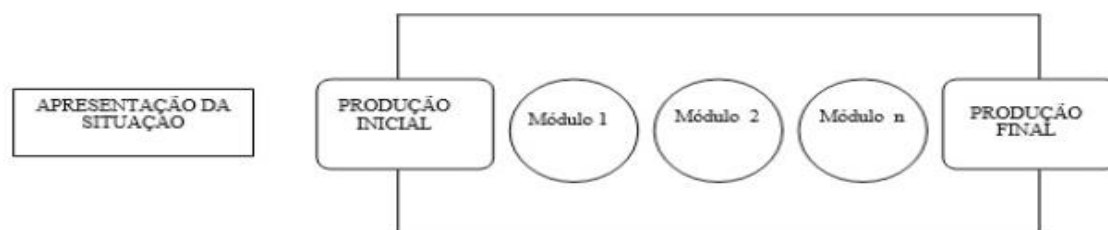
O procedimento escolhido para dar apoio à pesquisa foi o de sequência didática (SD), que segundo Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004, p. 82, 83) “é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito”, os autores ainda acrescentam que sua finalidade é “de ajudar o aluno a dominar melhor *um* gênero de texto, permitindo-lhe, assim, escrever ou falar de uma maneira mais adequada numa dada situação de comunicação”.

A organização de uma sequência didática ocorre conforme os próprios autores descrevem:

Após uma *apresentação da situação* na qual é descrita de maneira detalhada a tarefa de expressão oral ou escrita que os alunos deverão realizar, estes elaboram um primeiro texto inicial, oral ou escrito, que corresponde ao gênero trabalhado; é a *primeira produção*. Essa etapa permite ao professor avaliar as capacidades já adquiridas e ajustar as atividades e os exercícios previstos na sequência às possibilidades e dificuldades reais de uma turma. Além disso, ela define o significado de uma sequência para o aluno, isto é, as capacidades que deve desenvolver para melhor dominar o gênero de texto em questão. Os *módulos*, constituídos por várias atividades ou exercícios, dão-lhe os instrumentos necessários para esse domínio, pois os problemas colocados pelo gênero são trabalhados de maneira sistemática e aprofundada. No momento da *produção final*, o aluno pode pôr em prática os conhecimentos adquiridos e, com o professor, medir os progressos alcançados. (DOLZ; NOVERRAZ; SCHNEUWLY, 2004, p. 84)

Os autores apresentam um esquema para melhor visualização de como se desenvolve uma sequência didática:

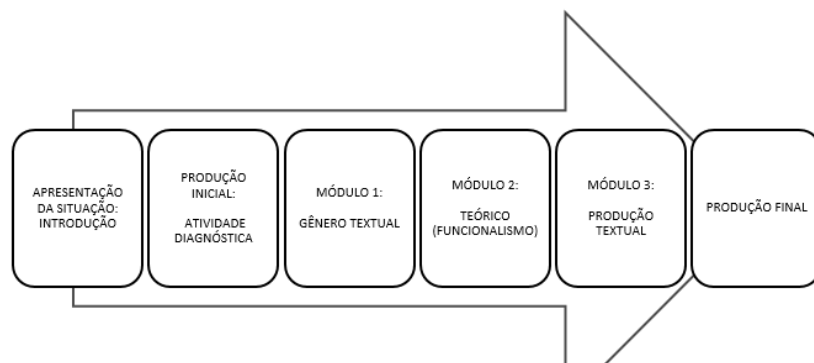
Figura 1 – Esquema de Sequência Didática.



Refletindo sobre a proposta metodológica de sequência didática, sugerida por Dolz et al. (2004), planejamos uma proposta de implementação de uma sequência didática na sala de aula de 'tradução', no curso de Secretariado Executivo, para que pudéssemos ampliar o olhar sobre questões teóricas que servem como suporte para o processo de ensino/ aprendizagem do fazer tradutório, assim como proporcionar aos participantes uma conscientização sobre o processo de tradução, levando-os a perceber que não se trata apenas de uma questão de transposição linguística, além de também colaborar com a consolidação da interface de ensino de tradução e Secretariado Executivo, visando contribuir para futuras pesquisas nesta área. Somada a esses fatores, tal escolha se deu pelo fato de os gêneros textuais estarem presentes nas nossas práticas sociais, materializando situações reais comunicacionais, principalmente na atuação diária do profissional de Secretariado Executivo. E em se tratando de tradução, o objetivo da aplicação da SD é levar o aluno a pensar na produção como um processo, e não unicamente como produto. Cada momento da SD tem um elemento a ser trabalhado, que são os módulos, e cada elemento modular vai trabalhar aspectos específicos para prepara-los melhor para a produção final.

Baseando-nos nessa proposta metodológica, nos pressupostos teóricos apresentados de antemão e considerando o contexto de formação dos participantes, pudemos elaborar uma sequência didática com o propósito de desenvolvê-la durante esta pesquisa para obtenção do *corpus*. Segue:

Figura 2 – Sequência Didática elaborada pela autora.



Fonte: Autoria própria. 2017.

Sendo assim, apresentamos aqui as etapas preparadas para aplicação, pensando nas possíveis necessidades de abordagem durante o desenvolvimento da SD, e na seção de ‘Apresentação e análise de resultados’ o desenvolvimento destes momentos serão apresentados.

- A **apresentação da situação** da SD acontece no primeiro contato com os participantes, e é dividida em dois momentos. Inicialmente tem como finalidade permitir ao pesquisador que exponha os motivos e objetivos da realização da pesquisa, proporcionando assim um momento de interação entre ele e os participantes. Dando continuidade, o pesquisador deve apresentar aos participantes o “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido”, que é exigência do comitê de ética, e pedir a eles que o leiam e assinem. Ainda neste momento os participantes recebem um ‘questionário diagnóstico’ (apêndice), que possui questões conceituais sobre tradução, línguas estrangeiras, gêneros textuais, processo tradutório, teoria funcionalista e ferramentas de apoio à tradução. Este questionário deve ser respondido novamente pelos participantes ao final da SD, pois ele serve como ferramenta de apoio no momento de análise de dados, permitindo ao pesquisador comparar as respostas iniciais e finais, considerando a intervenção teórica feita durante o processo da SD. Além dos questionários é feito também um ‘diário de bordo’, onde são feitas anotações, com o objetivo de registrar momentos pontuais do desenvolvimento da SD.
- O segundo momento da apresentação da situação da SD, como a própria identificação já explícita, tem por objetivo apresentar aos participantes a situação, ou seja, explicar a eles particularidades como: o que é uma sequência didática, como ela se desenvolve, o motivo de ter sido este o método de pesquisa escolhido, qual o assunto e qual o gênero textual abordado durante o processo e o porquê de cada escolha.
- O segundo momento da SD é o da **produção inicial**, e tem por objetivo identificar dificuldades e desafios tradutórios encontrados pelos participantes durante o processo de tradução. A produção deste momento serve como atividade diagnóstica, ou seja, permite ao pesquisador, avaliar os conhecimentos dos participantes em relação à proposta de trabalho e ao gênero textual abordado, verificar que capacidades precisam ser desenvolvidas, e diagnosticar inicialmente dificuldades e desafios durante a prática tradutória, afim de toma-los como suporte para elaboração dos módulos seguintes. Esta atividade é composta por um encargo tradutório, este por sua vez serve como ‘encargo fonte’ ao invés de ‘texto fonte’, pois na maioria das vezes é essa a situação que o profissional de Secretariado

Executivo vivencia no ambiente de trabalho, ao invés de receber um texto pronto para ser traduzido. O objetivo deste encargo deve ser de criar uma situação comunicativa sem proporcionar muitas informações adicionais, para analisar qual o processo tradutório escolhido e desenvolvido pelos participantes, se utilizam ou não ferramentas de auxílio e quais são elas. Segue o encargo utilizado:

‘Você é Secretário (a) Executivo (a) em uma empresa de organização de eventos e está envolvido no planejamento de uma feira de intercâmbio do sul do país, onde universidades da Europa vêm expor seus cursos com o intuito de atrair estudantes brasileiros. Seu encargo é de entrar em contato com os representantes das universidades solicitando seus materiais para divulgação, e enviá-los a proposta de programação do evento para ser aprovada. Sendo assim, você escolherá uma universidade que seja de uma região onde sua língua de estudo é falada, e produzirá um e-mail atendendo aos requisitos acima citados.’

De acordo com o modelo de SD proposto por Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004), os módulos subsequentes devem ser planejados conforme as necessidades apresentadas pelos participantes durante o desenvolvimento das atividades. Sendo assim, os módulos apresentados a seguir foram idealizados com base nos conhecimentos que temos sobre o perfil de formação do aluno de Secretariado Executivo, através de leituras e reflexões expostas nos capítulos anteriores, também levando em conta neste momento a formação e a vivência profissional da pesquisadora. De acordo com este cenário, pensamos nas necessidades dos participantes, além dos possíveis obstáculos que encontrariam no decorrer das atividades, e então pressupomos alguns movimentos necessários no desenvolvimento da presente Sequência Didática.

Ainda com a intenção de promover reflexões aos participantes e também de nos orientar no processo de elaboração dos módulos seguintes, utilizamos mais uma ferramenta de auxílio e ao final de cada módulo inserimos ‘Questionários Pontuais’ como podem ser visualizados:

QP 01:

- Tem conhecimentos do gênero textual e-mail em sua língua estrangeira de estudo?
- Quais as dificuldades tradutórias encontradas?
- Qual a solução encontrada?

QP 02:

- Neste momento, como você conceituaria Gênero Textual?
- Com as atividades realizadas sobre o GT e-mail, que elementos você destacaria que ampliaram seus conhecimentos sobre este gênero?

QP 03:

- De acordo com a teoria funcionalista você pode elencar quais elementos o fez refletir sobre o processo tradutório?

QP 04:

- Refletindo sobre os elementos elencados da teoria funcionalista, o que pode ser ressaltado como benefício para a produção textual do gênero textual e-mail?
- Você acredita que a sequência didática aplicada trouxe benefícios em sua formação, no âmbito da tradução, como profissional de Secretariado?
- No terceiro momento da SD acontece o desenvolvimento do **Módulo 1**, que neste caso aborda questões de conceito e estrutura relacionadas ao gênero textual em questão, o e-

mail. O objetivo desse momento é permitir que os participantes interajam entre si e com o pesquisador, dialogando sobre o que de fato têm de conhecimento sobre o GT abordado, e o que consideram importante saber para que possam trabalhar com o mesmo em um idioma estrangeiro. Em seguida, o pesquisador traz um material teórico, apresentando em língua materna a estrutura do GT, e ainda aborda questões sobre como se dá o uso do mesmo no dia a dia de atuação profissional do Secretário Executivo.

- O quarto momento da SD é composto pelo desenvolvimento do **Módulo 2**, que é teórico e tem como objetivo introduzir aos participantes os princípios da teoria Funcionalista no âmbito dos estudos da tradução. Neste momento o pesquisador utiliza um material de apoio, como por exemplo slides, para apresentar aos participantes os princípios históricos e norteadores do Funcionalismo, e finaliza apontando para o ‘Modelo de análise textual’ criado por Christiane Nord, como instrumento de apoio no processo tradutório. Neste momento também é importante incentivar os participantes a utilizarem o ‘Modelo de análise textual’ além de seus processos tradutórios, em suas tomadas de decisões profissionais.
- O momento seguinte é o de **Produção textual: Módulo 3**, onde então os participantes recebem um encargo de tradução, com a mesma situação do encargo inicial para ser traduzida, só que nesse momento mais detalhada. Segue o modelo utilizado:

‘Você é Secretário(a) Executivo(a) em uma empresa de organização de eventos, na cidade de Curitiba, e está envolvido no planejamento de uma feira de intercâmbio, que acontecerá entre as 3 capitais do sul do país, em março de 2018, onde universidades da Europa vêm expor seus cursos com o intuito de atrair estudantes brasileiros. Seu encargo é de entrar em contato com os representantes das universidades solicitando seus materiais para divulgação (criar uma lista de materiais que são indispensáveis, como emblema da universidade, áreas de concentração de estudos, cursos de graduação e pós-graduação, opções de acomodação no campus, valores/opções de financiamento, entre outros), e enviá-los a proposta de programação do evento para ser aprovada (criar um anexo com a proposta de programação que deve conter quais os dias estarão em cada cidade e como seria a sugestão de organização do tempo para as exposições). Sendo assim, você escolherá uma universidade que seja de uma região onde sua língua de estudo é falada, e produzirá um e-mail atendendo aos requisitos acima citados.’

Partindo deste encargo, os participantes devem fazer o processo tradutório utilizando os conhecimentos teóricos funcionalistas recém abordados, tendo como base norteadora o “Modelo de análise textual” de Nord.

- Dando continuidade à SD e caminhando para a conclusão com a **Produção Final**, o pesquisador deve analisar as produções anteriores feitas pelos participantes, baseando-se em critérios de verificação para ver se cada produção alcança o propósito comunicativo desejado de acordo com a audiência proposta, se houve adequação do gênero textual e-mail na língua estrangeira, se os elementos léxicos e gramaticais estão corretos, entre outros critérios que julgar necessários. Em seguida, leva os participantes a reverem suas produções com base nos critérios acima citados, notarem quais pontos podem ser melhor apresentados, para que então possam apresentar uma produção final que atenda ao propósito comunicativo desejado.

Considerações finais

O presente artigo não apresenta análises e resultados, uma vez que os mesmos ainda estão sendo processados pela pesquisadora e serão colocados à disposição dos leitores após a defesa de sua dissertação.

Ao final da aplicação dessa SD proposta, espera-se que os participantes possam se conscientizar de que a tradução não é unicamente uma atividade de transposição linguística, identificando as principais dificuldades encontradas durante as atividades desenvolvidas, analisando os diversos elementos sócio histórico culturais que podem influenciar suas produções e cientes de que as introduções teóricas apresentadas podem servir de apoio para o processo tradutório.

Ainda, se espera poder colaborar para a consolidação da interface entre ensino de tradução e Secretariado Executivo, bem como contribuir para futuras pesquisas nesta área. Por fim, pode se considerar que a presente proposta de implementação de Sequência Didática pode servir de modelo e inspiração para outras futuras serem desenvolvidas.

Referências

BRASIL. Lei 7.377, de 30 de setembro de 1985. **Dispõe sobre o exercício da profissão de Secretário, e dá outras providências**. Brasília, DF: Senado, 1985.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo**. Tradução Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. São Paulo: EDUC, 2003.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

COLINA, Sonia. **Ensino de tradução: da pesquisa à sala de aula**. Tradução Marileide Dias Esqueda, Paula Godoi Arbex, Sandra Aparecida Faria de Almeida, Silvana Maria de Jesus e Stéfano Paschoal. Uberlândia: EDUFU, 2015.

DA CRUZ, G. D. **A natureza do e-mail no espaço cibernético e suas peculiaridades discursivas: um confronto com a escrita convencional**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza: Ceará, 2005.

DOLZ, J; NOVERRAZ, M; SCHNEUWLY, B. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. (Org.). **Gêneros orais e escritos na escola**. Tradução Roxane Rojo e Gláís Sales Cordeiro. Campinas, SP: Mercado Aberto, 2004. p. 81-108.

MARCUSCHI, L. A. A questão do suporte dos gêneros textuais. **Em Pauta**: Revista DLCV - Língua, Linguística e Literatura, UFPB, João Pessoa, v.1 n.1, p. 9-40 2003.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.). **Hipertextos e gêneros digitais**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004. p. 13-31.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. Tradução e Adaptação coordenadas por Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Coppeti Editor, 2016.

PAIVA, V.L.M.O. E-mail: um novo gênero textual. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.) **Hipertextos e gêneros digitais**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004. p. 68-90.

