



**ENTRE
PESSOAS,
PALAVRAS E
IMAGENS
TRADUZIDAS:**

PESQUISAS SOBRE TRADUÇÃO

**WILLIAN HENRIQUE CÂNDIDO MOURA
MORGANA APARECIDA DE MATOS
FERNANDA CHRISTMANN
(ORGANIZADORES)**



ENTRE PESSOAS, PALAVRAS E
IMAGENS TRADUZIDAS

E82

Entre pessoas, palavras e imagens traduzidas: pesquisas sobre tradução / Willian Henrique Cândido Moura, Morgana Aparecida de Matos, Fernanda Christmann (Organizadores); – Dados eletrônicos. – Florianópolis: PGET/UFSC, 2020. 221p.

E-book (PDF)

ISBN 978-85-5581-058-9

1. Estudos da Tradução e da Interpretação. 2. Tradutores. 3. Pesquisadores de Tradução. I. Moura, Willian Henrique Cândido. II. Matos, Morgana Aparecida de. III. Christmann, Fernanda.



Willian Henrique Cândido Moura
Morgana Aparecida de Matos
Fernanda Christmann
(Organizadores)

ENTRE PESSOAS, PALAVRAS E
IMAGENS TRADUZIDAS:
pesquisas sobre tradução

Prefácio de Karine Simoni

Florianópolis – PGET/UFSC

2020

Copyright © 2020 – dos organizadores representantes dos autores

Conselho Editorial

Dra. Andréia Guerini – Universidade Federal de Santa Catarina
Dra. Arlene Koglin – Universidade Federal de Pernambuco
Dra. Claudia Cristina Ferreira – Universidade Estadual de Londrina
Dra. Dirce Waltrick do Amarante – Universidade Federal de Santa Catarina
Me. El Houssaine Mansour – Universidad de Vigo
Dr. Kall Lyws Barroso Sales – Universidade Federal de Alagoas
Dra. Karine Simoni – Universidade Federal de Santa Catarina
Dra. Mara Gonzalez Bezerra – Centro Universitário Leonardo da Vinci
Dra. Márcia Monteiro Carvalho – Universidade Federal do Pará
Dra. Marlova Gonsales Aseff – Universidade Federal de Santa Catarina
Dra. Patrícia Rodrigues Costa – Universidade de Brasília
Dra. Rejane Escoto Bueno – Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Preparação e Revisão

Mairla Pereira Pires Costa
Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva
Morgana Aparecida de Matos
Willian Henrique Cândido Moura

Imagem da Capa

Coreografia de Margaret Morris, dançarina e coreógrafa britânica (s.d.)

Revisão Final

Fernanda Christmann
Morgana Aparecida de Matos
Willian Henrique Cândido Moura

Diagramação e Editoração

Fernanda Christmann
Morgana Aparecida de Matos
Willian Henrique Cândido Moura

Este livro está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-
NãoComercialCompartilhaIgual 4.0 Internacional



SUMÁRIO

PREFÁCIO - ESTUDOS DA TRADUÇÃO: UM CAMINHO PARA A ALTERIDADE.....	8
Karine Simoni	
APRESENTAÇÃO - PARA ALÉM DE LÍNGUAS TRADUZIDAS	13
Morgana Aparecida de Matos	
Willian Henrique Cândido Moura	
Fernanda Christmann	
APRESENTANDO AS TRADUÇÕES DE A <i>CLOCKWORK ORANGE</i> PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO	20
Rodrigo Bilhalva Moncks	
Gilles Jean Abes	
A POSSÍVEL TRADUÇÃO DA DANÇA PARA A LINGUAGEM VERBAL.....	37
Giovana Beatriz Manrique Ursini	
A INVISIBILIDADE NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO PARA ALÉM DE LAWRENCE VENUTI: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	54
Feibriss Henrique Meneghelli Cassilhas	
O CINEMA NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ARTE, CULTURA E POESIA NAS IMAGENS DE <i>HUGO</i> E 亂.....	78
Diogo Berns	
AS FESTAS DE <i>MOROS Y CRISTIANOS</i> E <i>CAVALHADAS</i> A PARTIR DE SEU VOCABULÁRIO: APONTAMENTOS INICIAIS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM GLOSSÁRIO BILÍNGUE PORTUGUÊS - ESPANHOL.....	108
Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva	
Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão	

**ENSINO DE INGLÊS PARA TRADUTORES EM FORMAÇÃO:
AMOSTRA DE UNIDADE DIDÁTICA125**

Fábio Júlio Pereira Briks

**A TRADUÇÃO E A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA NA FORMAÇÃO DE
JOVENS LEITORES145**

Rosangela Fernandes Eleutério

**TRADUÇÃO E SOCIOLOGIA: O MUNDO ÁRABE NO SISTEMA
LITERÁRIO BRASILEIRO.....165**

Sheila Cristina dos Santos

Davi Silva Gonçalves

**TRADUZINDO MARIE CARDINAL: *ÉCRITURE AU FÉMININ* COMO
LEITURA CRÍTICA188**

Maitê Dietze

SOBRE QUEM ESCREVEU E ORGANIZOU ESTE LIVRO213

PREFÁCIO

ESTUDOS DA TRADUÇÃO: UM CAMINHO PARA A ALTERIDADE

Karine Simoni

Esta publicação se insere no conjunto de atividades promovidas e realizadas por estudantes – termo que utilizo aqui no seu sentido etimológico, do latim *studīōsus*, usado para qualificar a pessoa diligente, dedicada ao estudo, perseverante, independente do curso que frequenta, do diploma que possua e/ou do tema que pesquisa – do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET/UFSC). Nasce do desejo de registrar e compartilhar as pesquisas acadêmicas que estão sendo desenvolvidas em assonância com seus orientadores e orientadoras, e apresentadas no XII Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA), evento, como se sabe, organizado pela Representação Discente e equipe de discentes voluntários/as, nesta edição ocorrido de 21 a 23 de outubro de 2019, nas dependências do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC.

Se por um lado o objetivo maior do SPA, ao longo de suas várias edições, permanece o de incentivar, ampliar, fortalecer o diálogo, a troca de conhecimentos, a construção de espaços para discussões críticas, há de se notar também que o evento está em constante reformulação e a cada edição oxigena-se apresentando novas teorias, novas abordagens e temas de pesquisa, novas reflexões, novas inter-relações disciplinares e – por que não dizer? –, não menos importante, novas amizades.

Aliás, a esse respeito vale lembrar que *seminário* provém da raiz *semen*, semente, que sempre trará em si, pelo menos em seu potencial, o novo, ainda que só consiga de fato selar seu destino quando vai além, sai de seu lugar em direção a outro, viaja no tempo e no espaço e rompe o invólucro limitador. De certa maneira, podemos encontrar nessa imagem uma analogia com a tradução que, como sabemos, é antes de tudo movimento, deslocamento (*trans* = além, *dúcere* = conduzir).

Inevitavelmente, no processo de escolher de onde partir, onde chegar e com quais meios e companhias viajar, na ação de ir em busca do Outro, o ato de traduzir fortalece os vínculos entre a construção e o significado da linguagem, seja ela escrita, oral, gestual, imagética; as subjetividades do indivíduo e o meio sócio-histórico no qual eles e elas estão inseridos/as e dentro do qual as relações são vividas e pensadas. Em *Estética da criação verbal*, obra publicada em 1979, Mikhail Bakhtin conclui que a alteridade, entendida como a capacidade de se relacionar com o Outro, é uma das marcas do ser humano, de maneira que a interação com o Outro é substancial para a construção do ser. Escreve ele, em tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 1992, p. 348).

Se a linguagem é uma realidade que define a própria condição humana, e se o significado da vida é fazer parte do diálogo, da relação, ou melhor, das relações com o Outro, os nove textos aqui expostos, cada um à sua maneira e tendo os Estudos da Tradução como fio condutor, cumprem o seu papel de interpretar, mesmo que nem todos de maneira conclusiva, a condição humana, seja nas suas diferenças, seja nas experiências partilhadas. Assim, Feibriss Henrique Meneghelli Cassilhas, em *A invisibilidade nos Estudos da Tradução para além de Lawrence Venuti: um relato de experiência*, nos mostra que não só o homem participa do diálogo do qual nos fala Bakhtin, como também a mulher e, ainda mais, a mulher tradutora negra. Também dá visibilidade à mulher o estudo de Maitê Dietze, *Traduzindo Marie Cardinal: Écriture au Féminin como leitura crítica*.

Os textos aqui presentes mostram ainda que não só a palavra entra no tecido da vida, mas a imagem também, como sugere Diogo Berns em *O cinema na tradução intersemiótica: arte, cultura e poesia nas imagens de Hugo e \mathbb{L}* ou os gestos da dança, como relata Giovana Beatriz Manrique Ursini em *A possível tradução da dança para a linguagem verbal*. Da mesma maneira, ampliam o leque de possibilidades de pesquisa os estudos de Fábio Júlio Pereira Briks, *Ensino de inglês para tradutores em formação: amostra de unidade didática*; Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva e Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, em *As festas de Moros y Cristianos e cavahadas a partir de seu vocabulário: apontamentos iniciais para a construção de um glossário bilíngue português-espanhol*; Rodrigo Bilhalva Moncks e Gilles

Jean Abes, *Apresentando as traduções de A Clockwork Orange para o português brasileiro*; Rosangela Fernandes Eleutério, *A tradução e a adaptação literária na formação de jovens leitores* e, por fim, Sheila Cristina dos Santos e Davi Silva Gonçalves, *Tradução e sociologia: o mundo árabe no sistema literário brasileiro*.

Cumprimento vivamente a todas e a todos envolvidos com o SPA, seja pelo zelo com que o organizaram, seja pelo empenho com que participaram das atividades e discussões, seja, por fim, pela dedicação com a qual escreveram seus textos, mostrando a tradução, em seus vários objetos e possibilidades de estudo, numa das suas imagens mais conhecidas: a da ponte, um caminho que passa por muitas águas em movimento. Por fim, cumprimento também pela escolha dos temas de pesquisa, observando, como bem afirmou Peter Burke em *Uma história social do conhecimento*, em tradução de Plínio Dentzien, que “O conhecimento também se tornou uma questão política importante, centrada no caráter público ou privado da informação, e de sua natureza mercantil ou social”. (BURKE, 2003, p. 11). Espero com isso que as próximas edições do SPA continuem a incitar novas pesquisas, novos olhares, novas sensibilidades no caminho da educação e da autoeducação para a alteridade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

DIZIONARIO LATINO OLIVETTI. A cura di Enrico Olivetti. Disponível em: <https://www.dizionario-latino.com/>. Acesso em: 04 jul. 2020.

APRESENTAÇÃO

PARA ALÉM DE LÍNGUAS TRADUZIDAS

Morgana Aparecida de Matos
Willian Henrique Cândido Moura
Fernanda Christmann

O desafio de publicar anualmente artigos relacionados às pesquisas de estudantes do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina é o que nos move e estimula a descobrir o novo e a valorizar a investigação. Como um fruto do **XII Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA)**, esta publicação, intitulada ***Entre pessoas, palavras e imagens traduzidas: pesquisas sobre tradução***, evidencia a pujante e árdua tarefa de estudar a tradução.