Resumo: Com o perfil de assessor e facilitador de comunicação, o profissional de Secretariado Executivo tem a função, dentre outras, de ser intérprete e fazer versões e traduções nas diferentes práticas sociais de seu contexto profissional. Durante sua formação, grande parte dos estudos se volta para o estudo de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras, e ao campo da tradução, que é uma função muito importante do profissional da área. O principal objetivo de uma disciplina de tradução na formação de tradutores é de levar o aprendiz a adquirir competência tradutória. Sendo assim, percebe-se a necessidade de um preparo específico aos estudantes que atuam nessa área, e com este trabalho acredita-se que a formação desses estudantes pode ser mais qualificada através da abordagem funcionalista de Christiane Nord (2016), que propõe um Modelo de Análise Textual para o ensino/aprendizagem de profissionais da tradução. Nele se presa principalmente pela figura determinante do leitor e ou ouvinte-meta, seu diálogo na construção do sentido e sua ancoragem nos elementos culturais, históricos, econômicos e políticos do contexto comunicacional. Como procedimento metodológico utiliza-se da implementação de uma Sequência Didática (DOLZ, NOVERRAZ; SCHNEUWLY 2004, p. 82) que é "um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito".

Palavras-chave: Tradução. Funcionalismo. Secretariado Executivo. Sequência Didática.

Abstract: With the aide profile and facilitator of communication, the Executive Secretary has the function, among others, to be an interpreter and make versions and translations in different social practices of their professional context. During their studies, most of the subjects are back to the study of learning and teaching foreign language, and to the field of translation, which is a very important function of this area of work. Thus, is perceived the need for a specific preparation for the students who work in this area, and with this work, it is believed that the training of these students can be more qualified through the functionalist approach of Christiane Nord (1991), who proposes a 'Model of textual analysis' for the teaching/learning of translation professionals. It is mainly determined by the determining figure of the reader and/or listener-goal, its dialogue in the construction of meaning and its anchoring in the cultural, historical, economic and political elements of the communicational context. As a methodological procedure, is used the implementation of a Didactic Sequence (DOLZ, NOVERRAZ e SCHNEUWLY 2004, p. 82), which is "a set of school activities organized systematically around a verbal or written textual genre."

Keywords: Translation. Functionalism. Executive Secretariat. Didactic Sequence.

Capítulo 18

AS RECEPÇÕES DOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR NA ESPANHA E AMÉRICA LATINA

THE RECEPTION OF CLARICE LISPECTOR'S TEXTS IN SPAIN AND LATIN AMERICA

**Rosângela Fernandes Eleutério
(Mestranda-PGET)**

Introdução

Clarice Lispector (1920 Tchchelnyk, Ucrânia – 1977 Rio de Janeiro, Brasil) é considerada uma das mais importantes referências da literatura brasileira tanto no Brasil quanto no exterior. Suas obras contam com oito romances, oito livros de contos e cinco livros infantis. Anos após a morte da autora, ainda houve onze livros publicados que reúnem uma seleção de contos inéditos, crônicas, entrevistas e correspondências. Textos que haviam sido publicados em jornais e revistas e também aqueles que nunca foram encaminhados pela autora para publicação. Clarice também foi tradutora e embora fosse fluente em mais de sete idiomas, preferiu traduzir para o português, escritos de língua inglesa, francesa e espanhola.

Sobre as traduções literárias realizadas pela a autora houve muitas controvérsias sobre a autenticidade. Segundo o pesquisador Rony Márcio Cardoso Ferreira deve ser considerado a questão do “nome próprio”, pois se discute na crítica literária clariceana que nem todas as obras traduzidas que levam seu nome como tradutora tenham de fato sido traduzidas por ela (2013, p. 176). Suspeita-se que a prática entre os escritores em vender o nome para assinatura de autoria de textos traduzidos entre as décadas de 1960 e 1970 tenha sido muito comum. Seja por uma questão do mercado editorial ou financeira do próprio intelectual assinar uma tradução com um nome reconhecido como escritora, poderia legitimar a qualidade da tradução (FERREIRA, 2013, p. 176).

Considerando que a tradutora foi uma escritora de grande produção bibliográfica, possuía grande conhecimento da construção do texto literário (QUEIROGA, 2014, p. 91). Por esse motivo, uma tradução assinada por Clarice Lispector poderia ser dotada de bastante credibilidade quanto “aos encargos convencionais que correspondam às expectativas do público alvo” (NORD, 2016, p. 312). Pois como foi apontado por Christiane Nord sobre crítica da tradução, as obras traduzidas devem atingir o efeito descrito acima, ou seja, “os recursos estilísticos usados no texto alvo devem ser escolhidos para o propósito principal de atingir o efeito desejado” (2016, p. 312). Uma escritora com uma performance na língua portuguesa capaz de expressar uma grande gama de sentimentos humanos estaria, segundo os preceitos de Nord, habilitada para produzir traduções mais próximas possíveis ao estilo literário de cada autor dos quais traduziu.

As traduções das obras de Clarice Lispector

Pouco tempo depois das primeiras publicações dos livros de Clarice Lispector no Brasil, já começaram a surgir suas traduções para vários idiomas. Aproximadamente quinze países receberam traduções dos livros da autora em suas línguas. Segundo o site do Instituto Moreira Salles houve traduções para o tcheco, finlandês, sueco, holandês, norueguês, japonês, dinamarquês, hebraico, polonês, coreano, inglês, alemão, francês, italiano, espanhol e catalão.

A novela *A hora da estrela* (1977) foi seu livro mais traduzido. Sua primeira tradução foi para o tcheco em 1981, depois para o francês em 1984, tendo uma segunda edição em 1985. Em 1985 também saiu a primeira tradução alemã, a segunda edição da qual foi editada em 1992. Em 1986 o livro foi traduzido para o inglês e em 2011 retraduzido pelo biógrafo de Clarice Lispector, Benjamim Moser que em 2009 havia publicado o livro *Clarice, uma biografia*, com tradução para o português de José Geraldo Couto. Os outros idiomas para os quais *A hora da estrela* foi traduzido foram polonês em 1987, holandês em 1988, finlandês em 1996 e coreano em 2007. Para o espanhol o livro foi traduzido primeiro em Madrid em 1989 com novas edições em 1992, 2000 e 2011. Em Buenos Aires em 1989 também surgiu uma tradução do livro, que foi retraduzido em 2010.

O segundo livro mais traduzido foi *A paixão segundo G. H* (1964). A primeira tradução foi para o inglês em 1977, retraduzido em 1988 e 2012. Em seguida uma tradução para o francês em 1978, italiano em 1982, alemão e japonês em 1984, norueguês em 1989, dinamarquês em 1992 e catalão 2006. Para o espanhol, a primeira tradução foi realizada em 1969 na Venezuela pelo tradutor Juan García Gayó. Nos anos 1988, 2000 e 2010 surgiram novas retraduições na Espanha e Argentina. O terceiro livro mais publicado fora do Brasil foi *Perto do coração selvagem* (1944), traduzido pela primeira vez para o francês em 1954, seguido do tcheco em 1973, alemão em 1981, italiano em 1987, inglês em 1990 e finlandês em 2008. A primeira tradução para o espanhol foi realizada em 1977 por Basílio Losada. O livro recebeu mais cinco edições e em 2011 foi publicada uma retradução por Bárbara Belloc e Teresa Arijón na Argentina.

A seguir vem *Água Viva* (1973) traduzido para sete idiomas, espanhol (1975), italiano (1980), francês (1980), alemão (1987), inglês (1989), tcheco (2000) e sueco (2007). Depois segue *Laços de família* (1960) com as traduções para o sueco (1963), inglês (1972), italiano (1986), francês e holandês (1989), espanhol na Argentina em 1973 e Espanha em 1988. *A maça no escuro* (1961) foi traduzida pela primeira vez para o inglês em 1961 e recebeu aproximadamente cinco novas edições. A segunda tradução foi para o alemão em 1964, seguindo o francês em 1970 e italiano em 1988. Juan García Gayó publicou para o espanhol a primeira tradução em 1974 em Buenos Aires. Em Madrid a obra foi traduzida por Elena Losada em 2003.

A primeira tradução para o espanhol de um dos livros de Clarice Lispector surgiu na Venezuela pela Monte Ávila Editores. *La pasión según G.H*, traduzido por Juan García Gayó e publicado pela editora em 1969 foi seguido por *La legión extranjera*, traduzido e publicado pela mesma editora e tradutor em 1971. Na década de 1970 em Buenos Aires, pelas editoras argentinas Editorial Sudamericana, Ediciones de la flor e Santiago Rueda, foram traduzidos *Lazos de familia* (1973); *La manzana en la oscuridad* (1974); *El misterio del conejo que sabía pensar* (1974); *Agua viva* (1975); *El via crucis del cuerpo* (1975); *Un aprendizaje o el libro de los placeres* (1975). Em 1977 temos a primeira tradução de um livro completo de Clarice Lispector na Espanha. Pela editora Alfaguara em Madrid, Basílio Losada, um dos principais pesquisadores da autora brasileira na Espanha, traduziu *Cerca del corazón salvaje*.

Na década de 1980 em Buenos Aires saiu a segunda edição de *El misterio del conejo que sabía pensar* em 1985 e a primeira tradução de *La hora de la estrella* em 1989 pela editora Biblos, tradução de Irene Silva e Mônica Serra. No mesmo ano o livro foi lançado em Madrid pela editora Siruela e tradução de Ana Poljak. Em Barcelona no ano de 1988 as editoras Montesinos e Grijalbo Mondadori publicaram *Felicidad clandestina*; *La pasión según G.H*; *Lazos de familia* e *Silencio*. A partir da década de 1990 houve uma “explosão” na demanda pelas traduções de Clarice Lispector em idioma espanhol. Em Buenos Aires, Madrid e Barcelona foram surgindo traduções de todos os seus livros, algumas reedições como o caso de *La hora de la estrella* em 1992 e algumas retraduições como *Un aprendizaje o el libro de los placeres*. Na Argentina, as principais editoras a publicarem os livros de Clarice Lispector foram

El Cuenco del Plata e Corregidor, ambas em Buenos Aires. Na Espanha os direitos autorais pelas obras da autora foram adquiridos pela editora Siruela que possui uma coleção especial de seus livros intitulada “Biblioteca Clarice Lispector”.

Dado o grande número de traduções para o espanhol, alguns livros foram também traduzidos para o catalão, segundo idioma mais falado na Espanha. Em Barcelona nos anos de 2006, 2007 e 2008, foram traduzidos: *Aigua viva*, tradução de Núria Prats, editora Pagès Editors; *La passió segons G.H.* e *L’hora de l’estrella* pela mesma tradutora, porém para a editora Empúries; E os livros infantis *La dona que va matar els peixos* e *El misteri del conill que pensava* pela editora Cruilla com tradução de Natàlia Tomàs Anguera e Enric Tudó.

Em galego foi publicado em 1996 *A paixão segundo G.H.*, sob a coordenação e tradução de Benedito Nunes e da Editorial/es: Association Archives de la Littérature Latino-américaine des Caraïbes et Africaine du XXe siècle. Amis de M. A. Asturias - ALLCA XX-Colección Archivos (ARF, 2015, p. 24). O mesmo movimento de se traduzir para idiomas co-oficiais de alguns países como aconteceu na Espanha com o catalão e o galego, se repete no Perú com a tradução de alguns escritores latino-americanos para o quéchua. Segundo o jornal *El País* formarão parte de uma coleção chamada “coleção de clássicos latino-americanos”. No volume haverá tradução dos contos de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Adolfo Bioy Casares e Clarice Lispector. Ainda segundo *El País*, o projeto começou em 2014 com a aliança entre o governo com a editorial peruana independente Estruendomudo. Todos os autores pertencem a agência literaria Carmen Balcells, que concedeu os direitos por se tratar da “primeira tradução a um idioma originário da América Latina”. O motivo foi impulsionar o uso da língua e lutar contra a discriminação. O conto de Clarice traduzido foi “Melhor que arder” (em espanhol: “Mejor que arder”. Em quéchua: “*Kañakuymantaqa chayqa allichkanmi*”) (RODRIGUEZ, 2015).

A difusão da literatura de Clarice Lispector em espanhol

Como é possível observar o interesse em se traduzir Clarice Lispector surgiu desde as primeiras publicações de seus contos. A autora brasileira ficou conhecida na Espanha pelas publicações de poesias e contos traduzidos de autores brasileiros na *Revista de Cultura Brasileña* fundada em 1962 pelo poeta Ángel Crespo Pérez de Madrid. A revista foi idealizada por João Cabral de Melo Neto, patrocinada pela Embaixada do Brasil em Madrid e dirigida por Crespo até 1970. Porém, antes mesmo do surgimento da citada revista, a recepção da literatura brasileira na Espanha já era um tema discutido entre especialistas. Muito se tem escrito sobre esse tema em artigos e revistas tornando possível traçar um breve panorama histórico de como autores brasileiros ganharam visibilidade no país europeu.

Segundo Francielle Piuco Biglia, pesquisadora em tradução pela Universidad Pompeu Fabra em Barcelona, os primeiros registros que se tem da crítica literária brasileira na Espanha pertencem a Juan Valera (1824 – 1905), escritor considerado um dos maiores novelistas da geração de 1868, que entre “1851 a 1853 foi nomeado secretário de segunda classe da Legação da Embaixada Espanhola no Rio de Janeiro” (BIGLIA, 2015, p. 1). Com o intuito de conhecer mais sobre a cultura brasileira, esse autor escreveu uma série de cartas, artigos e ensaios que configuraram parte de sua obra. No site da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes é possível encontrar correspondências sobre suas impressões da literatura latino-americana incluindo a poesia brasileira. Em 1856 a revista *Guanabara* do Rio de Janeiro, publicou de Juan Valera o artigo traduzido para o português “Da poesia brasileira”.

A partir dos anos 1940 a recepção da literatura brasileira na Espanha foi marcada por um crescente interesse de um grupo de intelectuais que introduzem no cenário espanhol publicações de poesias em antologias e revistas de literatura (BIGLIA, 2015, p. 3). A primeira antologia foi publicada em 1948 sob o título *Poetas do Brasil* de Oswaldo Rico e recebeu

críticas por não trazer poetas importantes do modernismo (BIGLIA, 2015, p. 3). Essa mesma obra foi publicada em *Cuadernos de Literatura* do Conselho Superior de Pesquisas Científicas numa edição bilíngue (português – espanhol). A segunda antologia publicada na Espanha, sem incluir a data de publicação, incluiu poetas da segunda etapa do modernismo brasileiro: Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Mereiles, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes. Em 1950 é publicada em Madrid a antologia *Trés poetas do Brasil* (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Augusto Frederico Schmidt). E em 1952 é publicada por Renato Mendonça a *Antología de la poesia brasileña* (BIGLIA, 2015, p. 3).

Antes do surgimento da *Revista de Cultura Brasileña*, houve na Espanha outras revistas que trouxeram publicações de autores latino-americanos, mas não foi significativa a publicação de autores brasileiros. No início do século XX surgiu a revista *Electra*, que durou somente dois meses, março a maio de 1901 (CALDERARO, 2009, p. 3). Em 1919 surgiu a revista *Cosmópolis* que continha publicações de caráter cultural onde o destaque era a literatura. Priorizava-se as publicações de escritores espanhóis e portugueses, mas logo no seu ano de estreia, a revista número três dedicou treze páginas para apresentar o poeta brasileiro Ruy Barbosa. No mesmo ano, na edição número cinco foi apresentado o poeta Olavo Bilac acompanhando algumas traduções de suas poesias (CALDERARO, 2009, p. 3).

Em 1927 surge a revista *La Gaceta Lietraria*, fundada e dirigida por Ernesto Giménez Caballero e com Guillermo de Torre como secretário de redação. Em 1929 surgem seções da revista que se dedicavam exclusivamente à divulgação de literatura estrangeira. As sessões de dividiam em “La Gaceta Portuguesa” e “La Gaceta Americana”. A literatura brasileira aparecia em ambas sessões e apresentou escritores como Aluísio de Azevedo, Olavo Bilac, Cruz e Souza, Machado de Assis, Coelho Neto, Graça Aranha, Monteiro Lobato e Graça Aranha. Também foi citado poetas modernistas e os escritores da Semana de Arte Moderna (CALDERARO, 2009, p. 3). Em 1944 surgiram as revistas *Ínsula* e *La Estafeta Literária y Índice de Artes y Letras*. Textos sobre a escrita brasileira aparecem de forma recorrente nas revistas ao longo dos anos cinquenta (CALDERARO, 2009, p. 4). Sérgio Massuci Calderaro cita alguns deles: “Antología de poetas brasileños de ahora” (número 46, de outubro de 1949); “El modernismo y la novísima generación literaria brasileña” (n. 65, mayo 1951); “Carlos Drummond de Andrade: Poemas” (n. 69, septiembre 1951); “Gran Sertón: Veredas” (n. 252, noviembre 1967); “Entrevista con Jorge Amado” (n. 293, abril 1971); “La literatura brasileña” (n. 326, enero 1974); “Antología de la poesía brasileña. Desde el Romanticismo a la generación del cuarenta y cinco” (n. 339, febrero 1975). (CALDERARO, 2009, p. 5).

Como um importante difusor da literatura brasileira na Espanha, em 1963 Ángel Crespo fez referência em um artigo publicado na *Revista de Cultura Brasileña* ao escritor Guimarães Rosa. Crespo, que traduziu para o espanhol o romance *Grande sertão veredas*, fez nesse artigo uma descrição do escritor brasileiro em que o qualificava como um grande nome literário capaz de proporcionar ao leitor uma visão do sertão e do povo brasileiro de uma perspectiva pessoal que superava “a tradição brasileira do romance regionalista” (ARF, 2011, p. 22). Nesse artigo, Ángel Crespo enfatiza a linguagem que considerou praticamente intraduzível, porém ele mesmo se dedicou posteriormente a traduzir para o espanhol um dos romances que veio a ser considerado uma das mais importantes obras brasileiras (ARF, 2011, p. 22).

Quando em 1962 a *Revista de Cultura Brasileña* surgiu no país, uma nova fase nas relações entre Brasil e Espanha se estabelece. Editada pela Embaixada do Brasil na Espanha, a revista nasce com o objetivo de divulgar a cultura brasileira em terreno espanhol e consequentemente em outros países de fala hispânica. (BIGLIA, 2015, p. 3). Através da citada revista foi despertado o interesse de estudiosos espanhóis pelas artes brasileiras, sobretudo pela literatura que era o tema principal da revista que foi desde sua fundação até 1970 dirigida por Ángel Crespo. (BIGLIA, 2015, p. 3). Crespo foi nomeado diretor da revista por João Cabral de Melo Neto e com ele estabeleceu uma relação de cumplicidade nos intercâmbios culturais de

ambos países, fortalecendo assim o interesse de ambos em promover uma literatura quase desconhecida na Espanha (BIGLIA, 2015, p. 4). Também foi um dos principais tradutores das poesias do poeta brasileiro para o espanhol.

A revista trouxe publicações de muitos outros poetas contemporâneos como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, Raúl Bopp, Bueno Rivera, Henriqueta Lisboa, Oswald de Andrade, Raúl Pompéia, Menotti del Picchia, Mario Quintana, Lêdo Ivo e Ferreira Gullar (BIGLIA, 2015, p. 5). Entre os principais colaboradores da revista, se destaca Pilar Gómez Bedate que se dedicou a tratar de temas como a arte e cultura brasileira e contribuiu com a divulgação e tradução de boa parte da prosa brasileira contemporânea. Entre elas está a tradução do conto “Dibujando un niño” (em português “Menino a bico de pena”) de Clarice Lispector (BIGLIA, 2015, p. 5). Essa tradução foi publicada na *Revista de Cultura Brasileña* em 1965 no volume número 13 (BIGLIA, 2015, p. 5) e essa foi a primeira vez que a autora teve um de seus escritos traduzido e publicado em espanhol.

Na América Latina, revistas literárias como *Casa de las Américas* (1960 – Cuba) e *Mundo Nuevo* (1966, Paris e 1971 – Argentina) contribuíram para a difusão da literatura brasileira, porém de forma pouco significativa. Revistas dedicadas às publicações de autores latino-americanos, tiveram com o Brasil um problema criado pela barreira linguística de forma que a literatura brasileira teve poucas traduções e acabou sendo excluída do círculo literário latino-americano (ARNAIZ, 2003, p. 24). Por essa mesma razão acredita-se que o Brasil não fez parte do famoso movimento *boom* latino-americano que incluiu autores de nacionalidades diferentes como o chileno Gabriel García Márquez, o uruguaio Juan Carlos Onetti, o peruano Mario Vargas Llosa e o mexicano Carlos Fuentes (ARNAIZ, 2003, p. 22). Os autores brasileiros que tiveram reconhecimento na América hispânica desse período foram os mesmos citados acima sobre a literatura brasileira na Espanha.

A revista *Mundo Nuevo* fundada por Emir Rodríguez Monegal com o propósito de colocar a literatura latino-americana em um contexto internacional, em sua primeira fase concentrou-se em basicamente divulgar narrativas (ARNAIZ, 2003, p. 23). As primeiras divulgações da literatura brasileira na citada revista foram feitas pelo próprio Rodríguez Monegal que era uruguaio, filho de pai brasileiro e conhecia o idioma português com fluência (ARNAIZ, 2003, p. 23). Inicialmente o autor apresentado pela revista foi Guimarães Rosa com *Grande Sertão: Veredas* e, em edições posteriores da revista, Rodríguez Monegal introduziu o grupo de escritores vinculados ao que foi chamado de “novo romance brasileiro”. Clarice Lispector foi incluída nessa denominação por se adaptar a esta corrente literária francesa que constituía o novo movimento (ARNAIZ, 2003, p. 24).

As editoras tiveram papel fundamental na divulgação da literatura brasileira na América Latina e uma das que mais contribuíram foi a Monte Ávila Editores, em Caracas, Venezuela. A empresa começou suas publicações em 1968 sob a direção de Benito Millás e atualmente é a casa editorial mais importante da Venezuela. Publica livros de interesses humanísticos para toda América Latina. Se trata de uma empresa pública, de propriedade estatal, cuja responsabilidade depende do governo da Venezuela. De Clarice Lispector publicou além de *La legion extranjera*, *La pasión según G.H.*: novelas, como já citado na tabela, ambos grafados sem acentos em “legión”, “pasión” e “según”.

Em Buenos Aires, Argentina, as traduções das obras de Clarice Lispector já começaram a serem feitas nos primeiros anos da década de 1970. A primeira a publicar uma tradução da autora, em 1973, foi a Editorial Sudamericana. A editora pertencia à família López Llovet, fundada em 1939, foi também a primeira a publicar *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. A editora Ediciones de la flor, fundada em 1966, lançou na Argentina as primeiras traduções do livro infantil *O mistério do coelho pensante* (*El misterio del conejo que sabía pensar, em espanhol*). A editora é conhecida por publicações de Quino, criador da personagem

Mafalda e Cristian Dzwonik, criador do personagem *Gaturro*. A Editorial Rueda, em 1975, contribuiu com uma tradução para o espanhol de *A via crucis do corpo* (*El via crucis del cuerpo*) e a Editora Biblos, em 1989, com tradução de *A hora da estrela* (*La hora de la estrella*). Embora cada uma delas tenha traduzido apenas um livro da autora, esses títulos estão entre os mais conhecidos de Clarice Lispector no Brasil.

Na Argentina houve um grande intervalo entre a última tradução lançada em 1989 e a próxima, que só veio a sair em 2004. Depois de quinze anos, a Editora Adriana Hidalgo lançou a tradução do livro de crônicas *A descoberta do mundo*. A primeira tradução foi realizada por Amalio Sato sob o título *Revelación de un mundo*. Houve logo uma segunda edição em 2005, e em 2010 a editora lança uma retradução por Claudia Solans cujo título ficou *Descubrimientos*. É também a partir de 2010 que a editora Corregidor, fundada em 1979 em Buenos Aires, lança a coleção de livros chamada “Vereda Brasil” onde publicam livros de vários escritores brasileiros. De Clarice Lispector publicou oito traduções para o espanhol, ficando atrás apenas da editora El cuenco de plata, fundada em 2004, que publicou onze traduções da autora.

A promoção das obras por parte das editoras implica vários processos editoriais que visam influenciar suas vendas e isso abrange desde a formatação das letras em que serão usados no livro até as cores da capa, ilustração, etc (ARF, 2013, p. 93). A carga cultural que uma obra carrega vai além das configurações materiais que o livro traz. As escolhas das obras que serão traduzidas e as justificativas apresentadas para essas traduções, já servem como referência que valorizará o autor em questão. Quanto aos agentes literários, “seu papel é defender os interesses econômicos de seus representados diante da indústria cultural, como também aconselhar sobre a criação do produto que o mercado editorial demanda” (ARF, 2013, p. 94). Dado ao grande número de traduções que as obras de Clarice Lispector receberam, suas leituras tem um papel importantíssimo na dinâmica da difusão da cultura brasileira na Espanha e em países de língua hispânica da América Latina.

Carmen Bacells foi fundada há mais de cinquenta anos e ao longo das décadas, profissionalizou o trabalho do escritor. Representou autores reconhecidos da literatura contemporânea e contribuiu com a impulsão das letras hispano-americanas que ficaram conhecidas como o *Boom*. Entre escritores que representa além do já citado Gabriel García Márquez estão Mário Vargas Llosa, Júlio Cortázar, Pablo Neruda, Carlos Fuentes, Álvaro Mutis, Camilo José Cela, Miguel Ángel Asturias, Isabel Allende, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Guillermo Cabrera Infante, Alfredo Bryce Echenique, Juan Marsé, Miguel Delibes, Carme Riera, Rosa Montero, Néida Piñon, Rubem Fonseca, António Lobo Antunes. Os escritores representados são de origem de diversos países como Espanha, Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Guatemala, Estados Unidos, Reino Unido, Itália, México, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

Na Espanha e no México, as repercussões das traduções de Clarice Lispector renderam algumas pesquisas acadêmicas. As universidades espanholas Complutense de Madrid, de Barcelona, de Salamanca e de Valencia possuem uma em cada, teses sobre a autora. A Universidade Autônoma do México possui dez pesquisas acadêmicas sobre Lispector, sendo dois trabalhos de conclusão de curso de graduação, sete dissertações de mestrado e uma tese. As pesquisas em espanhol começaram em 1998 na Universidad Complutense de Madrid com a tese defendida por Antonio Maura, intitulada “El discurso narrativo de Clarice Lispector”. As próximas pesquisas nas citadas universidades foram surgindo a partir desse ano, sendo a última realizada em 2017 por Pedro Jafet Acuña Gonzalez sob o título “El tiempo de éxtasis em Agua Viva de Clarice Lispector”.

Traduzir Clarice Lispector sob a perspectiva da tradução literária

Reescrever é manipular e a manipulação do texto literário nunca é inocente, por isso deve ser sempre questionada. Ao servirem a um propósito em particular, o texto será moldado para atender os interesses daquele sistema específico. Sistema que não deve nesse momento ser confundido com “sistema político”, por exemplo. Trata-se de um conceito introduzido na teoria literária por formalistas russos, “para designar um conjunto de elementos inter-relacionados que possuem certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema (LEFEVERE, 2007, p. 30). A literatura analisada em termos sistêmicos é tida como artificial, pois ela é formada tanto por objetos, que são os textos, quanto por pessoas que os leem, os escrevem e reescrevem (LEFEVERE, 2007, p. 30). O “sistema” impõe uma série de “restrições” sobre os agentes humanos que dialogarão com esses textos que sempre irão inferir suas concepções de mundo pertencentes às culturas as quais nasceram ou adotaram (LEFEVERE, 2007, p. 32).

Clarice Lispector faz parte do “sistema” enquanto simultaneamente o subverte. Pertencia ao círculo de intelectuais do Rio de Janeiro e publicava crônicas nos jornais e revistas assuntos destinados às mulheres, dando conselhos práticos em assuntos domésticos enquanto criava sob o viés do gênero, histórias e personagens que retratavam um momento histórico e social. Com uma narrativa intimista e psicológica, a autora se opunha fora das restrições do sistema “escrevendo obras literárias de maneira que elas não se encaixem na prática dominante ou na ideologia de um dado tempo e lugar (LEFEVERE, 2007, p. 32). Em vida, a autora alegava não ser escritora profissional e escrever somente nos momentos e sobre o que tinha vontade sem estar comprometida com os prazos e exigências de editoras. Porém seu estilo singular tornou-se popular e reconhecido entrando para o sistema literário alinhado, principalmente, às ideologias de gêneros. Esse processo teve início quando Carmen Bacells, com sua agência literária, profissionalizou o trabalho dos escritores, possibilitando que vivessem dos direitos autorais.

Segundo André Lefevere, “a literatura é um dos sistemas que constitui o “complexo de sistemas” conhecido como cultura” (2007, p. 33). Itamar Even-Zohar expande essa discussão ao tratar da teoria dos polissistemas, ou seja, a cultura faz parte de um conjunto maior de sistemas inter-relacionados que implicam nas produções literárias. No polissistema, os textos literários não se configuram nem se encerram em si mesmos, mas sim formam um conjunto de atividades, que juntos fazem parte de um sistema que dialoga com outros sistemas (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 04). Como pode-se observar até agora, os livros de Clarice Lispector desde suas primeiras edições no Brasil e suas primeiras traduções no exterior, passam por diversos processos, desde a publicação, vendas, crítica, a presença da agência literária, etc. Todos esses processos têm uma importante significância dentro do polissistema literário.

Os profissionais que compõe o sistema literário, além dos escritores, são os tradutores, críticos, resenhistas e professores. São eles que “ocasionalmente rejeitam alguma obra literária que se oponha de forma muito evidente ao conceito dominante do que a literatura deveria ser – sua poética, e ao que a sociedade deveria ser – ideologia” (LEFEVERE, 2007, p. 34). Os processos de releituras e reescritas pelo qual passa um texto, são uns dos motivos pelos quais, segundo Venutti, “a tradução com frequência é vista com suspeita por que, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas” (2002, p. 129). Os processos de reescrita exigem dos tradutores escolhas que formarão no leitor as impressões culturais sobre a obra, autora e a cultura do país de origem. Os meios de divulgação dessas traduções têm bastante influência nos efeitos políticos e culturais produzidos, desde as publicações nas revistas até o status das editoras que publicam os livros (VENUTTI, 2002, p. 130). Isso de alguma forma explica que os agentes profissionais do mercado editorial, com frequência “reescreverão obras literárias, até

que elas se tornem aceitáveis à poética e à ideologia de uma determinada época e lugar” (LEFEVERE, 2007, p. 34).

A difusão da literatura traduzida nos países de recepção, dependerá do que André Lefevere chama de “sistema mecenato”. Esse sistema é “algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura” (2007, p. 34). Sob essa perspectiva, as agências literárias são os principais “mecenas” dos escritores, pois são elas que obterão informações sobre o mercado e cultura ao qual os livros se destinarão e moldarão as obras de maneira que se tornem aceitáveis a uma ideologia e época. Esse sistema tem como interesse a ideologia da literatura, mais do que sua poética (2007, p. 34). Isso significa que as traduções tendem a ser dirigidas para facilitar a leitura do público, deixando-os cômodos apagando algumas características da obra de origem com o fim promover o gosto das massas e obviamente aumentar as vendas.

As traduções de Clarice Lispector funcionam nesse sistema de duas maneiras parecidas: na Espanha as traduções compõem uma coleção, como já foi citado, chamada “Biblioteca Clarice Lispector”. Os tamanhos dos livros, suas configurações e arte da capa são todas padronizadas, nas capas há em alguns livros a foto da autora ou outros casos, a foto de um elemento da natureza típica do Brasil (animais, flores ou árvores). O mesmo acontece com as edições da Argentina cuja coleção chama-se “Vereda Brasil”. Essa coleção reúne livros de mais autores brasileiros, mas as configurações dos livros de Clarice Lispector também seguem um padrão, todas trazem sua foto na capa, apenas em cores diferentes. Nota-se nessas capas, por exemplo, principalmente nas traduções espanhola, uma tentativa de alinhar a literatura a uma ideia que prega o Brasil como uma cultura exótica. Ao colocar nas capas de animais ou plantas exóticas que não se relacionam com o conteúdo das obras, as editoras podem reforçar e/ou propagar um conceito limitado do que é a literatura brasileira ou mais especificamente, a literatura de Clarice Lispector.