O XII SPA, realizado em outubro de 2019 e organizado por discentes da PGET, contou com a comunicação oral de mais de 90 pesquisadores e pesquisadoras, tanto de mestrado quanto de doutorado e, a cada ano, se apresenta como um evento consolidado, inovador, que mostra a produtividade e a qualidade das pesquisas do Programa.

Por isso, pertencer a um grupo universitário dedicado exclusivamente à investigação da tradução é algo único e particular. Tanto que, quando nos deparamos com a gama multifacetada de temas, vemos a ampliação do mundo sem fronteiras, do mundo onde a comunicação ganha aspectos técnicos, humanísticos e multidisciplinares.

O ato de traduzir transcende a transposição de palavras e invade a subjetividade da leitura do mundo, em que a contemporaneidade da interpretação linguística abraça a interpretação de outros signos. Dar às pessoas e às sociedades a oportunidade de conhecer e absorver obras e materiais criados em outros países, em culturas longínquas, é a maior contribuição que a tradução, seja ela intralingual, interlingual ou intersemiótica (cf. JAKOBSON, 1969) pode oferecer.

A escolha da capa desta publicação está diretamente conectada com a ideia de movimento, de arte, de tradução e de interpretação. Este paratexto contém uma foto dos anos 1920 que mostra duas dançarinas descalças em uma pose simétrica. As bailarinas são alunas de Margaret Morris (WALKER, 2013a, 2013b), dançarina, coreógrafa e professora, que atuou na Inglaterra e na Escócia. Morris criou seu sistema de dança e o utilizava como arte e como uma forma de terapia. Fugindo do tradicional e do comum, Margaret Morris treinava suas alunas e alunos e ensaiava ao ar livre, expandindo sua expressão além das paredes teatrais. Nesta foto de capa, assim como em imagens de outras performances de Morris que encontramos, a pose incomum para a época das dançarinas nos leva a refletir a expansão do movimento, da leitura, da compreensão das artes e das letras.

Desta forma, relacionamos a capa como um paratexto que expressa a multifacetada tarefa de traduzir e de investigar a tradução, como um reflexo do movimento, da sincronidade, da dualidade, da expressão e do conhecimento do outro. Os artigos aqui publicados conjecturam os questionamentos e o

espelho criado de forma científica e expansiva da forma como se pensa a tradução.

Assim, através da História da Tradução e da Interpretação, percebemos a dualidade na investigação apresentada no artigo de Rodrigo Bilhalva Moncks e Gilles Jean Abes intitulado *Apresentando as traduções de A Clockwork Orange para o português brasileiro*. Este trabalho nos proporciona, a partir do modelo metodológico de Lambert e Van Gorp, um estudo das traduções do romance de Anthony Burgess em que os autores perceberam que há uma quantidade de termos desviantes da norma culta brasileira, vislumbrando as aproximações das traduções ao texto-fonte.

Já o artigo de Giovana Beatriz Manrique Ursini está conectado diretamente à tradução intersemiótica. Refletindo a expressão da arte pela tradução, em *A possível tradução da dança para a linguagem verbal*, a autora investiga o relacionamento da dança com outras linguagens, considerando três textos que se relacionam diretamente com a arte corporal e a linguagem verbal. O artigo de Giovana se expande na busca pelo conhecimento do outro através da análise tradutológica de textos do inglês para o português.

Por outro lado, percebemos o reflexo do outro em nossas próprias condições através do texto da autora Feibriss Henrique Meneghelli Cassilhas que nos apresenta um relato de sua experiência como tradutora relacionando a invisibilidade do tradutor e da tradutora (VENUTTI, 2008) com a invisibilidade social. Sob o título *A invisibilidade nos Estudos da Tradução para além de Lawrence Venuti: um relato de experiência*, ela descreve sua experiência como acadêmica na

PGET e delinea algumas situações com o propósito de cooperar, através de sua expressão, com a construção de uma memória coletiva de pessoas negras que passaram ou que estão no Programa. O conhecimento do outro através de suas experiências enfatiza a importância de investigações desta magnitude, para que a coleta de dados qualitativos amplie a visibilidade de tradutores e tradutoras negras nos Estudos da Tradução.

O cinema na tradução intersemiótica: arte, cultura e poesia nas imagens de Hugo e 亂 é a proposta de Diogo Bens para discutir a tradução intersemiótica no cinema através da arte, da cultura e da poesia. Para o autor, a tradução intersemiótica é um processo que ocorre nas adaptações cinematográficas feitas a partir da literatura, em que a imagem e o som são parte da narrativa apresentada ao público. De forma ampla, Berns, através de imagens, destaca a concepção artística dos profissionais envolvidos na composição cinematográfica, ressaltando personagens, costumes, contraste de cores, contextos sociais e históricos na transformação da narrativa.

Em um estudo sobre tradução funcionalista, com a indicação de termos para a construção de um glossário bilíngue, o texto de Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva e de Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão tem como base o folclore, como indicador cultural de reflexo identitário. Sob o título *As festas de Moros y Cristianos e Cavalhadas a partir de seu vocabulário: apontamentos iniciais para a construção de um Glossário Bilíngue Português-Espanhol*, as autoras apresentam os principais elementos dessas festas folclóricas

indagando sobre a (co)existência de manifestações culturais entre Brasil e Espanha, através da proposição de um vocabulário comparativo.

Por outro lado, o artigo de Fábio Júlio Pereira Briks, intitulado *Ensino de inglês para tradutores em formação: amostra de unidade didática*, conforma a ideia essencial da formação contínua e do desenvolvimento necessário de competências e subcompetências tradutórias. Briks ressalta que a compreensão leitora, como primeira competência a ser desenvolvida, está relacionada à tarefa tradutória de textos, apresentando um guia que auxilia no desenvolvimento dessa competência. Destacamos, portanto, que a leitura de textos é parte fundamental para interpretar e traduzir, sendo que, a partir disto, a pessoa que traduz gera a interconexão entre textos, culturas e pessoas.

A tradução também está presente, e com muita intensidade, no desenvolvimento e na formação de pessoas. A relevância de pesquisas que demonstrem isso se faz presente no artigo *A tradução e a adaptação literária na formação de jovens leitores*, de Rosângela Fernandes Eleutério em que a autora contrapõe os conceitos de tradução e adaptação, em um movimento que busca a intersecção entre ambos os conceitos, considerando-os fundamentais para a acessibilidade de obras voltadas ao público jovem.

A busca identitária através da tradução surge também no artigo *Tradução e Sociologia: o Mundo Árabe no sistema literário brasileiro* de Sheila Cristina dos Santos e Davi Silva Gonçalves. Em uma análise baseada em estudos sociológicos, os autores investigam a inserção da literatura árabe no Brasil

partindo dos atores envolvidos no processo de criação, recriação, manutenção e distribuição dessas obras. Assim, com o sentido de repensar a tradução em sua complexidade e função histórica, este texto nos dá a oportunidade de observar criticamente, e com uma visão holística e sociológica, a dimensão e a amplificação cultural através dos Estudos da Tradução.

Evidenciando a relação entre tradução, literatura e a visão do outro, o artigo *Traduzindo Marie Cardinal: Écriture Au Féminin como leitura crítica*, de Maitê Dietze, apresenta um recorte de sua pesquisa de mestrado em que a autora explora as convergências do texto com a linguagem feminina e com teorias psicanalíticas para, assim, definir as estratégias de seu projeto de tradução, apoiada no conceito de *écriture féminine*.

Dessa forma, apresentamos uma publicação que consideramos inovadora. A multiplicidade de temas e sua concatenação nos mostra que, além de ampliados, os Estudos da Tradução são cada vez mais necessários em uma sociedade global em que emergem necessidades particulares e compreensões coletivas. Entender e perceber o outro a partir de sua própria imagem, analisar as relações de sentido entre as diversas artes, buscar a historicidade tradutória e sociológica para apreender os contextos, considerar a tradução como um meio de formação, são ações que nos aproximam do que é humano e real.

Com isso, agradecemos a participação de todos os acadêmicos acadêmicas, professores e professoras da Pós-Graduação em Estudos da Tradução, em especial aos autores e às autoras dos textos aqui expostos, por nos proporcionarem a

oportunidade de organizar esta obra e difundi-la como um meio enriquecedor de conhecimento sobre os Estudos da Tradução. Esperamos que os leitores e as leitoras apreciem esta coletânea de textos tanto quanto nós, organizador e organizadoras, apreciamos.

Boa leitura!

REFERÊNCIAS

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

MARGARET MORRIS MOVEMENT. 1938. Disponível em: <https://www.britishpathe.com/video/margaret-morris-movement> Acesso em: 29 ago. 2020.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: A history of translation*. 2. ed. Abingdon, Oxon: Routledge, 2008.

WALKER, Dave. *Tag Archives: Margaret Morris*. The Library Time Machine: February 21, 2013a. Disponível em: <https://rbkclocalstudies.wordpress.com/tag/margaret-morris/> Acesso em: 29 ago. 2020.

WALKER, Dave. *The dancer from the dance: Margaret Morris*. The Library Time Machine: January 31, 2013b. Disponível em: <https://rbkclocalstudies.wordpress.com/2013/01/31/the-dancer-from-the-dance-margaret-morris/> Acesso em: 29 ago. 2020.

APRESENTANDO AS TRADUÇÕES DE *A CLOCKWORK ORANGE* PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO

Rodrigo Bilhalva Moncks
Gilles Jean Abes

INTRODUÇÃO

A Clockwork Orange (ACO) é um romance inglês de ficção distópica, criado por Anthony Burgess e originalmente publicado em 1962, pela editora inglesa Heinemann. O autor da obra, nascido em 1917 e falecido em 1993, foi um prolífico escritor, compositor, linguista e crítico literário, tendo publicado, ao longo de sua vida, mais de 50 obras e 250 composições musicais, além de milhares de artigos e ensaios para a imprensa. (ANTHONY, 2019). Entre suas obras, a que recebe maior destaque é *A Clockwork Orange*, considerada pela revista britânica *Time* uma das 100 maiores obras de língua inglesa do século XX. (LACAYO, 2010).

Entre as diversas obras de Anthony Burgess, dezoito delas foram traduzidas para o português brasileiro: *Macho e Fêmea* (1971), *A Laranja Mecânica* (1972 e 2004), *A Última Missão* (1973), *A Sinfonia Napoleão* (1974), *Mel Para os Ursos* (1975), *Sementes Malditas* (1975), *O Homem de Nazaré* (1976), *Poderes Terrenos* (1980), *1985* (1980), *As Últimas Notícias do Mundo* (1982), *O Tocado de Piano* (1986), *Ernest Hemingway* (1990), *Enderby por Dentro* (1990), *O Pequeno Wilson e o Grande Deus* (1993), *Qualquer Ferro Velho* (1994), *Homem Comum Enfim* (1994), *A Literatura Inglesa* (1996) e *Nada Como*

o *Sol* (2003). Dessas, contudo, a única que ganhou uma retradução e segue sendo reeditada atualmente é *A Clockwork Orange*. A primeira tradução de ACO foi escrita por Nelson Dantas e publicada em 1972, pela editora Artenova; a retradução foi obra de Fábio Fernandes, publicada pela primeira vez em 2004, pela editora Aleph.