Conclusão

Atualmente, os livros de Clarice Lispector no Brasil participam das diferentes formatações de edições destinadas à formação de públicos específicos da autora (mulheres, jovens, crianças) pertencendo assim a uma instituição. E isso implica na manutenção da literatura como atividade sócio-cultural, que ditam normas e determinam quem são os escritores que serão lembrados por uma comunidade. Essas instituições possuem um repertório de regras que classificam os tipos de discursos dos textos literários que circularão pelo mercado editorial e colocam os escritores como produtores de um produto que será destinado a determinados tipos de consumidores. Em outras palavras, a literatura dentro do polissistema literário é um tipo de mercadoria que visa atrair e agradar consumidores de diferentes níveis culturais.

Embora as manipulações ocorram em vários níveis dos processos de reescrita, divulgação, tradução e recepção da literatura traduzida, é muito mais difícil que qualquer atividade literária sobreviva fora desse sistema. Segundo Lefevere, a aceitação do mecenato implica que os escritores e reescritores aceitem trabalhar dentro dos “parâmetros estabelecidos por seus mecenas” de maneira que seus trabalhos sejam assinados e legitimados, conseqüentemente sobrevivendo no mercado (2007, p. 39). Fora do sistema pode ocorrer de um livro não ser aceito para publicação, pois os livros e suas edições não se baseiam em seus “valores intrínsecos”, pois esses foram os mesmos desde sua escrita. O que muda é a crítica que surge de determinadas obras dando a elas visibilidade e valoração (LEFEVERE, 2007, p. 14).

A tradução exerce um grande poder na “construção de representações de culturas estrangeiras” (VENUTI, 2002, p. 130). Se traduzir é fazer escolhas em detrimento de outras, as tendências conservadoras do sistema predominante que vem sendo discutido agem de maneira que as traduções funcionem à poética dominante (LEFEVERE, 2007, p. 40). Dessa maneira

indiferente às escolhas que os tradutores das obras clariceanas fizeram, nenhuma é inocente. Todas servem à um propósito e agem em seu contexto de recepção da forma calculada por seus reescritores. Servem a um sistema e a uma ideologia particular e imprimem valores domésticos próprios. Se a tradução está voltada para públicos leitores específicos, como é o caso de cada uma das três traduções aqui analisadas, “seus possíveis motivos e efeitos são locais e contingentes, diferindo de acordo com posições de maior ou menor importância na economia global” (VENUTI, 2002, p. 298).

Referências

ARF, Lucilene Machado Garcia. A literatura brasileira no mapa espanhol. **Revista Rascunhos Culturais**: Coxim, MS. v. 2. n. 3 . p. 1 – 220. Jan. /jun. 2011. Disponível em: <<http://pgquimica.sites.ufms.br/wp-content/blogs.dir/37/files/2012/06/Rascunhos-Culturais-V2-N3.pdf#page=11>> Acesso em: 21 ago. 2017.

ARF, Lucilene Machado Garcia. **Entre abanicos e castanholas**: recepção de Clarice Lispector na Espanha. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106333/arf_img_dr_sjrp.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 21 ago. 2017.

ARF, Lucilene Machado Garcia. Clarice Lispector e a difusão de sua literatura na Espanha. **Revista Olho d'água**: São José do Rio Preto, SP. v. 7, n. 2, 2015. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/295>> Acesso em: 21 ago. 2017.

ARNAIZ. Idalia Morejón. La literatura brasileña en los años 60 desde Casa de las Americas y Mundo Nuevo. **Cadernos PROLAM/USP**: São Paulo, ano 2. v. 2. n. 5, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/83033/86082>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

BIGLIA, Francielle Piuco. Introducción a la Recepción de la Literatura Brasileña en España: de Juan Valera a la “Revista De Cultura Brasileña” (1962 - 1971). **Revista de historia de la traducción**, n. 9. v. 9, 2015. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2015n9/1611_a2015n9a1/1611_a2015n9a1.pdf> Acesso em: 21 ago. 2017.

CALDERARO. Sérgio Massucci. **La literatura brasileña a lo largo del tiempo**: intentos de divulgación. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2009. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/151649.pdf>> Acesso em: 21 ago. 2017.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. **Revista Translatio**, Porto Alegre, RS. n. 3, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/34674/22321>>. Acesso em: 2 de out. 2017.

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso: **Traduzir pode correr o Risco de não parar nunca**”: **Clarice Lispector Tradutora (Um Arquivo)**. Revista Belas Infiéis, Brasília, DF. v.2, n.2, 2013. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/10630>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru: Edusc, 2007.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. São Paulo: Editora Rafael Copetti, 2016.

QUEIROGA, Marcílio Garcia. Clarice Lispector Tradutora de Literatura Infanto-juvenil. **Revista Cultura e Tradução**, João Pessoa, PB. v. 2, n.1, 2014 Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ct/article/view/21115/11629>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

RODRIGUEZ, Andrés. **El país**. Madrid, 2015. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2015/09/12/actualidad/1442010825_983566.html>. Acesso em: 21 ago. 2017.

VENUTTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Bauru: Edusc, 2002.

Resumo: O presente documento mostra algumas informações sobre a recepção das traduções das obras de Clarice Lispector na Espanha e na América Latina. Considerando que todos os livros escritos por esta autora brasileira foram traduzidos para o espanhol, o objetivo deste trabalho é discutir alguns aspectos dos processos editoriais das traduções, bem como abordar o seu papel na divulgação da literatura brasileira dentro da diversidade cultural hispânica. Visando esses objetivos, realizei uma extensa pesquisa sobre: (I) os editores hispânicos que publicaram as traduções dos livros de Lispector; (II) os países que receberam as traduções; (III) os anos em que foram publicados; (IV) e as traduções reemitidas. A pesquisa tornou possível concluir que a popularidade de Clarice Lispector no Brasil se espalhou pelos territórios latino-americanos e espanhóis e também contribuiu para o surgimento de traduções em línguas cooficiais como Quechua no Peru e catalão na Espanha. A partir disto pode-se concluir que Clarice Lispector é um dos maiores expoentes da literatura brasileira. Além disso, pode-se concluir que o interesse por suas obras também alcançou os círculos acadêmicos, dando origem à pesquisa científica em diferentes universidades espanholas, bem como estimulou o estudo da cultura brasileira e língua portuguesa nas escolas.

Palavras-chave: Tradução. Literatura brasileira. Clarice Lispector. Língua Espanhola.

Abstract: The present paper shows some information on the reception of the translations of Clarice Lispector's works in Spain and Latin America. Considering that all books written by this Brazilian author have been translated into Spanish, the objective of this paper is to discuss some aspects of the editorial processes of the translations as well as to approach their role in the dissemination of the Brazilian literature within the Hispanic cultural diversity. Aiming at these targets, I have carried out an extensive research concerning: (i) the Hispanic publishers that published the translations of Lispector's books; (ii) the countries that have received the translations; (iii) the years they were published; (iv) and the reissued translations. The research has been making it possible to notice that Clarice Lispector's popularity in Brazil has spread across the Latin American and Spanish territories and it also has contributed to the emergence of translations into co-official languages such as Quechua in Peru and Catalan in Spain. From this one can conclude that Clarice Lispector is one of the greatest exponents of the Brazilian literature. Besides, one can notice that the interest in her works has also reached the academic circles, giving rise to scientific research in different Spanish universities, as well as stimulating the study of Brazilian culture and Portuguese language in schools.

Keywords: Translation. Brazilian literature. Clarice Lispector. Spanish language.

Capítulo 19

VÍRGULA SE TRADUZ? TRADUZINDO A PONTUAÇÃO PROUSTIANA

IS COMMA TRANSLATABLE? TRANSLATING PROUST'S PUNCTUATION

**Sheila Maria dos Santos
(Doutoranda-PGET)**

Introdução

À *la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, é considerada por grandes teóricos, como Antoine Compagnon, Jean-Yves Tadié, Julia Kristeva, Jean Milly, como uma das obras importantes do século XX. De fato, trata-se de uma obra canônica em vários aspectos, como aponta Compagnon (2011) ao destacar as características que fazem com que ela seja enquadrada na categoria de obras clássicas. Segundo o autor, de acordo com a etimologia popular, "*un classique est un écrivain qu'on lit en classe*" (2011, p. 1), o que ocorre com a *Recherche* logo após a Segunda Guerra Mundial, embora com certa cautela pelos professores, por julgarem a escrita proustiana assaz complexa para o ensino secundário. Porém, se no ensino regular Proust estreia com certa resistência, o mesmo não ocorre no ensino superior, em que o escritor é altamente estudado, conforme aponta Compagnon ao afirmar que "*Les thèses et les maîtrises, les articles et les livres sur Proust prolifèrent à un rythme effréné, impossible à suivre. Qui voudrait lire tout ce qui se publie sur Proust aujourd'hui y sacrifierait sa vie sans parvenir à ses fins*" (2011, p. 1). Ora, a posição privilegiada ocupada por Proust no cenário literário mundial, certamente, exerce um papel determinante quando da tradução dessa obra.

Soma-se a isso o fato de se tratar de uma obra monumental, com cerca de três mil páginas, o que inviabiliza a escolha de um único tradutor para realizar essa tarefa, uma vez que tal empreitada demandaria um tempo excessivo de trabalho e, conseqüentemente, retardaria a publicação da tradução. Portanto, motivadas por questões práticas, com o intuito de acelerar o processo tradutório, a tendência das editoras que assumiram essa missão desafiadora é de optar por uma tradução coletiva. De modo que a maioria dos 38 países que hoje possuem alguma tradução da *Recherche* em seu acervo de literatura estrangeira traduzida optou por um trabalho coletivo, dividindo os volumes que compõem a *Recherche* entre vários tradutores, que atuariam concomitantemente para acelerar a publicação da obra completa.

No Brasil, a primeira tradução integral da *Recherche* seguiu o padrão de tradução coletiva precitado. Segundo Verissimo, esse projeto foi fruto de um imenso trabalho editorial realizado em parceria com Henrique Bertaso e Maurício Rosenblatt, conforme corrobora o próprio Verissimo ao explicar como se deu a entrada de Carlos Drummond de Andrade no time de tradutores da *Recherche*:

Foi também Rosenblatt quem nos conseguiu no Rio de Janeiro alguns escritores de nome, como Carlos Drummond de Andrade, que, vencidos pela sua capacidade de persuasão, se dispuseram a traduzir para o português volumes de *A la Recherche du Temps Perdu*. Sim, porque nossa paranoia editorial começava a tomar proporções monumentais. Numa conspiração digna das novelas da Coleção Amarela, - Henrique, Maurício e eu, em sinistro conluio, decidimos atirar-nos nessa aventura editorial que foi a versão para a língua de Machado e Eça da grande obra de Marcel Proust. (VERISSIMO, 1996, p. 68).

De fato, trata-se de uma monumental e arriscada aventura editorial, uma vez que envolve uma equipe de tradutores e, conseqüentemente, exige tempo e um grande investimento financeiro a ser despendido. Aliás, Henrot Sostero discorre sobre os riscos implicados nesse projeto, apontando os casos em que editoras foram à falência por conta desse empreendimento:

Traduire Proust n'est pas un mince investissement, et plusieurs maisons d'édition s'y sont ruinées avant de compléter le cycle romanesque: que de faillites autour de la Recherche, à commencer par celle de Proust lui-même qui dépensa un patrimoine en épreuves à refaire! Mais aussi deux maisons d'éditions en Corée, une en Allemagne, une en Syrie, avec passage de main et reprise du flambeau, tant par les éditeurs que par de nouveaux traducteurs. (SOSTERO, 2015, p.60).

Não obstante, os editores da Globo, com sede em Porto Alegre, decidem encarar os desafios envolvidos nesse projeto e montam uma seleta equipe de tradutores que atuaram individualmente em cada volume que compõe a *Recherche* em sua divisão clássica em sete livros. Para tal, contratam Mario Quintana, um dos tradutores mais atuantes da editora, que ficara responsável pela tradução de grande parte da obra, a saber, dos quatro primeiros volumes, *Du côté de chez Swann* (1919), intitulado *No caminho de Swann* (1948), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *À sombra das raparigas em flor* (1951), *Le côté de Guermantes* (1920-1921), *O caminho de Guermantes* (1953), e *Sodome et Gomorrhe* (1922), *Sodoma e Gomorra* (1954); já o quinto livro, *La prisonnière* (1923), *A prisioneira* (1954), foge à regra praticada nos demais pelo fato de ter sido traduzido concomitantemente por duas pessoas, Manuel Bandeira e sua companheira Lourdes Souza de Alencar; o sexto livro, *Albertine disparue* (1925), *A fugitiva* (1956), é traduzido por Carlos Drummond de Andrade e o sétimo, *Le temps retrouvé* (1927), por Lúcia Miguel Pereira, sob o título de *O tempo redescoberto* (1957).

Ora, uma tradução de natureza coletiva requer alguns cuidados específicos que uma tradução realizada por um único tradutor não prevê, tais como a atenção à unidade do discurso, ou seja, no que tange à homogeneidade da obra. De modo que é importante que algumas normas sejam estabelecidas e seguidas por todos, em nome da legibilidade do texto, tais como a decisão pela tradução ou manutenção dos antropônimos e topônimos do texto-fonte. Porém, não é somente com relação a um tema tão objetivo quanto este que os tradutores têm de lidar ao realizar uma tradução coletiva, existem aspectos textuais que são mais subjetivos e demandam maior atenção por parte dos envolvidos, como é o caso do ritmo da obra e, conseqüentemente, da pontuação, aspectos que por vezes são negligenciados até mesmo em uma tradução realizada por um único tradutor. Sobretudo, se pensarmos no caso da prosa, gênero cuja forma é erroneamente desvalorizada em nome de um pretenso conteúdo, conforme denuncia Meschonnic⁹¹.

De acordo com Meschonnic (1982, p. 71), o ritmo é a organização do sentido no discurso, e sendo o sentido uma atividade do sujeito, o ritmo é necessariamente uma organização do sujeito no discurso. Destarte, tenciono com este trabalho analisar como o ritmo proustiano foi

⁹¹ O autor assinala a oposição entre prosa e poesia como responsável pelos problemas teóricos e políticos da escrita literária, dentre os quais encontra-se a questão do ritmo: "*Prose, poésie: tous les problèmes théoriques et politiques de l'écriture, son historicité, sont en jeu dans cette opposition. Autant la notion logique et historique de genre y mettait une rhétorique culturelle, autant le rejet moderne de cet ordre a tendu à en faire des absolus hors histoire, hors théorie, mystifiés mystificateurs. L'opposition entre prose et poésie se reconnaît à trois repères: le vers, l'"image", la fiction. Critères d'usage. Le premier qui définit la poésie par le vers, et le rythme par le mètre, fait que la prose est le reste; l'autre caractérise la poésie par l'image, la prose étant la rationalité, la représentation intellectuelle. Dans les deux cas, la poésie est marquée: la prose est le sans rythme, le sans image*" (MESCHONNIC, 1982, p. 395).

traduzido por Carlos Drummond de Andrade, escritor-tradutor responsável por *A fugitiva* (1956), sexto livro de *Em busca do tempo perdido* (1948-1957).

O ritmo proustiano traduzido

De acordo com Meschonnic (1982, p. 70), o ritmo de uma obra pode ter mais sentido que as palavras que a compõem. Segundo sua visão não dicotômica, que se opõe ao pensamento binário sígnico, são consideradas categorias partícipes do ritmo a entonação e a prosódia, por exemplo, até então excluídas da análise rítmica tradicionalmente praticada, cuja maior atenção é direcionada à métrica do verso. Destarte, tal mudança promove uma subjetivação do ritmo, uma vez que este deixa de ser analisado apenas em termos gramaticais, atrelado ao nível sintático da frase, limitado à *forma* e dissociado do *sentido*, e passa a ser visto como elemento antropológico capital da linguagem, como a manifestação mais acabada do sujeito no discurso.