A partir disso, o objetivo deste trabalho é apresentar as traduções de *A Clockwork Orange* para o português brasileiro, preenchendo uma lacuna observada nos trabalhos brasileiros dos Estudos da Tradução, já que nenhuma pesquisa acadêmica se debruça especificamente sob essas produções. (JORGE, 2017, p. 84). A organização dessa introdução às traduções da obra de Anthony Burgess se dá através da metodologia proposta pelos teóricos da Tradução José Lambert e Hendrik Van Gorp que, em 1985, propuseram um modelo para estudos descritivos nos Estudos da Tradução. (LAMBERT; VAN GORP, 2006). O modelo de Lambert e Van Gorp é estruturado através de quatro pilares:

- a) Os *dados preliminares*, que estão relacionados ao metatexto e paratextos presentes na obra: capa, contracapa, apêndices etc.;
- b) O *macronível*, que consiste na estrutura da obra: divisão e ordem dos capítulos, comentários do autor, notas de rodapé, títulos dos capítulos etc.;
- c) O *micronível*, onde se estuda as características de nível linguístico, entre elas as escolhas gramaticais e lexicais, os níveis de linguagem e a modalidade;
- d) Por fim, a *análise do contexto sistêmico*, que visa levantar dados sobre a situação do sistema-alvo à época da

tradução e as relações intertextuais e intersistêmicas do texto-alvo.

Dessa forma, nesse artigo, que resume parte da minha pesquisa acadêmica para titulação de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, apresento alguns dos elementos-chave que compõem as traduções brasileiras de *A Clockwork Orange*, a partir do modelo metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (1985).

DESENVOLVIMENTO

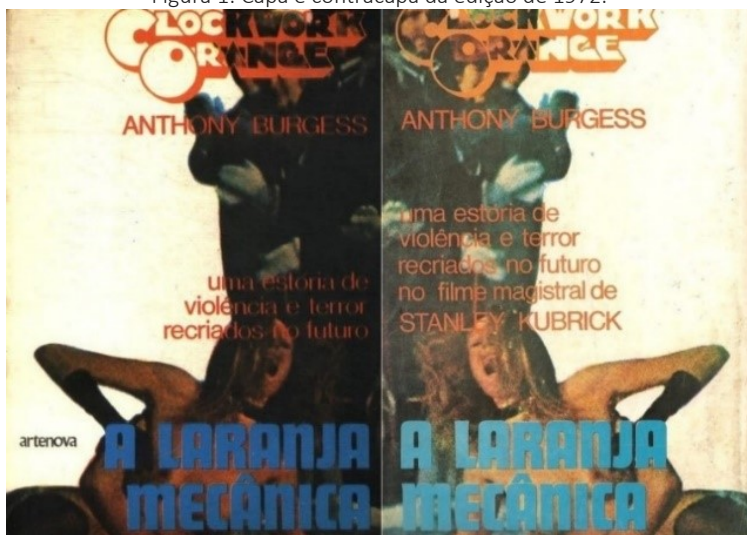
Este trabalho analisa as traduções de *A Clockwork Orange*, entre tantas obras de Anthony Burgess, por se tratar do romance que pode ser considerado seu *magnum opus*. (JONES, 2017). A fama mundial de ACO, contudo, se justifica não só pelo livro, mas também por uma adaptação cinematográfica: em 1971, o renomado diretor Stanley Kubrick trouxe aos cinemas o filme homônimo à obra literária, estrelado por Malcolm McDowell. A versão de Kubrick se tornou canônica nos Estudos Cinematográficos, aumentando a notoriedade do romance de Anthony Burgess e inspirando traduções por todo o mundo. (BURGESS, 1991, p. 297).

Dados Preliminares

Não coincidentemente, a primeira tradução da obra para o português brasileiro foi publicada em 1972, um ano após o lançamento do filme de Stanley Kubrick. Intitulada *A Laranja*

Mecânica, a tradução foi feita por Nelson Dantas e publicada pela editora Artenova, apresentando na capa uma ilustração proveniente de uma cena do filme e, na contracapa, os dizeres “uma estória de violência e terror recriados no futuro no filme magistral de STANLEY KUBRICK”. (BURGESS, 1972, sem p.) (Figura 1).

Figura 1: Capa e contracapa da edição de 1972.

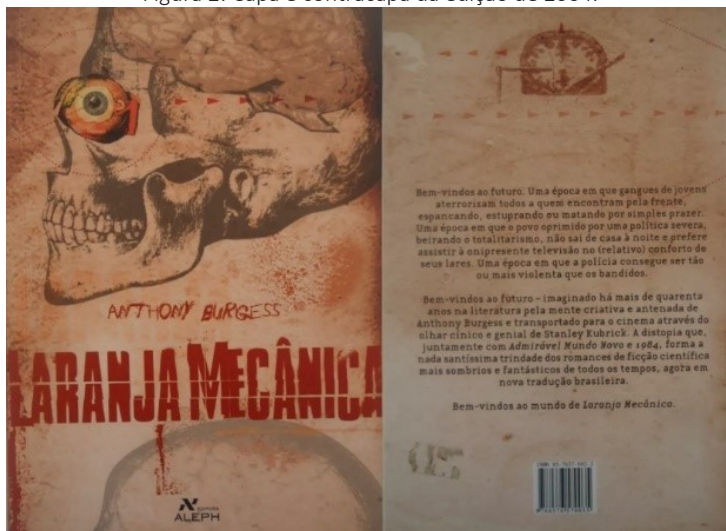


Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Burgess (1972)

Todas as reimpressões da editora Artenova manteriam esse padrão gráfico da capa. Já a editora Aleph, até o momento de conclusão deste trabalho, lançou 4 versões diferentes de capa para a retradução, intitulada *Laranja Mecânica*, escrita por Fábio Fernandes e publicada originalmente em 2004. Na primeira das edições da Aleph, enquanto não há referência ao texto-fonte que não seja o nome do autor na capa, a contracapa apresenta também menção à adaptação

cinematográfica: “(...) transportado para o cinema através do olhar cínico e genial de Stanley Kubrick”. (BURGESS, 2004, sem p.) (Figura 2).

Figura 2: Capa e contracapa da edição de 2004.



Fonte: Elaborada pelos autores a partir de Burgess (2004)

Esses dados representam um movimento de aproximação ao sistema-fonte, com a particularidade de citar não só a popularidade do texto-fonte, mas também de uma tradução intersemiótica preexistente, que justificaria parte do interesse do público-alvo nas traduções.

Ainda nos dados preliminares, nota-se que o título difere de uma edição para a outra: a da Artenova intitula-se *A Laranja Mecânica*, enquanto a da Aleph tem por título *Laranja Mecânica*. Ambas são traduções literais do texto-fonte, que Burgess explica como sendo referência à expressão inglesa “*as queer as a clockwork orange*”, representando uma situação ou

pessoa tão absurda a ponto de ser comparada com uma inimaginável laranja mecânica. Dantas (1972) comenta o significado da expressão em sua nota tradutória, explicando que, se fosse traduzir por sentido, sua opção seria outra:

A *Clockwork Orange* é uma expressão da gíria cockney, que denomina o desajustado agressivo e desequilibrado, que odeia as instituições e os seres e os agride, inclusive fisicamente, mas por razões puramente psicológicas, sem nenhuma politização nem ideologia. Alex é exatamente isso. A expressão aproximada, se bem que ainda inexata em português, seria “porra louca”. (DANTAS, 1972, p. 199).

A diferença das traduções está na inclusão do artigo, que no título em língua inglesa é indefinido (literalmente “uma”), enquanto na tradução de 1972 é definido e, na de 2004, suprimido. Como a adaptação cinematográfica de Kubrick é tão ecoada nas edições brasileiras do livro, é interessante notar que, no caso do filme, o título no Brasil ficou sem o artigo: *Laranja Mecânica*, assim como na retradução.

Macronível

No nível estrutural, as edições de 1972 e 2004 são organizadas de forma similar: assim como no texto-fonte, o romance é dividido em 3 partes, de 7 capítulos cada. É relevante notar que essa escolha distancia as traduções da edição norte-americana, que foi seguida na versão cinematográfica: nestas, o último capítulo é omitido. Na narrativa, o vigésimo-primeiro capítulo é o da redenção do protagonista; os editores estadunidenses e o diretor Stanley

Kubrick preferiam que a obra tivesse um final trágico, visto como predileção do público daquele país. (BURGESS, 1986, p. x).

A narrativa segue a história de Alex, o narrador-protagonista da trama, que a conta em primeira pessoa. O ambiente é uma Inglaterra presumidamente futurista, se tratando de uma distopia — gênero literário que apresenta um futuro negativo para a sociedade. Em parceria com seus amigos Pete, Georgie e Tapado/Tosko¹, Alex, de 15 anos, busca na violência sua catarse, desafiando a benevolência imposta pelo governo à sociedade. Na primeira parte, o protagonista comete diversos tipos de agressão, da verbal à física e sexual, até que acaba cometendo seu primeiro assassinato e, traído por seus companheiros, é preso pela polícia. No segundo ato, que tem o protagonista preso e trabalhando na capela do cárcere, Alex participa de uma agressão coletiva a um prisioneiro e acaba sendo o único culpado pela morte deste. Assim, é sentenciado pelo governo a virar cobaia de um tratamento experimental, chamado Método Ludovico. O tratamento consiste na técnica de aprendizagem associativa: Alex é obrigado a assistir imagens de sexo e violência enquanto drogado por uma substância nauseante. Ao fim do método, o jovem não consegue mais pensar nos atos que cometia sem intensa dor física. Assim, na terceira parte da narrativa, o protagonista é reintegrado à sociedade, onde é agredido e torturado por várias de suas antigas vítimas. Ao fim da história,

¹ No texto-fonte, “Dim”; na primeira tradução, “Tapado” e, na retradução, “Tosko”.

tenta o suicídio e acaba tendo o tratamento revertido pelo governo, por medo de críticas públicas. No último capítulo, cortado da edição estadunidense, Alex se cansa da forma que vivia e decide começar uma família.

A edição da editora Artenova é organizada da seguinte forma: primeiramente, um texto intitulado “Ao Leitor”, assinado pelo tradutor Nelson Dantas, onde ele cita uma das particularidades mais notórias de *A Clockwork Orange*: o dialeto *nadsat*, criado por Anthony Burgess para a obra. A seguir, vem “Introdução”, texto de um parágrafo, não assinado, que contém uma sinopse do romance. Após a introdução, inicia-se o romance em si, dividido em 3 partes de 7 capítulos cada. Ao fim deste, vem o “Glossário da Linguagem Nadsat”.

De forma similar, a primeira edição da retradução de Fábio Fernandes, publicada pela editora Aleph, começa com um “Aviso ao Leitor”, não assinado, que introduz o *nadsat* ao leitor da obra. Em seguida, o “Prefácio”, assinado por Fernandes, narra brevemente a vida de Anthony Burgess e o processo criativo envolvido na concepção de AOC. Após isso, na “Nota Sobre a Nova Tradução Brasileira”, Fábio Fernandes explicita seu projeto tradutório, relatando as principais particularidades e, conseqüentemente, seus maiores desafios no processo: “os termos eslavos”, “a *‘rhyming slang’*”, “a linguagem pseudoelzabetana” e “alguns outros casos”. Assim, inicia-se o texto originalmente escrito por Burgess e, ao fim deste, o “Glossário Nadsat”. A edição da Aleph encerra-se com um texto de 3 parágrafos “Sobre o Autor”.