De modo que pareceu-me pertinente pensar o ritmo proustiano segundo tal perspectiva, uma vez que este escritor possui uma visão distante da concepção de ritmo praticada no século XX, a qual seguia princípios métricos em sua análise. Afinal, o ritmo poético proustiano possui a particularidade de ser constituído sob um ponto de vista oral, voltado, portanto, a aspectos prosódicos. Para tanto, Proust faz uso de uma pontuação atípica, que não segue normas sintáticas, posto que não é pautada pela gramática, e sim pela oralidade.

Sabe-se através das cartas trocadas entre Proust e seus editores que o escritor era extremamente preocupado com a forma do seu texto, sobretudo no que concerne à disposição do texto na página. O autor tinha discussões infundáveis com os seus editores sobre diagramação, a estrutura dos diálogos e, sobretudo, no que concerne à manipulação da pontuação, constantemente denunciada por Proust nas revisões do texto que antecediam a publicação.

A intenção inicial de Proust era publicar sua obra maior em um único volume, um calhamaço de cerca de três mil páginas, sem capítulos, sem espaços em branco, mas ele foi obrigado a cortar seu romance em diversos tomos, por conta de uma imposição da editora, motivada, sobretudo, por questões econômicas, uma vez que a mesma poderia lucrar mais com a venda dos livros separadamente.

Portanto, em uma tradução coletiva, é importante que os tradutores estejam atentos a esse aspecto da obra, que ocupa um espaço central na construção da narrativa proustiana. Por se tratar de um autor canônico, extremamente estudado no âmbito acadêmico, algumas características da escrita proustiana são conhecidas até mesmo entre aqueles que não leram sua obra, como é caso das famosas frases longas, pelas quais Proust é conhecido, assim como a memória involuntária, as *madeleines* etc. Destarte, considerando o ritmo uma parte essencial na composição da *Recherche*, analisarei a forma como Carlos Drummond de Andrade lidou com esse aspecto da obra em sua tradução. Para tal, serão dispostos trechos do texto-fonte e da respectiva tradução seguidos de comentários:

Quadro 1 – Trecho de *La fugitive* e de *A fugitiva* para discussão sobre a pontuação.

PROUST, 1925, P. 7-9	DRUMMOND, 1956, P. 1
<i>"Mademoiselle Albertine est partie!" Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie! Il y a un instant, en train de m'analyser, j'avais cru que cette séparation sans s'être revus, était justement ce que je désirais, et comparant la médiocrité des plaisirs que me donnait Albertine à la richesse des désirs qu'elle me privait de réaliser, je m'étais trouvé subtil, j'avais conclu que je ne voulais plus la voir, que</i>	A Srta. Albertina foi-se embora! Como, em psicologia, o sofrimento vai mais longe do que a psicologia! Ainda há pouco, ao analisar-me, julgara que essa separação, sem nos termos visto outra vez, era justamente o que eu desejava e, comparando a mediocridade dos prazeres que Albertina me proporcionava, com a riqueza dos desejos que me impedia de realizar, eu me achara sutil, e concluíra que não queria tornar a vê-la, que já não a amava. Mas estas

<p><i>je ne l'aimais plus. Mais ces mots: « Mademoiselle Albertine est partie » venaient de traduire dans mon cœur une souffrance telle que je ne pourrais pas y résister plus longtemps. Ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était tout simplement toute ma vie. Comme on s'ignore. Il fallait faire cesser immédiatement ma souffrance. [...]</i></p>	<p>palavras A srta. Albertina foi-se embora acabavam de produzir-me no coração um sofrimento tamanho que eu não podia resistir-lhe por muito tempo. Assim, o que julgara não ser nada para mim era, simplesmente, toda a minha vida. Como a gente se conhece mal! Impunha-se fazer parar imediatamente meu sofrimento [...]</p>
--	---

Fonte: Elaboração própria.

O trecho citado diz respeito ao incipit do sexto volume, que narra o momento em que o Narrador descobre a fuga de Albertine de sua casa. A partir desse excerto é possível discorrer acerca de uma série de questões relativas ao ritmo proustiano traduzido, à utilização particular que o autor faz da pontuação, bem como à forma do texto em si. Primeiramente, tem-se a questão da estruturação do texto, à composição dos diálogos, bem como à apresentação das falas das personagens em primeira pessoa. A *Recherche* é narrada por Marcel, um narrador autodiegético que, por vezes, concede o direito à palavra direta às personagens do romance.

Contudo, a forma como essas personagens se expressam na primeira pessoa, mesmo quando estabelecem um diálogo direto com o Narrador, não é feita da maneira tradicional, através de um diálogo estruturado com o uso do travessão, e sim por meio de aspas, itálicos ou parênteses, conforme recorda Serça ao apontar que os "*Guillemets, italique et parenthèses sont ainsi les moyens par lesquels Proust fait entendre les paroles des personnages dans une écriture à la première personne*" (SERÇA, 2012, p. 115). Porém, como é possível notar no quadro acima, a estrutura do texto é totalmente modificada por Drummond, que retira aleatoriamente as aspas do incipit "*Mademoiselle Albertine est partie!*", excluindo o elo que havia sido previamente estabelecido entre a fala de Françoise e a do Narrador. O mesmo ocorre no segundo trecho destacado no excerto em negrito, em que o Narrador, novamente, repete a fala direta de Françoise anunciando a partida de Albertine: "*Mais ces mots: « Mademoiselle Albertine est partie » venaient de traduire dans mon cœur [...]*", a qual é, mais uma vez, modificada por Drummond e passa a ser apresentada sem as aspas indicando a fala direta de Françoise que, nesta ocasião, é substituída por itálico: "*Mas estas palavras A srta. Albertina foi-se embora acabavam de produzir-me [...]*".

Em segundo lugar, há a questão da pontuação, que influencia diretamente no ritmo da obra. Como é possível destacar, entre o texto-fonte e a tradução há um aumento de oito para quatorze vírgulas no trecho selecionado. Ora, essa diferença notável se dá, sobretudo, por conta da modificação da perspectiva adotada por cada autor no que tange à pontuação da obra. Isabelle Serça, autora da obra *Esthétique de la ponctuation* (2012), defende que a pontuação é um objeto estético que se liga, concomitantemente, à escrita e à oralidade. *Quando vista pelo viés oral, a pontuação assume uma função respiratória que é, com frequência, confundida com uma transcrição imperfeita da prosódia, a qual passa a ser identificada à voz do escritor. Nesse sentido, a pontuação de Proust é extremamente significativa, uma vez que seu uso é único, pois não se encaixa nos padrões gramaticais praticados e tende a ser vista como uma reprodução da condição asmática do autor, portanto, ligada à voz do escritor Proust.* Aliás, a autora defende, assim como outros estudiosos, que a leitura da obra de Proust deva ser feita em voz alta⁹², com atenção particular à pontuação, atentando, sobretudo, para o seu efeito sonoro, e não seu efeito gramatical. Afinal, a pontuação proustiana não segue princípios gramaticais, ou seja, sua função não é separar elementos sintáticos, e sim auxiliar a leitura da obra.

⁹² "*Pour certains qui ont connu Proust, l'écrivain a un style oral, fait pour être lu à haute voix*" (SERÇA, 2012, p. 116).

Ademais, no final do excerto precitado há o primeiro corte de parágrafo realizado por Carlos Drummond de Andrade, no qual o trecho "*Il fallait faire cesser immédiatement ma souffrance*" é, na tradução de Drummond, transformado em um novo parágrafo. Tal procedimento é extremamente recorrente na tradução de Drummond, que corta dezenas de parágrafos julgados excessivamente longos pelo escritor-tradutor, inserindo da *Recherche* parágrafos de três, ou quatro linhas, raramente encontrados no texto francês. Portanto, é importante ressaltar que as frases longas são constitutivas da escrita proustiana, conforme dito anteriormente, portanto, ao traduzir uma obra com tal particularidade, o tradutor deve ser sensível ao efeito causado pela forma atípica do texto, bem como o uso irregular da pontuação, recurso utilizado para construir suas frases longas.

No trecho abaixo, é possível perceber de maneira mais explícita a transformação do ritmo proustiano na tradução:

Quadro 2 – Trecho de *La fugitive* e de *A fugitiva* para discussão sobre a pontuação

PROUST, 1925, p. 57	DRUMMOND, 1956, p. 25
<i>De sorte que si le bonheur ou du moins l'absence de souffrances peut être trouvé, ce n'est pas la satisfaction, mais la réduction progressive, l'extinction finale du désir qu'il faut chercher. On cherche à voir ce qu'on aime, on devrait chercher à ne pas le voir, l'oubli seul finit par amener l'extinction du désir.</i>	De sorte que, se a felicidade, ou, pelo menos, a ausência de sofrimento, pode ser encontrada, não é a satisfação, e sim a redução progressiva, a extinção final do desejo, que devemos procurar. Procuramos ver o objeto de nosso amor; devíamos procurar não vê-lo: só o esquecimento acaba trazendo a extinção do desejo.

Fonte: Elaboração própria.

Neste caso, a pontuação é o aspecto mais modificado por Drummond, responsável pela transformação do ritmo do sexto volume. Conforme é possível destacar, o número de vírgulas passa de cinco para nove na tradução, evidenciando a passagem de uma pontuação oral à escrita. Além disso, o autor transforma a pontuação trecho final, em que a frase "*On cherche à voir ce qu'on aime, on devrait chercher à ne pas le voir, l'oubli seul finit par amener l'extinction du désir*" é vertida por "Procuramos ver o objeto de nosso amor; devíamos procurar não vê-lo: só o esquecimento acaba trazendo a extinção do desejo". Aqui, as duas vírgulas do texto-fonte desaparecem, dando lugar a um ponto-e-vírgula, seguido de dois-pontos. No primeiro caso, a transformação da vírgula em ponto-e-vírgula desacelera o texto ainda mais, uma vez que esta pontuação sugere uma pausa mais longa que a vírgula. Já no segundo caso, a transformação da vírgula em dois-pontos, além da pausa mais longa implicada, prenuncia a explicação que antes encontrava-se implícita, mascarada pela vírgula.

No excerto abaixo, novamente, a pontuação sofre profundas alterações, como é possível perceber pela quantidade de vírgulas do texto-fonte em comparação com sua tradução. Enquanto o texto francês não possui nenhuma vírgula, a tradução de Drummond conta com seis para o mesmo trecho. Ora, esse aumento exacerbado da pontuação modifica o ritmo fluído da obra como um todo, uma vez que não se trata de uma alteração pontual, e sim de um procedimento utilizado sistematicamente, conforme pode-se deduzir a partir dos outros trechos analisados. Neste caso, se tomarmos a pontuação como indicadora de pausa, a leitura torna-se fragmentada, reflexo de um texto despedaçado em pequenos grupos sintáticos:

Quadro 3 – Trecho de *La fugitive* e de *A fugitiva* para discussão sobre a pontuação.

Proust, 1925, (2) p. 101	Drummond, 1956, p. 157
<i>Peut-être aussi est-elle poussée à feindre en partie ce dédain de la fortune dans l'espoir d'obtenir plus en faisant souffrir.</i>	Talvez, quem sabe, seja ela impelida a fingir, em parte, esse desdém pela fortuna, com esperança de obter mais, fazendo sofrer.

Fonte: Elaboração própria.

Conforme afirma Pedro Luft, "**A nossa pontuação** – a pontuação em língua portuguesa – **obedece a critérios sintáticos, e não prosódicos**" (2002, p. 7, grifos do autor), o gramático ainda denuncia que "Essa ligação entre pausa e vírgula deve ser a responsável pela maioria dos erros de pontuação" (LUFT, 2002, p. 7), ao que defende enfático que "Está mais do que na hora de desligar as duas coisas" (LUFT, 2002, p. 7). Todavia, parece-me falacioso traduzir um texto estrangeiro, que possui sua própria historicidade, fruto de outro tempo e espaço, com uma construção poética que lhe é única, pautada em princípios estéticos outros, por um viés contemporâneo. Afinal, ao traduzir a obra de Proust, escritor francês do século XX, porém que fazia uso de uma pontuação oral típica do século XVII, a partir de uma perspectiva contemporânea, que enxerga a pontuação oral como um "erro de pontuação", conforme ressalta Luft, Drummond desestrutura a obra, através de uma leitura anacrônica, que busca "corrigir" o que considera no texto-fonte um defeito de época.

Conforme dito anteriormente, a obra de Proust foi feita para ser lida em voz alta, respeitando as pausas indicadas pela pontuação atípica engendrada pelo autor. Contudo, na tradução tal aspecto da obra é perdido com a transformação da pontuação oral em escrita. Com isso, a leitura – se realizada em consonância com a pontuação indicada na tradução – torna-se fragmentária, travada, uma vez que a pontuação gramatical não corresponde a pausas, portanto, não ampara a leitura, e sim destaca elementos sintáticos. Portanto, essa mudança de perspectiva, da pontuação oral pela escrita, altera significativamente o ritmo da obra, além de implicar uma transformação na abordagem do leitor perante o livro, uma vez que a leitura em voz alta perde o sentido na tradução.

Considerações finais

Busquei, com este trabalho, discorrer sobre a tradução da pontuação proustiana, que possui como característica principal uma construção voltada para a oralidade, ao contrário da perspectiva gramatical tradicionalmente difundida a partir do século XX. No que concerne à tradução de Drummond, ocorre uma mudança na perspectiva adotada com relação à pontuação, uma vez que a pontuação prosódica proustiana que, muitas vezes, tende a ser vista como uma reprodução da fala do autor em sua condição asmática, ligada, portanto, à voz do escritor Proust, é normatizada e passa a ser vista pelo viés gramatical, com isso, o ritmo da obra é totalmente transformado.

Soma-se a isso o fato de se tratar de uma tradução coletiva, particularidade que merece a atenção dos tradutores envolvidos, pois desse cuidado depende a unidade textual, a homogeneidade do discurso. Afinal, conforme defende Meschonnic, "*on ne traduit plus de la langue, mais un texte*" (1999, p. 43), e esse texto, embora dividido em tomos e distribuído entre vários tradutores, é único em sua essência, ou seja, suas partes não podem ser dissociadas umas das outras sem prejuízo da unidade textual. Contudo, no caso da *Recherche* brasileira (1948-1957), as abordagens perante o ritmo, e outros aspectos constitutivos da obra, são adotadas individualmente pelos escritores-tradutores, o que afeta a unidade do discurso, conforme

defendo na minha tese⁹³, na qual analiso a integralidade da obra e de sua primeira tradução brasileira, em busca da voz do escritor-tradutor presente no texto proustiano, atentando para a polifonia desse novo texto.

Finalmente, ao analisar a forma como Drummond lidou com a pontuação proustiana na tradução de *A fugitiva* (1956), foi possível identificar uma mudança na perspectiva adotada em relação a esse objeto estético, que passa de um viés prosódico a uma pontuação sintática. Tal transformação, além de afetar o ritmo poético do texto, elimina a possibilidade de uma leitura em voz alta, aspecto relevante do texto-fonte.

Referências

COMPAGNON, Antoine. **Le classique**. Leçon 12, Histoire littéraire et Contemporaine, Collège de France, 2011. Disponível em: <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm>. Acesso em: 15 out. 2017.

LUFT, Celso Pedro. **A vírgula**: considerações sobre o seu ensino e o seu emprego. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**: anthropologie historique du langage. Lagrasse: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Lagrasse: Verdier, 1999.

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann**: tome I. Paris: Nouvelle Revue Française, 1919.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1948.

PROUST, Marcel. **A l'ombre des jeunes filles en fleurs**: tome II. Paris: Nouvelle Revue Française, 1919.

PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1951.

PROUST, Marcel. **Le côté de Guermantes I**: tome III. Paris: Nouvelle Revue Française, 1920.

PROUST, Marcel. **Le côté de Guermantes II**; Sodome et Gomorrhe I: tome IV. Paris: Nouvelle Revue Française, 1921.