A divulgação do projeto tradutório e a explicitação da terminologia *nadsat* presente nas duas traduções para o português brasileiro denotam uma aproximação do leitor-alvo ao texto-fonte. É importante notar que, na primeira edição inglesa da obra de Burgess, não consta glossário *nadsat*, pois o autor alegava buscar que o leitor tivesse um estranhamento na leitura e, ao fim dela, percebesse ter passado por um processo similar a uma lavagem cerebral, tendo “posse de um mínimo vocabulário russo”. (BURGESS, 2012b, p. 320).

Micronível

Não à toa, a maior parte dos paratextos presentes nas edições brasileiras de *A Clockwork Orange* tem por tema o dialeto *nadsat*. A construção dessa linguagem utilizada pelo protagonista da obra é de extrema importância para a narrativa, pois representa uma ruptura do *status quo* de subserviência imposto pelo Estado. O *nadsat*, como uma anti-língua descrita por Halliday (1976) como “resistência que pode tomar a forma de simbiose passiva ou de hostilidade ativa, e até mesmo de destruição” (HALLIDAY, 1976, p. 570), é uma das ferramentas de agressão utilizadas pelo personagem para demonstrar sua insatisfação perante sua cultura.

Ao se depararem com o dialeto, os tradutores das edições brasileiras assumiram posturas diferentes em seus projetos. O glossário *nadsat* de Dantas conta com 218 termos, enquanto o de Fernandes tem 237. O primeiro glossário em língua inglesa, publicado na edição estadunidense e compilado por Stanley Edgar Hyman e Nora Montesinos, apresenta 242

termos no texto de Burgess. Destes, Dantas faz 13 empréstimos, grafando os termos *ipsis litteris* à versão do texto-fonte, enquanto Fernandes tem 34 de seus termos *nadsat* em conformidade à edição inglesa, representando 5.96% e 14.34% do total, respectivamente.

Nesse problema tradutório que representa o dialeto criado por Burgess, ambos os tradutores efetuarem decalques, ou seja, a transposição do termo estrangeiro para a língua-alvo com a adaptação de fonemas, prefixos e sufixos a versões mais comuns à esta. Dantas foi mais radical nessa ação: 176 dos seus termos são decalques do texto-fonte, enquanto 158 dos termos de Fernandes têm essa característica.

Mesmo nesses decalques, há claras diferenças: o encontro consonantal “ck”, comum na língua inglesa, por exemplo, foi costumeiramente traduzido por Dantas pela terminação “que”, presente na língua portuguesa. Já Fernandes buscou apenas omitir a letra “c”, mantendo a terminação “k”, o que, segundo a nota do tradutor, faria alusão à origem eslava do dialeto. Essa diferença é exposta a seguir:

Quadro 1: Termos *nadsat* com terminação “ck” em Anthony Burgess (1962) e suas formas nas traduções de Nelson Dantas (1972) e Fábio Fernandes (2012).

Burgess (1962)	Nelson Dantas (1972)	Fábio Fernandes (2012)
chello veck	tchelov éque	tchelove k
sme ck	esm éque	smek
str ack	estr éque	str ak
tol chock	tol tchoque	tol tchok
ve ck	v éque	ve k

Fonte: Elaborado pelos autores com base em Burgess (1972, 2012)

A tendência de Nelson Dantas em aproximar o texto-alvo do leitor-alvo, “aportuguesando” mais o dialeto *nadsat* em comparação à versão de Fábio Fernandes, encontra explicação também pelo contexto de sociedade que o tradutor se inseria. Hanes (2017) destaca o conservadorismo do mercado editorial brasileiro, especialmente no século XX, onde a tradução de Dantas ainda pode ser considerada privilegiada por manter marcas dialetais que fogem à norma culta da língua portuguesa. (HANES, 2017, p. 169). Isso pode ser justificado, de acordo com essa pesquisadora, pelo caráter sociopolítico expresso na narrativa. Já a escolha de Fernandes, de aproximar o texto-alvo ainda mais à língua eslava do que o próprio texto-fonte vai ao encontro das declarações do tradutor em sua nota e em entrevista a Cesco, Barboza e Abes (2017), em que destaca seu desejo de “respeitar a intenção do autor, preservando aquilo que costumamos chamar de ‘estilo’”. (CESCO; BARBOZA; ABES, 2017, p. 399).

Contexto Sistêmico

As escolhas dos tradutores em seus textos são influenciadas não só por revisores e editores como, invariavelmente, pelo contexto da sociedade em que se inserem. (ROBINSON, 1998, p. 92).

De 1965 a 1984, o Brasil viveu um regime ditatorial imposto pelo Exército Nacional. Os métodos de repressão efetuados pelo Estado envolviam um duro controle da produção cultural do país, especialmente nos anos de 1968 a 1978, onde esteve em vigor o Ato Institucional Número Cinco

(AI-5), que suspendia garantias constitucionais e permitiu o uso de instrumentos de intervenções, censura e até mesmo tortura por parte do governo. (BRASIL, 2020). Dessa forma, o contexto sistêmico da primeira tradução, publicada em 1972, era de opressão, o que afeta especialmente os envolvidos na produção cultural.

Em entrevista concedida em 1985 para o jornalista brasileiro Geneton Moraes Neto, Anthony Burgess citou ter havido “dificuldades” na publicação do livro no Brasil:

A Laranja Mecânica é uma predição. Mas uma predição escrita nos anos sessenta sobre o que o mundo poderia ser nos anos setenta. O livro, portanto, pertence ao passado. Não é exatamente uma predição no sentido de uma representação fantástica de certas tendências que eu via na vida pública. Mas é sobre o indivíduo e o Estado. Eu soube que houve dificuldades com o livro e com o filme no Brasil, assim como na Argentina. É que os Estados não gostam do livro. O Estado reconhece que a *Laranja Mecânica* ataca o poder dos governos. (NETO, 1985, s/p).

Não há comprovações explícitas, contudo, de quais seriam essas dificuldades, ou, qual foi a influência da censura brasileira na edição final d’*A Laranja Mecânica*, se houve alguma. Diferentemente dos governos ditatoriais da Espanha, dominada por Francisco Franco de 1939 a 1962, e da Itália, sob o controle de Benito Mussolini de 1922 a 1943, a avaliação e censura do governo eram feitas após a publicação das obras, enquanto nos governos italiano e espanhol, era necessário que, para cada publicação, a editora enviasse um pedido oficial e recebesse autorização por escrito. (GODAYOL, 2018, p. 103;

GODAYOL; TARONNA, 2018, p. 3). Documentos trocados pelo governo militar brasileiro à época da ditadura, disponibilizados pelo projeto Memórias Reveladas do Arquivo Nacional Brasileiro, demonstram que havia dificuldade por parte dos censores em controlar todo material publicado e distribuído no país. (PROCESSO, 2010).

Já a retradução da obra, feita por Fábio Fernandes e publicada em 2004, teve um contexto sistêmico bem diferente da primeira versão. O país já estava há duas décadas em um regime democrático e, graças à globalização promovida pela invenção da internet, as políticas linguísticas do país refletiram esse movimento progressista na literatura traduzida. (HANES, 2017, p. 168). A situação econômica do Brasil, que avançou no início do século XXI, também beneficiou a democratização do acesso à leitura, o que permite uma maior aceitação editorial à manutenção de variantes da norma culta no mercado editorial. (FAGUNDES, 2016, p. 117).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Clockwork Orange se posiciona entre os grandes clássicos da literatura mundial, e seu autor, Anthony Burgess, goza de prestígio mundial. Isso, aliado ao caráter sociopolítico da obra, como apontado por Hanes (2017), podem ter influenciado a primeira tradução, por Nelson Dantas em 1972, a apresentar uma característica incomum ao sistema de literatura traduzida à época no Brasil: a não conformidade aos padrões da norma culta da língua portuguesa. Apesar de, comparativamente à retradução, o texto de Dantas ser mais

voltado ao sistema-alvo, com maior número de decalques e menor quantidade de termos dialetais, sua tradução pode ser comparada a poucas de seu tempo no quesito de liberdade linguística.

A segunda tradução, de Fábio Fernandes, publicada em 2004, apresenta ainda maior inovação e desprendimento à norma culta, com maior quantidade de empréstimos e termos totais em seu vocabulário *nadsat*. Seu espaço temporal, em tempos de globalização, internet e democracia brasileira, representa maior tolerância a essa variação linguística. (HANES, 2017, p. 169). Seu caráter de retradução, ainda, o posiciona em um espaço privilegiado, de maior aceitação à obra por parte do sistema-alvo e pela fortuna crítica e tradutória que representa traduzir um texto já vertido anteriormente à língua-alvo. (BERMAN, 2017, p. 266; ZILLY, 2017, p. 6-7).

Dessa forma, apesar da análise sistêmica não ser absoluta ao definir os movimentos da tradução em direção ao sistema-fonte ou alvo, ela permite entender as tendências à época de cada publicação, comprovadas nos níveis anteriores de análise. A tradução de Dantas, mesmo que mais domesticada em comparação à de Fernandes, pode ser vista como fora do padrão do sistema literário à época, que mostrava ser ainda mais conservador em relação à manutenção da norma culta. Nota-se a importância de se analisar traduções não só em seus textos e paratextos, mas também em seus contextos históricos, abarcando assim a ampla gama de complexidade que envolve essa prática.

REFERÊNCIAS

ANTHONY Burgess. *International Anthony Burgess Foundation*. 2019. Disponível em: <https://www.anthonymburgess.org/about-anthony-burgess/>. Acesso em: 29 dez. 2019.

BERMAN, Antoine. A retradução como espaço da tradução. Tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène Catherine Torres. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 2, 2017, p. 261-269. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2017v37n2p261>.

BRASIL. Ministério da Justiça e Cidadania. *Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)*. Disponível em: <http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-4>. Acesso em: 11 jan. 2020.

BURGESS, Anthony. *Clockwork Orange Resucked*. In: BURGESS, A. *A Clockwork Orange*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1986. p. iv-x.

BURGESS, Anthony. *You've had your time: the second part of the confessions*. Nova Iorque: Grove Weidenfeld, 1991.

BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Tradução de Nelson Dantas. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

CESCO, Andrea; BARBOZA, Beatriz. Regina Guimarães; ABES, Gilles Jean. Entrevista com Fábio Fernandes. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 3, 2017, p. 393-405. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2017v37n3p393>.

DANTAS, Nelson. Glossário da linguagem nadsat. In: BURGESS, Anthony. *A Laranja Mecânica*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 197-205.

FAGUNDES, Cassiano Teixeira de Freitas. *Retraduções de variedades linguísticas da literatura de língua inglesa: o polissistema brasileiro em transformação*. 2016. 161 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

GODAYOL, Pilar. Notes on the Francoist Censorship. In: GODAYOL, Pilar; TARONNA, Annarita. *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism: Gender, Translation and Censorship*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018. p. 102-105.

GODAYOL, Pilar; TARONNA, Annarita. Introduction. In: GODAYOL, Pilar; TARONNA, Annarita. *Foreign Women Authors under Fascism and Francoism: Gender, Translation and Censorship*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018. p. 1-7.

HALLIDAY, M. A. K. Anti-Languages. *American Anthropologist*, Arlington, v. 78, n. 3, p. 570-584, 1976.

35

HANES, Vanessa Lopes Lourenço. When Cultural Evolution Calls for Translation Revolution: Resistance and Rupture in Brazilian Translations. In: SEEL, Olaf Immanuel (org.). *Redefining Translation and Interpretation in Cultural Evolution*. Hershey: IGI Global, 2017. p. 161-178.

JONES, Richard. A literary tour of Manchester, from *A Clockwork Orange* to Cranford. *Evening Standard*, 2017. Disponível em: <https://www.standard.co.uk/lifestyle/books/a-literary-tour-of-manchester-a3676116.html>. Acesso em: 15 jan. 2020.

JORGE, Bianca Czarnobai de. *A tradução como um fenômeno de linguagem – uma abordagem saussuriana*. 2017. 155 f. Dissertação (Mestrado em Teorias do Texto e do Discurso) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

LACAYO, Richard. All-TIME 100 Novels. *Time*, 2010. Disponível em: <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

LAMBERT, J.; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: DELABASTITA, D., D'HULST, L., MEYLAERTS, R. (org.). *Functional Approaches to Culture and Translation: Selected papers by José Lambert*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2006. p. 37-47.

NETO, Geneton Moraes. Anthony Burgess. *Geneton*, 17 maio 1985. Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000150.html>. Acesso em: 13 dez. 2019.

PROCESSO GAB nº 100.292. *Memórias Reveladas*, 25 jan. 2010. Disponível em: [http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/Pesquisa Livre Painel Resultado SIAN.asp?vCodigoReferencia=1024680&vAba=1](http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/Pesquisa%20Livres/PainelResultadoSIAN.asp?vCodigoReferencia=1024680&vAba=1). Acesso em: 14 dez. 2019.

ROBINSON, Douglas. 22 Theses on Translation. *Journal of Translation Studies*, Hong Kong, p. 92-117, 2 jun. 1998. Disponível em: <http://home.olemiss.edu/~djr/pages/writer/articles/html/22theses.html>. Acesso em: 11 dez. 2019.

ZILLY, Berthold. “Procuro chocar e estranhar o leitor” Grande Sertão: Veredas – A poética da criação e da tradução. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 19, 2017, p. 4-31.

A POSSÍVEL TRADUÇÃO DA DANÇA PARA A LINGUAGEM VERBAL

Giovana Beatriz Manrique Ursini

INTRODUÇÃO

A dança estadunidense passou por um período de forte mudança durante as décadas de 1960 e 1970, em um movimento que ficou conhecido como dança pós-moderna. Nessa época, novas sugestões foram inseridas na dança como, por exemplo, o uso da improvisação, uso da tecnologia, união com outras formas artísticas, entre outros instrumentos que transformaram a maneira como a dança era pesquisada, ensaiada e vivida até aquele momento.

Tomando a união da dança com outras manifestações artísticas como foco, este artigo tem por objetivo analisar a relação da dança pós-moderna com a linguagem verbal, pois, pretende-se discutir como essa arte consegue se unir com as ferramentas da linguagem das palavras. Logo, o estudo busca entender como manifestações tão distintas puderam se relacionar e, similarmente, pretende-se investigar se houve perdas durante o contato entre as linguagens.

Para que a análise seja realizada, três textos serão investigados: *Huddle* de Simone Forti, *Skymap* de Trisha Brown e *No Manifesto* de Yvonne Rainer. Essas três criações foram idealizadas por coreógrafas de dança pós-moderna e, acabam refletindo noções sobre dança através de suas palavras, pois

cada texto reflete as visões particulares sobre dança de sua autora.

Para complementar o estudo aqui apresentado, vamos pensar nos processos de tradução intersemiótica presentes nos escritos; isto é, vamos refletir sobre como os signos da dança (não verbais) foram transferidos para o sistema semiótico da linguagem verbal. Em outro momento do artigo, discussões sobre os processos de tradução desses textos, originalmente escritos em inglês e traduzidos para o português, serão feitas para ajudar em suas análises.

Algumas discussões presentes neste estudo foram investigadas no artigo *A dança contemporânea traduzida para a linguagem verbal* (URSINI, 2019) publicado no e-book *A tradução como espelho: gestos, línguas e sentidos refletidos no fazer tradutório* (MOURA; CHRISTMANN, 2019), resultado do SPA PGET 2018. O texto aqui trabalhado é uma extensão da pesquisa que já estava em andamento no período da publicação de tal obra. Dessa forma, citações usadas naquele artigo irão também ser utilizadas em reflexões presentes no texto atual. Ademais, há a repetição de traduções, pois tal estudo é uma ampliação das discussões realizadas anteriormente e as criações citadas continuam sendo os mesmos objetos de estudo¹.

¹ As discussões presentes neste artigo são parte de uma pesquisa de doutorado que está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC).

A DANÇA E SUA RELAÇÃO COM A LINGUAGEM VERBAL

O objetivo do artigo é refletir sobre o contato da dança com a linguagem verbal, para isso, textos escritos por coreógrafas serão usados como objetos de estudo. Precisamos, desse modo, investigar percepções presentes nas obras que estão sendo pesquisadas.

A primeira criação que vamos analisar é o texto *Huddle*, escrito por Simone Forti e presente no livro *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and its Manifestations in Dance*, publicado em 1971. A relação da dança com a linguagem verbal aparece nessa obra através da concepção da artista de imaginar o texto como uma notação (registro) da coreografia de mesmo nome, *Huddle* (1961). Na pesquisa, estamos analisando a edição da obra que foi publicada em 1997.

Portanto, as palavras da coreógrafa acabam se tornando ferramentas para descrever elementos da sua coreografia. A dança, então, se transforma nas linhas escritas por Forti (1997). Apesar de ser impossível transpor, em sua totalidade, a experiência dançante para um texto, a autora consegue transmitir noções sobre a sua criação coreográfica através de seu escrito. Para entendermos a intenção de Forti (1997), devemos analisar alguns trechos da obra:

Original	Tradução ²
<i>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.</i> (FORTI, 1997, p. 59).	Uma pessoa se desprende e começa a escalar a parte externa do amontoado (<i>Huddle</i>), talvez colocando um pé na coxa de alguém, uma mão na curvatura do pescoço de um dançarino, e uma mão diferente no braço de outra pessoa. (FORTI, 1997, p. 59).

Nessa parte, a coreógrafa tenta traduzir para o texto verbal; os gestos e ações coreográficas da obra dançante. A descrição apresentada no escrito parece uma fotografia da obra original e, no caso, Forti (1997) apresenta uma certa incerteza em relação à imagem da coreografia.

Esse trecho nos faz pensar sobre as perdas e transformações dos signos da dança ao serem transpostos para palavras em um escrito verbal, pois as sensações transmitidas e vivências pelos gestos corporais não são possíveis de serem traduzidas para a linguagem verbal. Logo, é válido dizer que Forti (1997) conseguiu representar a sua dança, mas não houve uma translação total da experiência dançante.

Outro elemento dançante que foi transposto para esse texto verbal foi a duração do objeto coreográfico:

² Todas as traduções presentes neste artigo são de minha autoria.

Original	Tradução
<i>The duration should be adequate for the viewers to observe it, walk around it, get a feel of it in its behavior. Ten minutes is good. The piece has also been formed in such a way that, as it ended, each of the performers found six other people from audience to get a second-generation huddle going, until six were happening simultaneously.</i> (FORTI, 1997, p. 59).	A duração deve ser adequada para o público observar, andar envolta e ter uma sensação de seu comportamento. Dez minutos é ótimo. A peça também foi criada de uma forma que, assim que acaba, cada um dos <i>performers</i> encontra seis outras pessoas da plateia para montar uma segunda geração de <i>Huddles</i> , até seis estruturas estarem acontecendo simultaneamente. (FORTI, 1997, p. 59).

Nesse trecho, Forti (1997) descreve o período correto do seu experimento dançante. Além de registrar a coreografia, a artista está desenvolvendo regras de como a sua obra deve ser realizada, pois todas as suas futuras reapresentações precisarão seguir tais direcionamentos. Nessa parte, a artista está trabalhando com um ponto bem subjetivo e mais difícil de ser traduzido, o tempo de duração do seu experimento dançante. Pois, não há certeza no tempo correto de execução da coreografia, por mais que exista uma sugestão de duração.

Consequentemente, percebe-se que *Huddle* é uma criação que consegue registrar informações sobre a coreografia de mesmo nome. Logo, qualquer leitor que tenha acesso a essas palavras consegue ter uma noção de como o experimento cênico foi ou será apresentado. Mesmo assim, a experiência da dança é impossível de ser transmitida para as palavras e, consequentemente, há algumas perdas quando os

signos da dança se transformam em signos da linguagem verbal.

O segundo texto analisado no artigo é a criação *No Manifesto*, escrito por Yvonne Rainer, desenvolvido em versos e que apresenta pontos de vista sobre dança que são relevantes para essa coreógrafa. Um texto que foi criado como um manifesto contra conceitos trabalhados na dança, que a sua autora criticava. Para entendermos essa criação, analisaremos as suas palavras:

Original	Tradução
<i>No to spectacle</i>	Não ao espetáculo.
<i>No to virtuosity.</i>	Não à virtuosidade.
<i>No to transformations and magic and make-believe.</i>	Não às transformações, à magia e ao faz de conta.
<i>No to the glamour and transcendency of the star image.</i>	Não para o glamour e à transcendência da imagem da estrela.
<i>No to the heroic.</i>	Não para o heroico.
<i>No to the anti-heroic.</i>	Não para o anti-heroico.
<i>No to trash imagery.</i>	Não para as imagens ruins.
<i>No to involvement of performer or spectator.</i>	Não ao envolvimento do performer ou do espectador.
<i>No to style.</i>	Não ao estilo.
<i>No to camp.</i>	Não ao melodramático.
<i>No to seduction of spectator by the wiles of the performer.</i>	Não à sedução do espectador pelas artimanhas do executante.
<i>No to eccentricity.</i>	Não à excentricidade.
<i>No to moving or being moved.</i> (RAINER <i>apud</i> BANES, 1979, p. 43).	Não para mover ou ser movido. (RAINER <i>apud</i> BANES, 1979, p. 43).

O texto foi construído por Rainer como um manifesto contra os clichês da dança. Isto é, uma crítica aos padrões e regras que a artista considerava antiquados para o cenário da

sua dança. Por resultado, o que a dançarina faz é a criação de uma proposta para racionalizar a dança, como se fosse possível, colocar objetividade em uma manifestação artística. Além disso, o texto acaba sendo um reflexo das novas sugestões da dança pós-moderna, pois sua autora expõe alternativas que foram pesquisadas pelos coreógrafos dessa modalidade de dança. Em tal obra, a linguagem verbal acaba se tornando uma ferramenta para criticar padrões da dança.

No Manifesto, por consequência, se relaciona com a dança quando se propõe a transmitir as ideias dançantes de seus autores. Logo, a intenção de Rainer é racionalizar os projetos subjetivos da dança. O texto verbal acaba se tornando apenas uma ferramenta para a artista expor as convicções sobre o cenário da dança.

O último texto estudado no artigo é *Skymap*, escrito por Trisha Brown. A sua primeira leitura foi na *Newark State College* como parte de uma performance e, durante alguns anos, apenas o seu áudio ficou conhecido. Consequentemente, esse texto apresenta diversas marcas de oralidade. Na nossa pesquisa, estamos analisando a transcrição desse texto, que foi publicada no livro *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing*, em 2008.