PROUST, Marcel. **O caminho de Guermantes**. Tradução Mario Quintana. Rio de Janeiro, Globo, 1953.

PROUST, Marcel. **Sodome et Gomorrhe II**: tome V. Paris: Nouvelle Revue Française, 1922.

PROUST, Marcel. **Sodoma e Gomorra**. Tradução Mario Quintana. Porto Alegre, Globo, 1954.

⁹³ Tese Intitulada (*Des*)aparecer no texto: o escritor-tradutor na tradução coletiva de *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Orientada pelo Prof. Dr. Berthold Zilly, em andamento, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PPGET), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

PROUST, Marcel. **La Prisonnière: Sodome et Gomorrhe III: tome VI. Vol. 1.** Paris: Nouvelle Revue Française, 1923.

PROUST, Marcel. **La Prisonnière: Sodome et Gomorrhe III: tome VI. Vol. 2.** Paris: Nouvelle Revue Française, 1923.

PROUST, Marcel. **A prisioneira.** Tradução Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. Porto Alegre: Globo, 1954

PROUST, Marcel. **Albertine Disparue: tome VII. Vol. 1.** Paris: Nouvelle Revue Française, 1925.

PROUST, Marcel. **Albertine Disparue: tome VII. Vol. 2.** Paris: Nouvelle Revue Française, 1925.

PROUST, Marcel. **A fugitiva.** Tradução Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Globo, 1956.

PROUST, Marcel. **Le temps retrouvé: tome VIII. Vol. 1.** Paris: Nouvelle Revue Française, 1927.

PROUST, Marcel. **Le temps retrouvé: tome VIII. Vol. 2.** Paris: Nouvelle Revue Française, 1927.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto.** Tradução Lucia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1957.

SERÇA, Isabelle. **Esthétique de la ponctuation.** Paris: Gallimard, 2012.

SOSTERO, Geneviève Henrot. "Cent ans de solitude: où va la Recherche?". In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 53-68

VERISSIMO, Erico. **Um certo Henrique Bertaso: artigos diversos.** São Paulo: Globo, 1996.

Resumo: De acordo com Isabelle Serça, autora da obra *Esthétique de la ponctuation* (2012), a pontuação é um objeto estético que se liga, concomitantemente, à escrita e à oralidade. Quando vista pelo viés oral, a pontuação assume uma função respiratória que é, com frequência, confundida com uma transcrição imperfeita da prosódia, a qual passa a ser identificada à voz do escritor. Nesse sentido, a pontuação de Proust é extremamente significativa, uma vez que seu uso é único, pois não se encaixa nos padrões gramaticais praticados e tende a ser vista como uma reprodução da condição asmática do autor, portanto, ligada à voz do escritor Proust. Ao traduzir uma obra com tal particularidade, o tradutor deve ser sensível ao efeito causado pelo uso irregular da pontuação. Tendo em vista tais fatos, e tomando como base teórica a contribuição de Serça (2012), este trabalho pretende analisar a forma como Carlos Drummond de Andrade, tradutor do sexto livro da Recherche, em português, *A fugitiva* (1956), lidou com a pontuação proustiana.

Palavras-chave: Pontuação. Tradução literária. Marcel Proust. Carlos Drummond de Andrade.

Abstract: According to Isabelle Serça, author of *Esthétique de la ponctuation* (2012), punctuation is an aesthetic object that connects, concomitantly, to writing and orality. When viewed by oral bias, punctuation assumes a respiratory function that is often confused with an imperfect transcription of prosody, which is then identified with the writer's voice. In this sense, Proust's punctuation is extremely significant, since its use is unique, and since it

does not fit the grammatical patterns practiced and tends to be seen as a reproduction of the author's asthmatic condition, therefore, linked to Proust's voice. When translating a work with such particularity, the translator must be sensitive to the effect caused by the irregular use of punctuation. This paper intends to analyze the way Carlos Drummond de Andrade, translator of Recherche's sixth book, *A fugitiva* (1956), dealt with the proustian punctuation.

Keywords: Punctuation. Literary translation. Marcel Proust. Carlos Drummond de Andrade.

Capítulo 20

PROCESSOS DE QUALIDADE NO MERCADO DE TRADUÇÃO: CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO DE TRADUTORES

QUALITY PROCESSES IN THE TRANSLATION INDUSTRY: CONTRIBUTIONS TO TRANSLATOR EDUCATION

Talita Portilho
(Mestrando-PGET)

Maria Lúcia Vasconcellos
(Orientadora)

Introdução

Ao longo das últimas décadas, a profissão do tradutor se estabeleceu e se consolidou, alcançando cada vez mais visibilidade e complexidade, em sintonia com a própria consolidação da tradução como disciplina acadêmica (cf. *Handbook of Translation Studies*, Volume 1 e 2 editados por Yves Gambier e Luc van Doorslaer, 2010a, 2010b). Nesse contexto, a questão da avaliação tem evoluído e se tornado cada vez mais complexa, devido às mudanças rápidas e significativas que afetam o mercado (DRUGAN, 2013) e à emergência de novas abordagens para a avaliação na formação de tradutores (GALÁN-MAÑAS; HURTADO ALBIR, 2015; SALDANA; O'BRIEN, 2014). Na interface entre a avaliação de profissionais e a avaliação da aprendizagem no contexto de formação de tradutores, percebe-se pouca interação (MARTÍNEZ MELIS; HURTADO ALBIR, 2001), o que torna mais evidente a lacuna entre a academia e o mercado de trabalho. Nesse cenário de falta de diálogo, a avaliação pedagógica no contexto de ensino e aprendizagem de tradução parece estar distante da avaliação praticada no mercado de trabalho, o que se opõe à proposta de alinhar a avaliação pedagógica à realidade profissional (FERNÁNDEZ MARCH, 2010; KIRALY, 2000).

Para incrementar tal diálogo, este artigo tem como objetivo investigar os processos de controle de qualidade e avaliação de qualidade adotados no mercado de trabalho e refletir sobre tais processos à luz de teorias de ensino/aprendizagem de tradução considerando uma orientação cognitivo-constructivista da aprendizagem e uma linha pedagógica da formação por competência.

A identificação dos processos de qualidade apresentados neste trabalho se deu por meio de (i) pesquisa bibliográfica e (ii) levantamento documental em organizações internacionais como TAUS (Translation Automation Society) e ISO (International Standards Organization).

Este artigo constitui um recorte de pesquisa de mestrado em andamento⁹⁴, que visa investigar os critérios de avaliação de qualidade adotados no mercado de trabalho, com vistas a propor instrumentos e tarefas para avaliação pedagógica e colaborar para remediar a situação de ruptura entre o ensino/aprendizagem de tradução e o mercado de trabalho. Para tanto, serão investigados procedimentos e critérios de avaliação de qualidade adotados no mercado de trabalho, com vistas a propor instrumentos e tarefas para avaliação pedagógica. Considerando-se que, em sua perspectiva didática, os critérios de avaliação podem ser explorados no mínimo em duas dimensões - a somativa e a formativa – a pesquisa se concentrará na vertente formativa,

⁹⁴ Pesquisa em andamento intitulada “A avaliação de traduções profissionais como ferramenta didática” sob orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Vasconcellos, Programa de Pós-Graduação de Estudos da Tradução (PGET), UFSC.

que evolue centralmente a dinâmica de *feedback*, indispensável para o aprendizado tanto no ambiente pedagógico, quanto no ambiente profissional.

Referencial teórico

O referencial teórico que embasa este artigo se enquadra em uma perspectiva cognitivo-constructivista da aprendizagem e em uma linha pedagógica de formação por competências. A seguir são apresentados brevemente cada um desses conceitos teóricos e o modo como a avaliação é abordada em cada um deles.

Perspectiva cognitivo-constructivista da aprendizagem

As teorias de aprendizagem cognitivo-constructivistas propõem desenvolver nos estudantes a autonomia, um papel ativo como aprendiz, a aquisição progressiva de conhecimentos e de um “saber ser” e “saber fazer” (FERNÁNDEZ MARCH, 2010, tradução nossa). Essa perspectiva de aprendizagem leva o aluno a construir os andaimes do seu conhecimento de modo gradual e contextualizado, dando ênfase ao modo como o estudante adquire os conhecimentos e as habilidades, respeitando suas estratégias individuais de aprendizagem e favorecendo a construção gradual de conhecimentos e a metacognição (FERNÁNDEZ MARCH, *ibid.*).

Em consonância com essa perspectiva, Kiraly (2000) afirma a importância de um ambiente de ensino de tradução oferecer aos estudantes atividades de ensino, aprendizagem e avaliação que permitam a eles mobilizar habilidades, conhecimentos e capacidades que serão deles exigidas na vida profissional. O autor afirma também que uma abordagem constructivista deve proporcionar ao estudante o máximo de autenticidade nas atividades de ensino/aprendizagem e, da mesma forma, nas atividades de avaliação. Para isso, sugere levar os padrões de avaliação profissional às práticas de avaliação educacional, de tal modo a preparar os estudantes para enfrentar o mercado de trabalho. Nesse cenário pedagógico, o professor poderia, inclusive, negociar com os estudantes as condições em que as atividades seriam desempenhadas, para levá-los a adquirir as habilidades necessárias para negociar, com assertividade e profissionalismo, condições justas de trabalho quando houver necessidade. Constata-se assim, na perspectiva constructivista, a centralidade da prática de avaliação pedagógica em diálogo com a realidade profissional.

Formação por competências e objetivos de aprendizagem

Nos anos 1980, o teórico canadense Jean Delisle, em sua obra *L'analyse du discours comme méthode de traduction* (1980, teve o grande mérito de apresentar à comunidade acadêmica dos Estudos da Tradução a proposta de formação de tradutores por objetivos de aprendizagem, trazendo para a área de tradução a premissa educacional básica de estabelecer objetivos claros para qualquer processo de ensino/aprendizagem (KELLY, 2005, p. 11). Delisle (1993, p. 38)⁹⁵ define o objetivo de aprendizagem como uma descrição da intenção pretendida por uma atividade pedagógica com especificação das mudanças de comportamento que deverão ocorrer no estudante ao final de um período de ensino/aprendizagem⁹⁶. Inspirando-se nesse conceito de objetivo de aprendizagem, Hurtado Albir e o grupo PACTE desenvolveram um

⁹⁵ As citações em língua estrangeira serão traduzidas pelas autoras e as os trechos originais estarão transcritos em nota de rodapé.

⁹⁶ “Description de l'intention visée par une activité pédagogique et précisant les changements durables de comportement devant s'opérer chez l'étudiant” (p. 38).

modelo de ensino de orientação cognitivo-constructivista no qual os objetivos de aprendizagem são definidos com base em competências necessárias para o bom desempenho do tradutor (HURTADO ALBIR, 2015), a partir dos resultados das pesquisas desenvolvidas pelo Grupo PACTE a respeito da competência tradutória (CT) e sua aquisição.

Segundo Hurtado Albir (2007 p. 165) “a Formação por Competência (FPC) é uma continuação lógica da aprendizagem por objetivos de aprendizagem, desenvolvida desde os anos 1960”⁹⁷ e os programas que estabelecem esse tipo de competência ao nível das intenções de formação são caracterizados como programas de formação por competências (SCALLON, 2015).

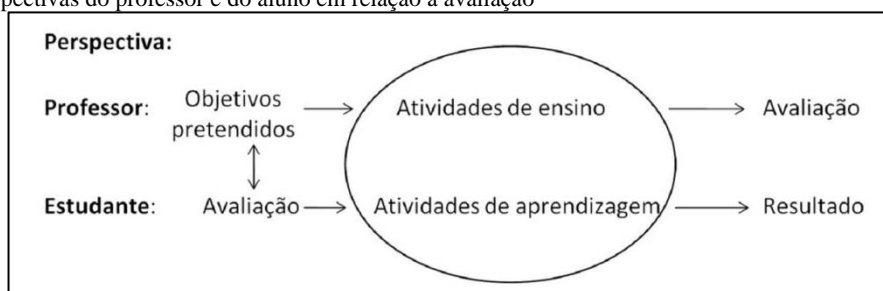
Considerando a competência um “saber atuar complexo que se apoia na mobilização e combinação eficaz de uma variedade de recursos internos e externos em de uma família de situações” (TARDIF, 2006, p.22 apud FERNÁNDEZ MARCH, 2010), a avaliação de aprendizagem na formação por competências deve ser contínua e deve ser feita por meio de tarefas complexas semelhantes à realidade profissional, tanto no conteúdo quanto nas condições em que serão executadas.

Nessa linha pedagógica, o ensino é centrado no aluno e busca “alinhar, de maneira sistemática, as atividades de ensino/aprendizagem e as tarefas de avaliação aos objetivos de aprendizagem”⁹⁸ (BIGGS; TANG, 2007 p. 7) com o propósito de acompanhar o processo de aquisição das competências e dos objetivos de aprendizagem.

A figura a seguir, adaptada de Biggs e Tang (ibid.), mostra as perspectivas do professor e do aluno em relação à avaliação. Segundo esses autores, o ponto de partida para o professor são os objetivos de aprendizagem pretendidos e, a partir deles, o professor elabora as atividades de ensino e os instrumentos de avaliação. Por outro lado, para o aluno, o ponto de partida é a avaliação, ou seja, o estudante aprenderá com base naquilo que acha que será considerado na avaliação.

Na figura, a seta vertical entre “objetivos pretendidos” e “avaliação” representa o alinhamento da avaliação e do ensino que, segundo Biggs e Tang (ibid.), resulta em um aprendizado mais efetivo. Isso ocorre porque, se a avaliação refletir os objetivos de aprendizagem, os esforços de ensino do professor e os esforços de aprendizagem dos estudantes estarão voltados para a mesma meta.

Figura 1 – Perspectivas do professor e do aluno em relação à avaliação



Fonte: Biggs e Tang (2007, tradução nossa)

A avaliação no ensino baseado em competências, segundo Galán-Mañas e Hurtado Albir (2015), caracteriza-se também por uma gama de aspectos com base em fatores como o avaliador, o momento da avaliação e objetivo da avaliação.

⁹⁷ “Competence-based training (CBT) is a logical continuation of objectives-based learning, the later developed since the 1960s”

⁹⁸ “(...) systematically align the teaching/ learning activities, and the assessment tasks to the intended learning outcomes (...)”

O avaliador pode ser: o próprio estudante (autoavaliação), algum colega (avaliação por pares) ou alguém com mais conhecimento ou habilidades que os estudantes, preferivelmente um profissional atuante no mercado (heteroavaliação) ou o professor.

Os momentos em que a avaliação ocorre podem ser antes do processo de aprendizagem (inicial), ao longo do processo de aprendizagem (contínua), ou após a conclusão de um processo de aprendizagem, com objetivo de verificar os conhecimentos adquiridos pelos estudantes em um momento determinado (final).

Por fim, em relação ao objetivo, a avaliação pode ser diagnóstica, formativa ou somativa.

A avaliação diagnóstica, por meio de instrumentos como questionários, tarefas rápidas ou discussões em sala de aula, permite que o professor conheça melhor o perfil dos alunos antes de iniciar o processo de aprendizagem, além disso, permite identificar as competências que estudantes já possuem, de modo que o professor possa adaptar as atividades de ensino/aprendizagem às necessidades e ao nível específico dos estudantes.

A avaliação somativa é usada principalmente para atribuição de notas e permite avaliar as competências adquiridas pelos estudantes em um período de ensino específico. Se usada apenas no final do processo de aprendizagem, a avaliação somativa oferecerá apenas uma imagem estática do conhecimento dos estudantes naquele momento específico. Por outro lado, se for usada ao longo do processo de aprendizagem, permite avaliar o processo de aquisição de conhecimentos.

Por fim, a avaliação formativa é usada para regular o processo de aprendizagem, tanto para o professor quanto para o aluno, permitindo que ambos tomem consciência do progresso da aquisição de conhecimentos e competências por parte dos estudantes. Ao professor, permite avaliar suas escolhas quanto aos objetivos de aprendizagem e atividades de ensino. Para que seja eficiente, a avaliação formativa deve ocorrer ao longo de todo o processo de aprendizagem.