O texto apresenta uma particularidade: o fato de ter sido desenvolvido como coreografia em palavras, isto é, como se a dança existisse apenas na linguagem verbal. Diferentemente de *Huddle*, não há uma coreografia que originou esse texto, desse modo, os escritos de Brown são o próprio experimento dançante. Para ilustrar, analisaremos alguns instrumentos do

escrito como, por exemplo, a abstração de pensar verbetes como bailarinos, idealização exemplificada no seguinte trecho:

Original	Tradução
<i>Those words who refuse to participate will be forced to write "I AM SORRY" in capitals letters over and over again on the side panels. Those words representing animals have been asked to fashion their movements after the gait of the animal mentioned. (BROWN apud ELEEY, 2008, p. 44).</i>	Aquelas palavras que se recusarem a participar serão forçadas a escrever "SINTO MUITO" em letras maiúsculas, várias vezes, nos painéis laterais. Aquelas palavras que representam animais foram pedidas para modularem os seus movimentos com base no andar do animal mencionado. (BROWN apud ELEEY, 2008, p. 44).

Através desse trecho, percebemos que Brown utiliza as suas palavras como dançarinas de sua criação dançante. Para isso, a artista personifica as suas palavras e apresenta as regras que foram impostas a elas, como se a autora estivesse orientando os seus dançarinos. A concepção acaba ajudando na visualização do texto escrito como uma coreografia de dança.

Outra ferramenta utilizada por Brown para dar credibilidade ao seu experimento é a percepção de imaginar o céu como local de apresentação dessa coreografia escrita:

Original	Tradução
<i>Skymaps are not new. Astronomy has been around for years and years. So relax. If a letter or two or whole word (God Forbid) should fall in your vicinity, please function as a gnome assistant and toss it back up.</i> (BROWN <i>apud</i> ELEEY, 2008, p. 44).	Os mapas estelares não são novos. A astronomia existe por anos e anos. Então, relaxe. Se uma letra ou duas ou toda a palavra (Deus me livre) cair em sua proximidade, por favor, seja como um gnomo assistente e atire-a de volta. (BROWN <i>apud</i> ELEEY, 2008, p. 44).

Nessa parte do texto, a coreógrafa descreve o objetivo da sua criação, que é desenvolver um mapa estelar com palavras. Enquanto a bailarina pensa seu mapa como uma criação dançante. Outro ponto interessante do texto é que Brown não considera apenas o céu como espaço, mas a artista igualmente sinaliza o local onde o escrito está sendo apresentado (apenas em áudio), a *Newark State College*.

Skymap, portanto, é uma obra escrita que foi desenvolvida como uma coreografia de dança que tenta desenhar um mapa estelar dos Estados Unidos. Uma produção ousada, que cria espaço para a imaginação de uma obra de dança através de palavras, como se os signos da linguagem verbal fossem capazes de ter as mesmas capacidades comunicativas que os signos da dança.

Além de discutir noções sobre os três textos estudados na pesquisa, por outro lado, apresentaremos informações que nos ajudam a refletir sobre os contatos da dança com a linguagem verbal. Em primeiro lugar, vamos estudar a dança, não apenas como uma arte cênica, mas como uma linguagem não verbal. Segundo Hanna:

A dança é um comportamento comunicativo - um “texto em movimento” (Hilda Kuper 1968:57) - ou “linguagem corporal” (...). A dança é um instrumento físico ou um símbolo para os sentimentos e pensamentos, um meio mais efetivo que a linguagem verbal para revelar as necessidades e desejos ou mascarar a verdadeira intenção. Como os humanos são multissensoriais, eles agem, assistem e sentem mais frequentemente que verbalizam e ouvem. O recurso da dança normalmente aparece quando existe uma falta de expressão verbal³. (HANNA *apud* URSINI, 2019, p. 23).

A concepção de Hanna é pensar a dança como um sistema comunicativo que transmite informações através dos corpos dos bailarinos. Vamos nos apropriar desse entendimento na pesquisa para ajudar a descobrir quais elementos dançantes foram traduzidos para a linguagem verbal e, como os instrumentos se transformaram no processo. Através dessa abordagem, podemos entender melhor como funcionam as diferenças comunicativas de uma linguagem para a outra.

Além da reflexão proposta, ademais, pretende-se utilizar a teoria da tradução intersemiótica, que segundo Roman

³ “Dance is a communicative behavior - a “text in motion” (Hilda Kuper 1968:57) - or “body language.” (...) Dance is a physical instrument or symbol for feeling and or thought and sometimes a more effective medium than verbal language in revealing needs and desires or masking true intent. Because humans are multisensory, they act and watch and feel more often that they verbalize and listen. The dance médium often comes into play where there is a lack of verbal expression”. (HANNA *apud* URSINI, 2019, p. 23).

Jakobson (1959), consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. No caso estudado é a tradução da linguagem não verbal para a verbal, entendimento investigado e teorizado por Julio Plaza (1987):

Esses aspectos são importantes face ao problema que nos ocupa: o da Tradução Intersemiótica. Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição de determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 1987, p. 10).

Plaza (1987) nos apresenta a variedade de códigos e ferramentas que surgem durante os processos de tradução intersemiótica. No presente artigo, estamos lidando com a comunicação multissensorial e corporal da dança em contrapartida com a linguagem verbal. Mesmo em *Skymap*, que existe apenas nas palavras, há a preocupação da coreógrafa em transmitir e exemplificar os signos dançantes.

A teoria da tradução intersemiótica nos ajuda a pensar como os signos da dança foram transformados de um sistema para o outro. Dessa forma, podemos perceber as diferenças e até mesmo as diferentes formas comunicativas de um sistema para outro. Por exemplo, uma coreografia de dança transmite os seus signos através dos gestos do corpo e como a matéria se relaciona com o meio externo (local da apresentação). A experiência vai transmitir outros significados para quem a assiste. Já a linguagem verbal, vai transmitir apenas algumas

facetas dos instrumentos dançantes. Como se o texto fosse a visão de apenas uma parte do experimento dançante.

Por outro lado, além de pensarmos na relação entre dança e linguagem verbal, da mesma forma, discutiremos as traduções que são realizadas dos três textos, originalmente escritos em língua inglesa. Apontar esses processos, nos ajuda a compreender melhor o objetivo de cada escrito, enquanto a análise também auxilia no entendimento dos processos de tradução intersemiótica.

Para melhor discutirmos os processos tradutórios interlinguais de *Skymap*, *Huddle* e *No Manifesto*, podemos nos aprofundar em algumas questões que surgiram durante as traduções. Essas discussões serão, portanto, analisadas através de problemas e reflexões que surgiram durante esses processos.

Primeiro, discutiremos um problema que surgiu durante a tradução do texto *Skymap*, escrito por Trisha Brown. A questão apareceu durante a tradução dos locais que são citados durante o texto. Para exemplificar, utilizaremos o seguinte trecho:

Original	Tradução
<i>South Carolina, Oklahoma City, Fort Lauderdale, Hartford, Amazonia, Wheeling, Hunckley, Monterey, Kalamazoo, Smith-Corona, Saturday Night, Sarasota Spring, Vista View, spring chicken, answering service, Golden City, Prairie dog, Sea Girt, Sitka.</i> (BROWN <i>apud</i> ELEEY, 2008, p. 45).	Carolina do Sul, Oklahoma City, Fort Lauderdale, Hartford, Amazônia, Wheeling, Hunckley, Monterey, Kalamazoo, Smith-Corona, Sábado à noite, Sarasota Spring, Vista View, Frango da primavera, Serviço de atendimento, Cão-da-pradaria, Sea Girt, Sitka. (BROWN <i>apud</i> ELEEY, 2008, p. 45).

Nessa parte, Brown cita vários locais do mundo e algumas situações que representam a sua visão sobre os Estados Unidos. Os lugares são apresentados para mostrar onde a coreografia em palavras estava sendo executada, isto é, como o mapa estelar foi realizado. A dificuldade da questão está presente na escolha de traduzir ou não os nomes próprios dos locais citados.

Na pesquisa, a escolha foi a de traduzir apenas os lugares que já eram conhecidos em língua portuguesa, usados no Brasil, e deixar em inglês as outras localidades. Esta escolha foi feita para aproximar o texto do público brasileiro, pois um dos objetivos das traduções e da pesquisa de doutorado é ampliar o material em língua portuguesa sobre dança pós-moderna.

Além de *Skymap*, do mesmo modo, podemos pensar nos processos tradutórios das outras criações que são objetos de nosso estudo. Dessa forma, pode-se refletir sobre a tradução do texto *Huddle* desenvolvido por Simone Forti. A criação foi idealizada como uma notação da coreografia de mesmo nome, então, os elementos dançantes acabam se transformando em palavras.

A questão é como o texto parece exprimir uma imagem e registro da coreografia de mesmo nome. A proposta se torna evidente no texto original e acaba se refletindo na sua tradução. Como exemplo, temos o trecho que Forti descreve como a estrutura da coreografia de *Huddle* deve ser construída:

Original	Tradução
<i>“Huddle” requires six or seven people standing very close together, facing each other. They form a huddle by bending forwards, knees a little bent, arms around each other's shoulders and waist, meshing as a strong structure. (FORTI, 1997, p. 59).</i>	<i>Huddle necessita de seis ou sete pessoas bem próximas, se encarando. Eles formam um amontoado dobrado para a frente, tornozelos um pouco dobrados, braços em torno dos ombros e da cintura de cada um, criando uma forte estrutura. (FORTI, 1997, p. 59).</i>

A dificuldade nessa parte da tradução não está em um vocábulo específico ou em uma expressão. Mas, a problemática está em construir um texto traduzido que respeite a idealização original de mostrar uma imagem da coreografia proposta por Forti (1997). O leitor da tradução precisa ter a mesma sensação que o leitor do texto original: visualizar através de palavras a imagem de uma coreografia de dança pós-moderna.

Ao mesmo tempo em que o tradutor precisa respeitar a ideia da imagem coreográfica que Forti (1997) pretende desenvolver através de suas palavras, tanto o texto original quanto a sua tradução precisam respeitar a percepção de pensar o escrito como uma notação de dança.

Além de *Huddle* e *Skymap*, igualmente podemos apontar uma questão que surgiu durante o processo de tradução do texto *No Manifesto*, escrito por Yvonne Rainer. O principal problema em relação à criação foi a translação dos vocábulos próprios da dança. Para exemplificar, analisaremos o seguinte verso:

Original	Tradução
<i>No to virtuosity.</i> (RAINER <i>apud</i> BANES, 1979, p. 43).	Não à virtuosidade. (RAINER <i>apud</i> BANES, 1979, p. 43).

No trecho, Rainer está se posicionando contra a virtuosidade na dança. O conceito de virtuosidade, nessa arte cênica, se relaciona com o entendimento de seguir uma técnica específica para desenvolver movimentações. Ou seja, a artista está criticando a alta exigência de certas modalidades como, por exemplo, o balé clássico, em respeitar regras e códigos para a realização de sequências gestuais. Para ajudar na tradução foram procurados outros textos sobre dança e artes cênicas para que fossem feitas as melhores escolhas tradutórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se concluir que a dança consegue se relacionar com a linguagem verbal, e cada texto estudado na pesquisa desenvolve essa relação de uma forma específica, através de procedimentos de tradução intersemiótica. Além disso, cada um dos processos tradutórios se expressa e transforma a linguagem da dança de uma forma particular. Logo, *Huddle* consegue registrar a coreografia de mesmo nome, *Skymap* consegue ser analisado como uma coreografia e *No Manifesto* se torna uma ferramenta para protestar contra os clichês dançantes.

Por resultado, os instrumentos dançantes se transformam nos processos tradutórios. Por exemplo,

movimentos da coreografia de Forti, presentes em *Huddle*, acabam se transformando em palavras, fazendo com que o leitor do texto precise imaginar como a coreografia iria ser apresentada em um ambiente externo. Já em *Skymap*, as palavras de Brown são os próprios bailarinos de sua dança, fazendo com que o seu leitor possa imaginar como seria a coreografia.

As obras escolhidas na pesquisa, portanto, refletem as abordagens iniciais sobre a dança pós-moderna nos Estados Unidos. Primeiro, porque as criações foram desenvolvidas por coreógrafas desse período. Também, pelo fato de os textos expressarem alguns instrumentos e concepções que começaram a ser pesquisados durante essa época. Como, por exemplo, a relação da dança com outras manifestações artísticas e a ideia de retirar as limitações para o que pode ser entendido como uma coreografia de dança.

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.

ELEEY, Peter. *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing*. Minneapolis: Walked 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*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

MOURA, Willian Henrique Cândido; CHRISTMANN, Fernanda (Org.). *A tradução como espelho: gestos, línguas e sentidos refletidos no fazer tradutório* [recurso eletrônico]. Florianópolis: DLLE/PGET/UFSC, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/196431>. Acesso em: 01 mai. 2020.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

URSINI, Giovana Beatriz Manrique. A dança contemporânea traduzida para a linguagem verbal. *In*: MOURA, Willian Henrique Cândido; CHRISTMANN, Fernanda (org.). *A tradução como espelho: gestos, línguas e sentidos refletidos no fazer tradutório* [recurso eletrônico]. Florianópolis: DLLE/PGET/UFSC, 2019. p. 15 - 27. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/196431>. Acesso em: 01 mai. 2020.

A INVISIBILIDADE NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO PARA ALÉM DE LAWRENCE VENUTI: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA

Feibriss Henrique Meneghelli Cassilhas

INTRODUÇÃO

A invisibilidade do tradutor é um tema recorrente nos estudos da tradução. Então por que ainda continuo invisível? Quando nos propomos visibilizar o tradutor, de quem estamos falando? Durante a minha trajetória no mestrado e no doutorado do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), percebi que esse tradutor tem um perfil bem específico e determinado e por isso proponho um debate sobre o assunto visando mudanças e avanços no que entendemos por visibilidade pensando a visibilidade de tradutoras/es negras/os.

Com base nas minhas observações, apresento neste artigo reflexões sobre as reivindicações de visibilidade da categoria a partir da maneira como eu, uma mulher negra, me percebo nesse espaço. Será que sou contemplada nas atividades do programa, nas disciplinas e publicações? Quais são as (im)possibilidades para mulheres negras neste espaço e como foi tornar-me mestra e doutora pelo programa? Estas são perguntas que me dedicarei a responder neste artigo trazendo a análise também da minha atuação como tradutora de histórias contadas em um projeto antirracista e anticolonial.

Ao abordar esse tema, pretendo reafirmar o meu lugar de produtora de conhecimento em um espaço em que fomos e ainda somos tratadas como meros objetos, julgadas como incapazes de falar, até mesmo sobre nós mesmas. Desta forma, me nego a me submeter aos silenciamentos da academia com a convicção de que a produção de conhecimento muda realidades.

Em uma pesquisa qualitativa, relato minha experiência articulando vivência, teoria e produções na área para demarcar a minha presença nesse espaço, recusando uma escrita universalizante, que tem como consequência o apagamento de existências como a minha.

Começo este artigo refletindo sobre a maneira como eu cheguei ao programa de pós-graduação e como fui construindo minha voz enquanto sou exposta constante e insistentemente a teorias brancas. Falo de alguns percursos, descobertas, enfrentamentos e, sobretudo, sobre me entender como produtora de conhecimento na área. Outro tema que abordo é a implementação das cotas no programa, os eventos e publicações que tivemos e que contemplam pessoas negras e suas epistemologias, de produções para reivindicar e proporcionar visibilidade ao tradutor, mas que continuam a nos invisibilizar. Por fim, analiso uma tradução que publiquei neste período que dialoga com o projeto de contação de histórias *Contra a Hipocrisia Colonial* que desenvolvi para minha tese, como demonstração de uma atuação na academia que rejeita a invisibilidade, entendendo que não é possível falar do assunto tratando o tradutor de maneira universal.

MINHA CHEGADA NA PGET, MINHAS EXPECTATIVAS E O QUE ENCONTREI

Mudei-me para Florianópolis em 2013, após três anos de formada, pois tinha interesse em fazer mestrado na área de Estudos da Tradução. Eu conhecia o programa, pois sou Bacharela em Tradução pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e a PGET da UFSC era uma referência constante como uma das possibilidades de seguirmos nossas pesquisas na área, visto que naquela época ainda não havia pós-graduação na área de letras na UFOP. Enquanto morava em Vitória, cogitei a possibilidade de fazer um mestrado em Literatura na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), já que eu morava lá com a minha família e havia pesquisas em tradução no programa. Cheguei a fazer uma disciplina como aluna especial naquela universidade, mas o meu desejo sempre foi continuar os meus estudos em um programa de Estudos da Tradução e, embora eu mal conhecesse Florianópolis antes, já navegava pelo site da PGET e muito me interessava a possibilidade de fazer apenas disciplinas na área de Estudos da Tradução durante a pós-graduação, e ter a minha disposição diversos eventos na área e, sobretudo, estar entre estudantes, pesquisadoras/es e professoras/es com quem pudesse dialogar sobre questões que nos são específicas.

Meu objetivo era entrar em um programa no qual a tradução não fosse invisível, apagada, marginalizada, e mais do que isso: em um lugar em que a tradução fosse celebrada, em que eu pudesse aprender muito mais sobre os Estudos da Tradução, aprofundando-me. Foi com esta motivação que

fiquei quase sete anos vinculada à PGET, entrando primeiro como aluna especial em 2013, sendo aprovada para o mestrado em 2014, concluindo o mestrado e iniciando, logo em seguida, o doutorado em 2016 até defender a minha tese no dia 1º de novembro de 2019.

A entrada na PGET como mestranda foi motivo de comemoração, e poucos meses depois pude celebrar o benefício de uma bolsa de pesquisa CAPES podendo me dedicar desde cedo à pós-graduação integralmente. Ainda entusiasmada com a minha conquista, já na primeira disciplina que fiz no programa, intitulada Teoria da Tradução I, tive um prenúncio de como seria a minha formação: o referencial teórico não era compatível com a minha pesquisa e com minhas propostas de crítica de tradução por uma perspectiva pós-colonial. As referências eram textos de homens brancos europeus como Walter Benjamin (alemão) e George Steiner (francês), e os que não eram falavam sobre eles. Ao navegar pelo site da PGET e interessar-me pelas disciplinas e pelo programa, estava focada em me manter na área de Letras sem precisar ir para uma especialização em Linguística ou Literatura, mas após tornar-me aluna do programa e desenvolver meu trabalho sob a orientação da Profª Drª Rosvitha Friesen Blume – que desenvolve o projeto de pesquisa *Tradução e Relações de Poder* – comecei a ser mais crítica ao perceber que as questões trabalhadas em pesquisas como as

minhas, eram frequentemente desconsideradas ou até mesmo silenciadas.¹

Os eventos da universidade, em sua maioria, pareciam seguir o formato da disciplina, com palestras e mesas compostas majoritariamente por pessoas brancas e temáticas brancas, que são apresentadas frequentemente como universais. Tal percepção da PGET fez com que eu buscasse acesso a teorias feministas e estudos pós-coloniais em outros departamentos como a Pós-Graduação em Inglês (PPGI) e a Pós-Graduação em Literatura (PPGLit).

Durante o mestrado, cursei duas disciplinas no PPGI: *Poéticas de Resistência* com a Prof^a Dr^a Maria Lúcia Milléo Martins e *Literatura de Autoria Feminina* com a Prof^a Dr^a Susana Bornéo Funk. Nesta, estudamos romances, incluindo *Beloved* da estadunidense Toni Morrison e *In another place, not here* de Dionne Brand, trinitária-tobaguense que vive no Canadá – ambas escritoras negras. Juntamente dos romances estudamos dentro das teorias feministas o conceito de interseccionalidade para contemplar e dialogar, sobretudo, com as obras destas autoras. Naquela estudamos, por exemplo, o autor negro estadunidense Amiri Baraka, a autora indígena canadense Jeannette Armstrong e mais uma vez Dionne Brand, tendo contato com a poesia, o ativismo e os

¹ No doutorado na PGET, na disciplina de Tradução Literária, passei por uma situação em sala de aula que demonstra mais uma vez não apenas a ausência, mas a persistência e a falta de diálogo de alguns professores para que debates contra hegemônicos não sejam contemplados. Este relato já se encontra na minha tese (CASSILHAS, 2019, p.78), por isso me reservo a não recontá-lo neste artigo.

textos teóricos das/os poetisas. Nessas duas disciplinas, além de não nos limitarmos a trabalhar com autores e autoras brancas, trabalhamos com teóricas, escritoras e ativistas lésbicas como a estadunidense Adrienne Rich e Dionne Brand (nas duas disciplinas) e as autoras Joanna Russ e Jeanette Winterson na disciplina *Literatura de Autoria Feminina*.

No PPGLit, durante o doutorado, cursei a disciplina *Crítica feminista e as geografias do poder*, ministrada pela Prof^a Dr^a Simone Pereira Schmidt, que se dedicou a estudar romances de quatro escritoras negras: as brasileiras Ana Maria Gonçalves e Conceição Evaristo, a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie e a moçambicana Paulina Chiziane. Entre os tópicos da disciplina estavam o pensamento decolonial e os feminismos africanos.

Ao relatar a minha trajetória, é preciso ter muita cautela, pois comumente essa experiência é generalizada pelo fato de que cursar disciplinas em outras áreas é enriquecedor. Não discordo desse fato, mas se essa busca por disciplinas é motivada pela ausência, ou o acesso limitado a epistemologias que não sejam as brancas, há algo de muito grave acontecendo que precisa de atenção. É preciso cautela também para não invisibilizar ações que já acontecem no programa e para isso pontuo que, embora estas experiências tenham sido as mais comuns e recorrentes na PGET, tive também contato com autoras como a indiana Gayatri Spivak na disciplina de Tradução Cultural com a Prof^a Dr^a Meritxell Hernando Marsal, propondo reflexões e pensamentos para fora do eixo hegemônico branco eurocentrado.