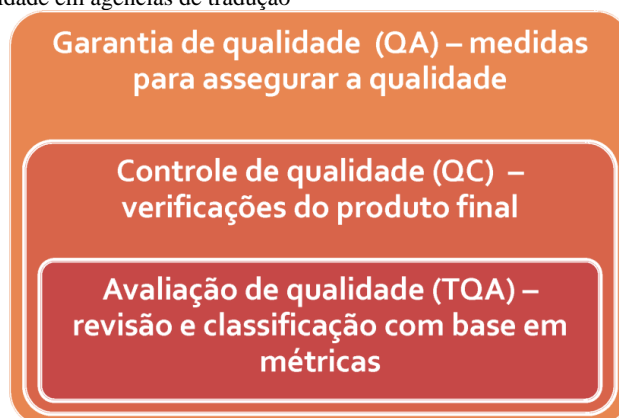
Para que seja possível trazer ao ambiente de formação de tradutores atividades de ensino/aprendizagem e de avaliação autênticas e semelhantes ao mercado de trabalho, conforme sugerem Kiraly (2000) e Fernández March (2010), é importante que sejam disponibilizadas informações sobre as práticas adotadas no mercado de trabalho. Nesse sentido, apresento na subseção 3 a seguir informações sobre processos de gerenciamento de qualidade adotados no setor de traduções especializadas.

Processos de qualidade em projetos de tradução

O modelo de gerenciamento de qualidade adotado pela maioria das agências de tradução para manter e avaliar os níveis de qualidade dos serviços prestados (DRUGAN, 2013) abrangem três diferentes processos: a avaliação de qualidade da tradução (TQA, Translation Quality Assessment), o controle de qualidade (QC, Quality Control), e o processo de garantia de qualidade (QA, Quality Assurance).

A Figura 2 a seguir apresenta esses processos de modo esquemático e mostra como um está conectado ao outro, e como os processos de QC e de QA dependem dos resultados da TQA.

Figura 2 – Processos de qualidade em agências de tradução



Fonte: Autoria própria

A TQA está no centro desses processos e oferece um parecer, ou uma classificação, sobre a conformidade da tradução com as especificações de qualidade definidas pelo cliente.

O QC é um processo de decisão usado para verificar se produtos e serviços atendem a especificações de qualidade definidas. No âmbito do mercado de tradução, o QC baseia-se nos resultados da TQA e tem o objetivo de garantir a qualidade do texto final por meio de verificações específicas.

O processo de QA é mais amplo que o QC e inclui a adoção, pelas empresas, de etapas e processos para evitar erros ou problemas de qualidade em qualquer estágio de um projeto de tradução. A QA abrange todos os aspectos voltados a medir e alcançar os níveis desejados de qualidade, e isso inclui planejamento, QC e TQA, ou seja, envolve não apenas o trabalho de tradutores, mas de toda a equipe de uma agência de tradução.

A seguir apresento brevemente as etapas dos processos de TQA, QC e QA que são adotadas no mercado de trabalho de tradução.

Avaliação De Qualidade De Tradução (TQA)

Os modelos de avaliação de qualidade de tradução representam um bom exemplo da lacuna existente entre academia e mercado de trabalho. Halliday (2001 apud DRUGAN, 2013) atribui essa lacuna à predominância no meio acadêmico de uma abordagem descritiva das teorias de tradução, enquanto os tradutores no mercado de trabalho buscariam uma abordagem mais prescritiva à avaliação, ou seja, uma definição daquilo que constitui uma boa tradução e como poderiam alcançar um produto de melhor qualidade.

House (2001, apud DRUGAN, *ibid.*) afirma que isso se deve às diferenças nas questões fundamentais que regem a avaliação de qualidade feita por teóricos e por profissionais no mercado de trabalho. Se por um lado acadêmicos e teóricos se perguntam “Como sabemos se essa tradução é boa?”, a pergunta de tradutores no mercado de trabalho seria “Como sabemos se essa tradução é boa o suficiente?”.

Em um contexto comercial, portanto, as decisões de compradores, vendedores e intermediários de serviços de tradução são regidas pela lei da demanda e da oferta e, por isso, o conceito de qualidade “suficiente” procura definir como um serviço de tradução pode ser oferecido com qualidade na medida necessária para atender às demandas do cliente.

Para Prioux e Rochard (2007), todo tradutor consciente tem o desejo legítimo de alcançar um nível de qualidade absoluta, no entanto, considerando que em um ambiente comercial a tradução é oferecida como um serviço, cada encargo de tradução envolverá fatores como preço e prazo que influenciam diretamente na prioridade dada ao nível de qualidade desejado pelo contratante. Por exemplo, se um cliente solicita a tradução urgente de um texto para usá-lo em

uma reunião, pode ser preferível entregar a esse cliente uma tradução de qualidade inferior do que nenhuma tradução.

No cenário acadêmico, Drugan (ibid.) afirma que os modelos de avaliação de qualidade, como aqueles propostos por House (1997), Larose (1989), Al-Qinai (2000) e Williams (2004), são heterogêneos e baseiam-se principalmente na avaliação do produto traduzido. Segundo ela, esses modelos se afastam da realidade do mercado de trabalho por sugerirem procedimentos de avaliação excessivamente complexo e por, além disso, embasarem-se principalmente em estudos envolvendo os gêneros jornalístico e literário, que representam uma mínima parte da demanda do mercado de tradução.

No mercado de trabalho, os principais modelos de avaliação de qualidade são sistemas de medição com base em métricas e tipologia de erros, como Lisa e MQM-DQF, que ajudam a garantir que um serviço ou produto esteja em conformidade com um nível de qualidade combinado, geralmente definido com base em padrões de qualidade como ISO 17100, EN 15038 ou ASTM F2575.

O padrão ISO 17100 define requisitos para os principais processos, recursos e outros aspectos para oferecer serviços de tradução com qualidade. Já o padrão EN 15038 busca uniformizar a terminologia usada no setor de tradução, define requisitos básicos para prestadores de serviços de tradução e oferece uma base para definição de direitos e obrigações entre clientes e fornecedores do setor, tendo como requisito mínimo para certificação a comprovação de um processo de tradução e revisão realizado por duas pessoas diferentes. O padrão ASTM F2575 tem como enfoque orientar os processos de QA no setor de tradução e oferece estratégias para clientes e fornecedores que desejam estabelecer requisitos específicos para projetos de tradução (GÖRÖG, 2017).

O modelo MQM-DQF (Multidimensional Quality Metrics-Dynamic Quality Framework), mais recente, deriva da combinação de dois modelos anteriores, o TAUS DQF e o MQM. O modelo DQF foi criado com auxílio dos membros da TAUS e oferece várias ferramentas para avaliação de qualidade, dentre elas a tipologia de erros. O modelo MQM foi desenvolvido como parte do projeto QTLaunchPad, baseado na análise e ampliação dos modelos de qualidade existentes (GÖRÖG, ibid.).

O modelo MQM-DQF é bastante abrangente e pode ser personalizado de acordo com as especificações de cada projeto (GÖRÖG, ibid.), por exemplo, é possível definir o método de avaliação (o que e quem avalia, quando avaliar etc.) e diferentes parâmetros como idioma/região, assunto do texto, terminologia, tipo de texto, público-alvo, objetivo, registro, estilo etc.

A avaliação de qualidade da tradução é feita por meio de um instrumento conhecido como scorecard (tabela de desempenho). Trata-se de uma planilha na qual o revisor sugere correções e as classifica com base em categorias de erro específicas, definidas nessa mesma planilha. A classificação baseia-se no método de tipologia de erros e avalia a tradução com base no número e na gravidade de erros encontrados no texto traduzido.

A Figura 3 a seguir apresenta um exemplo de critérios de um scorecard do modelo MQM que, além da tipologia de erros (terminology, mistranslation etc.), abrange também os critérios accuracy (precisão) e fluency (fluência). O critério accuracy define o quanto o significado do texto original foi expresso corretamente no texto traduzido, e o critério fluency está relacionado apenas ao texto traduzido e avalia sua boa formação gramatical e ortográfica, as escolhas terminológicas e a facilidade de interpretação por um leitor nativo do idioma de chegada, do texto traduzido (LOMMEL et al., 2015).

Figura 3 – Critérios do modelo MQM

MQM scorecard			
	Minor	Major	Subsection score
Accuracy			
Terminology	0	0	
Mistranslation	0	0	
Should not have been translated	0	0	
<i>Mistranslation subtotal</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	
Omission	0	0	
Untranslated	0	0	
Addition	0	0	
Accuracy Subtotal	0	0	100.0%
Fluency			
<i>Content</i>			
Monolingual terminology	0	0	
Inconsistency	0	0	
Register	0	0	
Variants/slang	0	0	
<i>Register subtotal</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	
Style	0	0	
Company style	0	0	
<i>Style subtotal</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	
<i>Content subtotal</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	100.0%

Fonte: Lommel; Specia; Doherty (2015)

Para agências de tradução ou para órgãos multinacionais que dependem da tradução para desempenhar suas funções, o processo de avaliação de qualidade da tradução tem o importante objetivo de oferecer um parecer, ou uma classificação, sobre a conformidade dos serviços de tradução às especificações de qualidade estabelecidas em conjunto com o(s) cliente(s) (DRUGAN, *ibid.*).

Em um projeto de tradução, a TQA pode ser realizada durante a etapa de revisão bilíngue ou durante uma etapa específica conhecida como LQA (Language Quality Assessment, avaliação de qualidade linguística).

Atualmente, muitas ferramentas de auxílio à tradução (CAT, Computer-Aided Translation) contam com recursos de TQA integrados à sua interface, permitindo que o revisor classifique as alterações feitas ao mesmo tempo em que corrige o arquivo bilíngue na ferramenta CAT. Essa abordagem demanda mais tempo do revisor e pode não ser viável em projetos de tradução com prazos ou orçamentos reduzidos.

A avaliação de qualidade feita durante a LQA acontece geralmente após o término do projeto de tradução e, nesse caso, a avaliação de qualidade baseia-se geralmente em uma amostra do texto traduzido.

Controle de Qualidade (QC) em projetos de tradução

Em projetos de tradução, os processos de controle de qualidade podem se basear nos resultados da TQA para definir estratégias para as etapas seguintes que visam garantir a qualidade do produto final por meio de verificações específicas como a revisão bilíngue da tradução, testes linguísticos e funcionais (quando o produto final é uma página da internet ou software), e outras verificações que serão detalhadas a seguir. Essas verificações também devem levar em conta as especificações de qualidade definidas em conjunto com o cliente.

Segundo Drugan (2013) nenhuma agência de tradução, participante de sua extensa pesquisa sobre qualidade de traduções profissionais, adota todos os processos de controle de qualidade em um mesmo projeto. Segundo ela, essas agências definem as verificações necessárias dependendo dos requisitos do cliente e das necessidades individuais de cada projeto.

Os processos de controle de qualidade que podem ser usados em projetos de tradução são os seguintes:

- Revisão bilíngue (*revision*, segundo o padrão ISO 17100): nessa etapa, o revisor deve comparar o texto traduzido com do texto original e deve verificar a adequação do texto traduzido para os propósitos pretendidos.
- Verificação de consistência com terminologia e o estilo do cliente: essa etapa pode ser realizada com ajuda de *softwares* específicos para verificação de qualidade, como Verifika, XBench, Déjà Vu, QA Distiller etc. (“UK Translator Survey: Final Report”, 2017), que permitem configurar e realizar inúmeras verificações automatizadas.
- Edição ou revisão monolíngue (*review*, segundo o padrão ISO 17100): para garantir maior fluência do texto traduzido na língua de chegada e avaliar a adequação do texto traduzido para os propósitos pretendidos, um revisor com as competências necessárias deve fazer uma revisão apenas do texto traduzido, consultando o texto original apenas quando necessário.
- Revisão por especialista local (ICR, *In-Country Review*): o texto traduzido pode ser revisado por um especialista que seja falante nativo do idioma de chegada, ou por algum representante direto do cliente final que tenha domínio do assunto.
- Teste funcional: verificação da funcionalidade de recursos de um software, jogo ou página da web traduzida. O teste baseia-se em um *script* fornecido pelo cliente, que detalha as etapas que o testador deve seguir. Os possíveis erros encontrados nesta etapa devem ser registrados de modo a permitir que o cliente identifique ou reproduza o mesmo erro a fim de corrigi-los.
- Teste linguístico: assim como o teste funcional verifica o bom funcionamento de um produto traduzido, o teste linguístico deve verificar a tradução no contexto da página da web ou da interface do software ou jogo traduzido.
- Verificação do produto final: concluídas as etapas de tradução e revisão, o documento traduzido é formatado (pela equipe de diagramação de uma agência de terceiros ou do próprio cliente) e o documento formatado pode ser enviado à equipe de tradução para verificação linguística final do documento formatado.
- Revisão final (proofreading, segundo o padrão ISO 17100): releitura monolíngue do texto final traduzido, antes de ser enviado para impressão ou publicação.
- Revisão por amostragem: revisão bilíngue de uma amostra da tradução para avaliação da qualidade da tradução.
- Spot-checking: revisão bilíngue de trechos aleatórios para avaliação da qualidade da tradução.

O processo de CQ, independente das tarefas desempenhadas nesse momento, é apenas uma das etapas de um processo mais amplo de garantia de qualidade. A seguir apresento como outras etapas de um projeto de tradução podem ser abordadas considerando-as parte de um processo de garantia de qualidade.

Garantia de Qualidade (QA) em projetos de tradução

De acordo com o padrão ASTM F 2575 (AMERICAN SOCIETY FOR TESTING AND MATERIALS, 2006), ao avaliar a qualidade de uma tradução, não é possível considerar que exista uma única tradução de alta qualidade para um texto de partida específico, um tradutor pode fazer diversas escolhas tradutórias corretas (ou incorretas), mas no mercado de trabalho, o nível de qualidade de uma tradução depende em grande parte do grau de conformidade às especificações combinadas com o cliente.

Faz parte do processo de QA, portanto, definir um conjunto de parâmetros que devem ser documentados como especificações claras e que podem ser usadas para avaliar a qualidade de uma tradução em particular. O processo de QA deve também garantir que a noção de qualidade

permeie todos os aspectos de um projeto de tradução, do início ao fim. Para isso, é preciso adotar processos ou tomar medidas que visem garantir a qualidade em todas as etapas de um projeto de tradução.

Nas etapas anteriores à tradução, ou pré-produção, as seguintes medidas são tomadas visando garantir a qualidade:

- Planejamento do projeto de tradução: definir os processos necessários e os prazos apropriados, as etapas necessárias de QC e quaisquer serviços adicionais, como DTP ou teste de software.
- Preparação do arquivo original: essa etapa varia de acordo com o formato do arquivo original, por exemplo, o código de um software precisa ser preparado para internacionalização por meio da sua verificação para garantir que tal código seja compatível com a futura interface traduzida. No caso de um documento de texto, é possível fazer a pré-tradução do texto de partida com memórias existentes para manter consistência do texto traduzido com as preferências do cliente etc.
- Preparação dos recursos de terminologia: extração de termos para glossário, tradução desses termos e conversão para um formato compatível com ferramentas CAT ou de verificação de qualidade, como Xbench, QA Distiller etc.
- Durante o processo de tradução, as principais medidas a serem tomadas tendo em vista a qualidade são:
- Realizar pesquisas sobre o assunto do texto original e enviar dúvidas ao cliente.
- Preparar-se para realizar o encargo por meio da verificação dos termos e condições do projeto, da verificação de instruções do cliente, além da instalação ou configuração dos softwares necessários para executar a tradução.
- Tradução seguida de revisão do texto pelo próprio tradutor (check, ou verificação, na terminologia do padrão ISO 17100). O padrão ISO 17100 estabelece que a tradução deve ser realizada de acordo com o propósito do projeto de tradução, levando em conta as convenções linguísticas do idioma de destino e as especificações do projeto.

Nas etapas posteriores à tradução acontecem as verificações de QC detalhadas na seção anterior e, depois de concluídas essas verificações, o projeto é entregue ao cliente observando-se igualmente as especificações definidas quanto ao formato de entrega e qualquer outro requisito do cliente, por exemplo, o cliente pode solicitar a entrega de um relatório gerado pelo software de verificação de qualidade como comprovação de que o texto traduzido está livre de erros.

Posteriormente à entrega da tradução ao cliente, as seguintes etapas têm como objetivo verificar a qualidade do projeto e, se necessário, podem ser tomadas medidas corretivas para evitar a repetição de erros cometidos:

- Ciclo de feedback aos tradutores.
- Processo de LQA, apresentado na seção anterior, faz a avaliação e classificação da qualidade do texto traduzido com base em métricas e servirá para alimentar o processo de QA.
- Análise final do projeto (post mortem), incluindo feedback ao cliente e à equipe em geral; apresentações para o cliente sobre resultados de qualidade; pesquisas de satisfação e planos de melhoria dos processos.

Considerações finais

Em consonância com as propostas de formação de tradutores de natureza cognitivo-construtivistas, a discussão de avaliação de qualidade de traduções feita neste artigo tem como objetivo disponibilizar informações sobre o mercado de trabalho à comunidade acadêmica para possibilitar a criação de atividades de ensino/aprendizagem e avaliação pedagógica com características semelhantes às práticas adotadas no mercado de trabalho, que permitam aos estudantes desempenhar habilidades, conhecimentos e capacidades exigidas na vida profissional (KIRALY, 2000; FERNÁNDEZ MARCH, 2010) e se familiarizar gradualmente com as práticas avaliativas da comunidade profissional de que irão fazer parte após o período de formação acadêmica. Conforme Tardif (2006, p.22 apud FERNÁNDEZ MARCH, *ibid.*), a avaliação de aprendizagem na formação por competências deve ser semelhante à realidade profissional tanto no conteúdo quanto nas condições em que serão executadas e, nesse sentido, os professores e/ou responsáveis pela avaliação, em um ambiente de formação de tradutores, precisam conhecer a realidade profissional para que possam propor aos estudantes conteúdo e condições semelhantes a ela. Um exemplo dessa tentativa de dialogar com o mercado de trabalho é relatada em um artigo de Defeng Li (2013), no qual o autor nos oferece uma ilustração de aplicação de práticas do mercado de trabalho na formação de tradutores. Nesse artigo, intitulado *Teaching business translation*, Li descreve uma experiência de ensino de tradução comercial a estudantes da Universidade de Hong Kong no qual ele adota processos semelhantes aos do mercado de trabalho, ou seja, agências de tradução onde os processos envolvem as etapas de tradução, revisão, verificações de QC etc. Li também intercala essas etapas com momentos dedicados à reflexão e análise dos alunos sobre os processos e os produtos gerados.

A pesquisa em andamento, de que o presente artigo constitui um recorte, busca apresentar, em linhas semelhantes àsquelas de Defeng Li (*ibid.*), uma proposta sistematizada de avaliação de tradução, no contexto pedagógico, com vistas a contribuir para a conversação na área de tradução, diminuindo a lacuna entre os dois mundos e reconciliando a perspectiva acadêmica com a profissional.

Referências

AMERICAN SOCIETY FOR TESTING AND MATERIALS. **F 2575 – 06**: Standard Guide for Quality Assurance in Translation. West Conshohocken. 2006.

BIGGS, J.; TANG, C. **Teaching for Quality Learning at University Third Edition** **Teaching for Quality Learning at University**. 3. ed. New York: Open University Press, 2007.

DELISLE, J. **La traduction raisonnée. Manual d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français**. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

DRUGAN, J. **Quality in Professional Translation: Assessment and Improvement**. London and New York: Bloomsbury, 2013.

EUROPEAN COMMISSION; CHARTERED INSTITUTE OF LINGUISTS (CIOL); INSTITUTE OF TRANSLATION AND INTERPRETING (ITI). **UK Translator Survey: Final Report**. 2017. Disponível em: <<http://www.ciol.org.uk/sites/default/files/UKTS2016-Final-Report-Web.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

FERNÁNDEZ MARCH, A. La evaluación orientada al aprendizaje en un modelo de formación por competencias en la educación universitaria. **Revista de Docencia Universitaria**, 2010. v. 8, n. 1, p. 11–34. Disponível em: <<http://red-u.net/redu/files/journals/1/articles/144/public/144-130-2-PB.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

GALÁN-MAÑAS, A.; HURTADO ALBIR, A. Competence assessment procedures in translator training. **The Interpreter and Translator Trainer**, 2015. v. 9, n. 1, p. 63–82. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1750399X.2015.1010358>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

GAMBIER, Y.; DOORSLAER, L. Van (Org.). **Handbook of Translation Studies Vol. 1**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010a.

_____(Org.). **Handbook of Translation Studies Vol. 2**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010b.

GÖRÖG, A. The 8 most used standards and metrics for Translation Quality Evaluation. **TAUS Blog**, [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <<http://blog.taus.net/how-to-improve-automatic-mt-quality-evaluation-metrics>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

HURTADO ALBIR, A. Competence-based curriculum design for training translators. **Interpreter and Translator Trainer**, 2007. v. 1, n. 2, p. 163–195.

_____. **Aprender a traducir del francés al español: competencias y tareas para la iniciación a la traducción (guía didáctica)**. Madrid: Edelsa, 2015.

INTERNATIONAL STANDARDS ORGANIZATION. **ISO 17100: Translation services — Requirements for translation services**. Copenhagen. 2015.

KELLY, D. **A Handbook For Translator Trainers: A Guide to Reflective Practice**. Manchester: St. Jerome, 2005.

KIRALY, D. **A social constructivist approach to translator education: empowerment from theory to practice**. Manchester: St. Jerome, 2000.

LI, D. Teaching business translation. **Interpreter and Translator Trainer**, 2013. v. 7, n. 1, p. 1–26.

LOMMEL, A. et al. Multidimensional Quality Metrics (MQM) Issue types. **QT21: Quality Translation 21**, [S.l.], 2015. Disponível em: <<http://www.qt21.eu/mqm-definition/issues-list-2015-05-27.html>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

MARTÍNEZ MELIS, N.; HURTADO ALBIR, A. Assessment In Translation Studies: Research Needs. **Meta: Journal des traducteurs**, 2001. v. 46, n. 2, p. 272. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/003624ar>>. Acesso em: 1 jan. 2017.

PRIOUX, R.; ROCHARD, M. Economie de la révision dans une organisation internationale : le cas de l'OCDE. **The Journal of Specialised Translation**, 2007. n. 8, p. 21–41. Disponível em: <http://www.jostrans.org/issue08/art_prioux_rochard.php>. Acesso em: 12 nov. 2017.

SALDANA, G.; O'BRIEN, S. **Research Methodologies in Translation Studies**. New York: Routledge, 2014.

SCALLON, G. **Avaliação da aprendizagem numa abordagem por competências**. Tradução Vermelho Martins, J. Curitiba: PUCPress, 2015.

Resumo: Desde que a tradução se estabeleceu como profissão e como disciplina acadêmica, a questão da avaliação tem evoluído e se tornado cada vez mais complexa devido às mudanças rápidas e significativas que afetam o mercado (DRUGAN, 2013), bem como à emergência de novas abordagens para a avaliação na formação de tradutores (GALÁN-MAÑAS; HURTADO ALBIR, 2015; SALDANA; O'BRIEN, 2014). A avaliação de profissionais e a avaliação de aprendizagem no contexto de formação de tradutores têm seguido rumos diferentes (MARTÍNEZ MELIS; HURTADO ALBIR, 2001), o que têm provocado uma lacuna entre a academia e o mercado de trabalho. Nesse contexto, este artigo tem como objetivo apresentar processos de avaliação, controle e garantia de qualidade no mercado de trabalho de traduções especializadas, com o propósito de refletir sobre tais processos à luz de teorias de ensino/aprendizagem de tradução, que se localizam em uma orientação construtivista da aprendizagem e em uma linha pedagógica da formação por competência. A coleta de informações sobre tais processos foi feita por (i) pesquisa bibliográfica e (ii) levantamento documental em organizações internacionais vinculadas ao setor de tradução especializada. Trata-se de um recorte de pesquisa em andamento que visa investigar os critérios de avaliação de qualidade, adotados no mercado de trabalho, com vistas a propor instrumentos e tarefas para avaliação pedagógica e colaborar para remediar a situação de ruptura entre o ensino/aprendizagem de tradução e o mercado de trabalho.

Palavras-chave: Processos de Qualidade no Mercado de Tradução. Modelos de Avaliação de Qualidade de Tradução. Avaliação de Tradução no Mercado de Trabalho. Avaliação de Aprendizagem na Formação de Tradutores. Avaliação Pedagógica.

Abstract: Discussions about assessment in translator education have evolved and become increasingly complex due to quick and significant changes in the translation marketplace (DRUGAN, 2013), as well as due to new approaches to assessment in translator education (GALÁN-MAÑAS; HURTADO ALBIR, 2015; SALDANA; O'BRIEN, 2014). The assessment of professional translators and the assessment of learning in the field of translator education have taken different directions (MARTÍNEZ MELIS; HURTADO ALBIR, 2001) resulting in a gap between academic and professional practices. In this context, the purpose of this paper is to present processes for quality assessment, quality control, and quality assurance currently used in the translation industry. The purpose is to analyse those processes in light of theories of translation teaching and learning from a cognitive-constructivist perspective in translator training and a pedagogical line of competence-based training. Information about the aforementioned processes was collected through (i) bibliographic research and (ii) documental research in international organizations connected to the translation industry such as TAUS and Quality Translation 21. This paper is part of an ongoing master's research that aims to investigate quality assessment criteria used in the marketplace in order to propose instruments and activities for pedagogical assessment and to collaborate to remedy the rupture between translation teaching/learning and the translation industry.

Keywords: Quality Processes in the Translation Industry. Models for Translation Quality Assessment. Translation Assessment in the Translation Industry. Learning Assessment in Translator Education. Pedagogical Assessment.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Juliana de Abreu

Licenciada em Letras Alemão, Mestra em Estudos da Tradução, atualmente é doutoranda pelo mesmo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, e desde 2012 é membro do Grupo de Pesquisa TRAC - Tradução e Cultura. Utilizando-se do gênero textual receitas culinárias, pesquisa as variedades nacionais alemã e austríaca da língua alemã. Desde 2009 dedica-se à área da Tradução quando ingressou no curso de bacharelado em *Trankulturelle Kommunikation* da Universidade de Viena - UniWien, na Áustria.

Rodrigo D'Avila Braga Silva

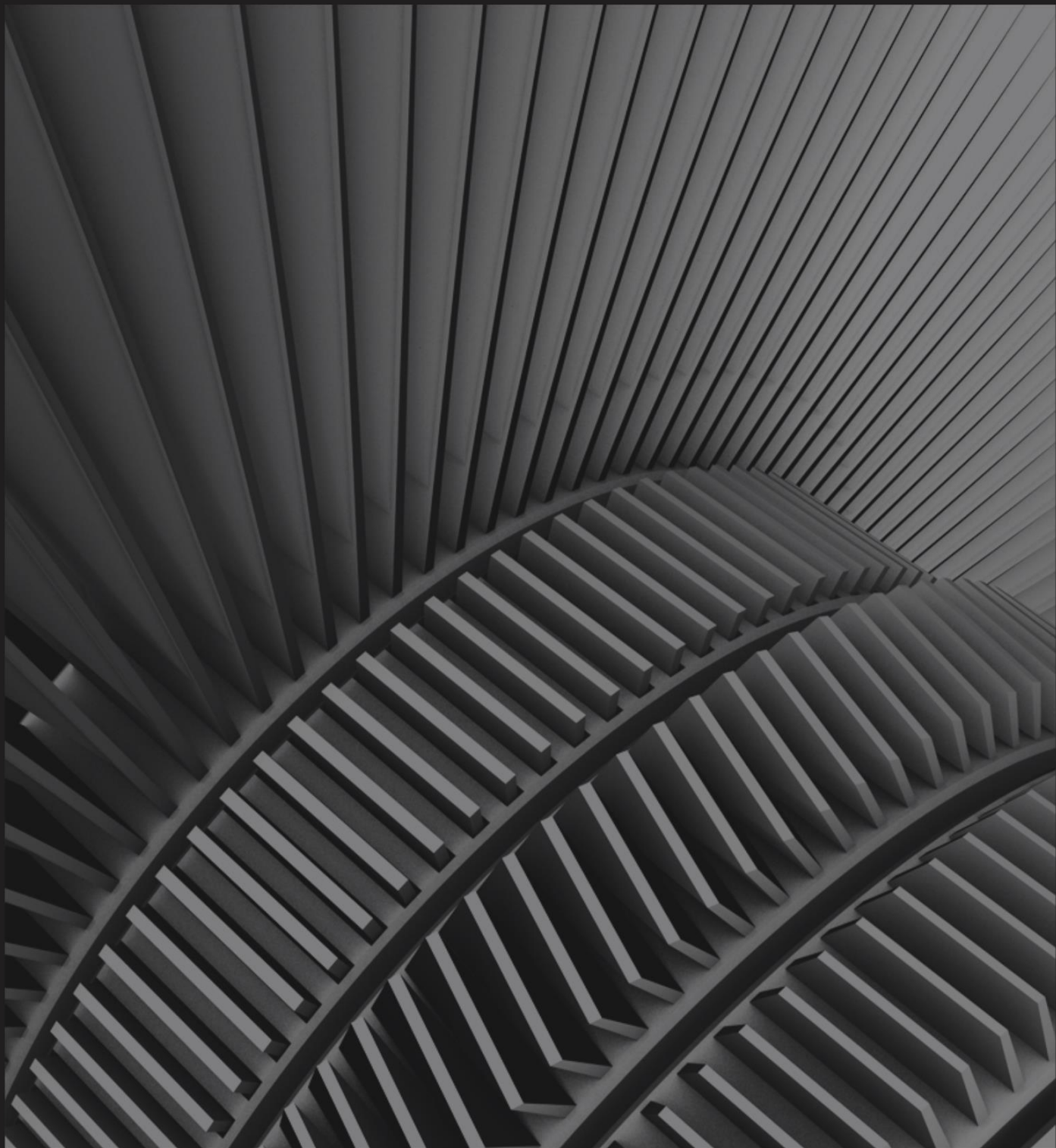
Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Católica de Brasília, Bacharel em Letras - Tradução - Francês pela Universidade de Brasília, Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade de Brasília e doutorando em Estudo da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, desde 2011 é membro do Núcleo de Estudos em Tradução Literária e História da Tradução (NEHTLIT), atua também desde 2011 como editor assistente do periódico eletrônico *Belas Infiéis* do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) da Universidade de Brasília. Membro organizador do Seminário Internacional de História da Tradução desde 2011. Dedicar-se à tradução desde 2002. Atualmente, sua pesquisa de doutorado envolve as áreas de Tradução Literária, História da Tradução e Historiografia da Tradução.

Paulo Roberto Kloeppe

Bacharel em Letras Inglês pela Universidade Federal do Paraná - UFPR, cursou especialização em Metodologia de Ensino e Tradução em Inglês na Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR. Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC e doutorando no mesmo programa. Autor de materiais didáticos para ensino de língua inglesa, consultor pedagógico e palestrante junto ao Dom Bosco by Pearson e editor freelancer multidisciplinar de livros didáticos, em especial, junto à Editora LT. Atualmente, conduz pesquisa de doutorado, baseada em Linguística de *Corpus*, acerca das polissemias das palavras do inglês e seus reflexos nas repetições lexicais.

Morgana Aparecida Matos

Licenciada em letras Inglês, Bacharel e Mestre em Relações Internacionais, Especialista em Educação na Cultura Digital, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Professora efetiva licenciada do Governo do Estado de Santa Catarina na área de Língua Estrangeira. Em Estudos da Tradução, sua pesquisa envolve a análise de tradução audiovisual, especificamente a tradução para a dublagem e ainda participa de grupo de pesquisa na área de Lexicografia.



PGET