Outro momento que destaco se deu pouco antes da conclusão do meu doutorado, quando participei de uma das mesas do evento *Vozes do Índico: Diálogo entre diversas artes* que aconteceu no dia 22 de julho de 2019. O evento que contou com o apoio da PGET foi organizado pela Prof^a Dr^a Eliane Debus e seu grupo de pesquisa Literalise e contou apenas com intérpretes negras/os entre elas/es a Prof^a Dr^a Silvana Aguiar dos Santos e o Doutorando da PGET Prof. Me. Jefferson Bruno Moreira Santana. É fundamental visibilizarmos também a passagem de pesquisadoras/es negras/os e negras que passaram pela PGET produzindo traduções de textos de pessoas negras e produzindo e dialogando com epistemologias negras nos Estudos da Tradução como a Dr^a Tatiana Nascimento, o Dr. José Endoença Martins, o Dr. Yeo N'gana e a Ma. Jess Oliveira.

Foi na PGET que refleti mais intensamente sobre o meu papel como produtora de conhecimento e não apenas como alguém que acessa o conhecimento disponível. Levou um tempo até que eu conseguisse me posicionar e reivindicar que epistemologias negras fossem mais contempladas pelo programa. A maneira como a minha postura na PGET foi mudando (juntamente a outras/os colegas e profs/as negras/os) também foi definindo a minha pesquisa, ao passo em que me moldo como acadêmica para construir minha maneira de pensar e de produzir conhecimento na área. Enquanto vou desenvolvendo teorias, reflexões, traduções e críticas, vou tomando consciência do que é ser uma pesquisadora negra antirracista e anticolonial, pois não basta apenas entender e estudar sobre violência racial e colonial, é

preciso práticas que as recusem e que as combatam enquanto entendo como se dão as reações às minhas movimentações na academia por esses caminhos.

TRADUTORAS/ES SÃO TODAS/OS INVISÍVEIS, MAS UMAS/UNS SÃO MAIS INVISÍVEIS DO QUE OUTRAS/OS

Quando falo em invisibilidade e consequentemente visibilidade neste artigo, estou falando sobre invisibilidade social, assim como a invisibilidade do fazer tradutório. Para pensar a invisibilidade social do tradutor, podemos elencar fatores como a baixa remuneração, as condições inadequadas de tradução, tais como prazos insuficientes e a necessidade constante de abrir mão dos direitos autorais (muito comum com relação a traduções literárias), isso porque:

A invisibilidade social seria um modo de aparição ínfima de uma pessoa no espaço público e apesar de sua aparição ínfima, é como se o sujeito inexistisse. Há também a perspectiva de que o ato de não-ver outrem possui uma significação social fazendo com que haja uma espécie de acordo intersubjetivo para que determinado grupo seja “não-visto” seguindo um critério social, estigma ou preconceito. (COSTA, 2019, p. 4).

Diante dessas condições, não surpreende que a tradução apresente a invisibilidade como tema recorrente e, neste artigo, trarei a minha perspectiva para esta temática com base em observações da minha trajetória na PGET. Um dos grandes responsáveis pela difusão do termo invisibilidade nos Estudos da Tradução é Lawrence Venuti, que desenvolveu o termo para descrever a situação e atividade do/a tradutor/a nos Estados

Unidos e no Reino Unido. (VENUTI, 2008, p. 2). O conceito de invisibilidade é priorizado na obra do autor como um conceito para questionar as traduções desejadas e aceitas por grandes editoras nestes países. Estas traduções seriam aquelas transparentes e fluentes que, supostamente, criariam a ilusão de ser um texto original e, desta forma, apagariam o/a tradutor/a. O conceito vem sendo questionado e debatido desde então, e inclusive revisado por ele em trabalhos como *Escândalos da Tradução* (VENUTI, 2002), mas este não será o foco deste artigo. Por entender que a invisibilidade, tanto da pessoa que traduz quanto do texto traduzido, está ligada à invisibilidade social, apresento neste artigo esse conceito de forma mais abrangente para trazer reflexões iniciais sobre a visibilidade de pessoas negras em alguns momentos e produções da PGET.

A PGET desenvolve várias atividades que objetivam combater a invisibilidade do tradutor ao divulgar nossas vozes, imagens e histórias, tendo repercussão nacional e internacional na área. Destaco que o programa conta com uma vasta quantidade de publicações de livros, revistas e canais em redes sociais que apresentam tradutores, suas traduções e pesquisas. Mas quem são os sujeitos que estão visíveis nos avanços contra o apagamento da categoria? Que tipo de tradutor visibilizamos?

Sob a organização da Prof^ª Dr^ª Rosvitha Friesen Blume e Prof^ª Dr^ª Patricia Peterle, o livro *Tradução e Relações de Poder* tem a proposta de criar uma coletânea de ensaios (em sua maioria traduções) que se propõe a apresentar perspectivas variadas (2013, p. 18), principalmente por não se restringir a

autorias brancas e/ou ocidentais, trazendo textos de Kanavillil Rajagopalan (Índia), Samah Selim (Egito), Hephzibah Israel (Índia) e Martha P. Y. Cheung (China). O livro é uma publicação de grande relevância para o programa e para os estudos da tradução em língua portuguesa e demarca a possibilidade de pessoas não-brancas, com pesquisas contra hegemônicas, existirem neste programa e nesta área.

Uma outra publicação da PGET que vale a pena analisar brevemente é o livro *Palavras de Tradutor: Reflexões sobre traduções por tradutores brasileiros*, publicado em 2018 com a organização da Prof^a Dr^a Marcia A. P. Martins e Prof^a Dr^a Andréia Guerini. A edição bilíngue propõe a inserção de textos de tradutores/as brasileiros/as nos estudos da tradução em um contexto internacional por meio da língua inglesa. O livro se apresenta como relevante contribuição para a historiografia da tradução no Brasil, se propõe a elevar “as valiosas contribuições brasileiras ao patamar de outras antologias publicadas no exterior, que priorizam o pensamento tradutório produzido em culturas dominantes” (GUERINI; MARTINS, 2018, p. 56) e destaca a tradução por mulheres no Brasil. (GUERINI; MARTINS, 2018, p. 56). Ou seja, a relevância e a justificativa da publicação e das pesquisas que possibilitam a existência deste livro é a ampliação da visibilidade de tradutoras/es nas antologias de tradução. A proposta do livro está muito bem apresentada, contudo, o que não está explícito no texto, mas pode ser facilmente percebido, é a ausência de tradutores/as negras/os em um livro que seleciona apenas textos de pessoas brancas para um projeto tão admirável. Somando-se ao apagamento de tradutoras/es negras/os, temos a presença de

textos de Monteiro Lobato² e Clarice Lispector³, um autor e uma autora canônicos celebrados dentro e fora do Brasil cujo racismo nas obras é constantemente apontado por intelectuais negras/os.

Quanto às redes sociais da PGET, escolho destacar neste artigo o canal PGETUFSC (2020) na plataforma YouTube, que teve sua primeira publicação em 2013 e contém vídeos de palestras, mesas redondas, aulas inaugurais, lançamentos de livros e demais atividades do programa. Neste canal estamos visíveis, e nossas ideias se propagam vinculadas a nossa imagem, ligadas a um programa na área de Estudos da Tradução.

No segundo semestre de 2019, tivemos uma aula inaugural ministrada pelo tradutor e Doutor em Letras Tiganá Santana com o título *Tradução, Interações e Cosmologias Africanas*. A palestra foi de extrema relevância para o programa pela sua temática e pela maneira como foi

²Em troca de correspondência com Renato Kehl, diretor associado da Sociedade Eugênica de São Paulo, Monteiro Lobato comenta com euforia a sua adesão aos “nobres ideais eugênicos”. Posicionamento que aparece bem explícito em livros como *Caçada de Pedrinho*. (REGINALDO, 2019, s.p.).

³Um dos exemplos das críticas sociais à obra de Clarice Lispector é com referência a sua obra *Paixão Segundo G.H.*, “considerada uma das obras mais profundas e inquietantes da autora. Entretanto, essa mesma obra recebe diversas críticas de caráter racial e social. Dentre as críticas está a animalização da empregada doméstica Janair, que é negra e na narrativa é comparada com animais. Também se aponta o silêncio e o apagamento desta mulher negra, pois a patroa é a narradora da história e quem fica encarregada de apresentá-la e defini-la. Além disso, Lispector é acusada de usar um vocabulário que evidencia o distanciamento social e humano entre G.H e Janair”. (LOURES, 2020, s.p.).

apresentada pelo tradutor, mas destaco, como participante, que aquela aula inaugural contou com menos participantes do que o habitual. As aulas inaugurais costumam ser no auditório Henrique Fontes na UFSC ou em outro auditório de maior capacidade, estando sempre lotado para esta atividade do semestre, o que não aconteceu dessa vez. Seria possível associar esse fato ao desinteresse ou descaso por epistemologias que não as brancas europeias? Infelizmente este artigo não conta com meios para responder a esta pergunta, mas deixo esta reflexão para vocês que o leem. Felizmente nós temos no programa a prática de gravar as atividades para disponibiliza-las no canal da PGET no YouTube, com isso podemos compensar o esvaziamento do espaço. Infelizmente, quando cheguei ao auditório para assistir à fala, notei que não havia uma câmera como de costume. Ou seja, o raro acontecimento de uma aula inaugural com um palestrante negro não está registrado, e a visibilidade continua, neste portal, sendo, em sua grande maioria, para tradutores brancos e tradutoras brancas. Vale ressaltar que desde o segundo semestre de 2016, todas as aulas inaugurais foram registradas e postadas no canal, lamentavelmente o ciclo foi interrompido no segundo semestre de 2019. Ao observarmos a totalidade dos vídeos do canal, contabilizamos 11 aulas inaugurais até a escrita deste artigo, sendo elas todas ministradas por pessoas brancas. Que tipo de conhecimento estamos apresentando e valorizando na PGET e para quem? E a quem estamos ouvindo, visibilizando e consagrando como tradutoras/es e estudiosas/os nesse programa de pós-graduação?

Neste mesmo canal, temos a veiculação do programa *Enquadrando o Tradutor*, um programa que é definido no próprio canal da seguinte maneira:

Enquadrando o tradutor é um programa de entrevistas realizado por docentes e discentes vinculados à Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Cada programa conta com a presença de um tradutor, ou de um estudioso da tradução convidado, que fala de suas experiências nos vários campos da tradução. (PGET/UFSC, 2019).

Esta atitude é louvável e de grande importância para a área e para a nossa busca pela visibilidade. Contudo, mais uma vez, se fizermos as contas, até o dia da minha fala no XII SPA (que ocorreu em 23/10/2019), não havia a presença de nenhum/a tradutor/a negro/a entrevistado/a e de nenhuma pessoa negra como entrevistadora. Nós somos invisíveis enquanto tradutores e tradutoras. Contudo, percebe-se, pelo que expus até então, que umas/uns são mais invisíveis do que outras/os.

O INÍCIO DAS COTAS NA PGET

No ano de 2018, tivemos implementadas as Políticas de Ações Afirmativas da UFSC. Passamos a ter políticas de ações afirmativas para candidatos de nacionalidade brasileira pertencentes aos segmentos autodeclarados pretos, pardos, indígenas e para pessoas com deficiência. Algo a ser celebrado, visto que são poucos os programas de pós-graduação na UFSC que implementaram essas políticas.

Em agosto de 2018 foi organizado um evento por alunas/os negras/os da PGET, entre os quais me incluo, para receber as/os novas/os estudantes do programa e para debater acerca da implementação das políticas afirmativas na pós-graduação. O evento intitulado *Ações Afirmativas: Africanidades e Indianidades* (PGETUFSC, 2018) contou com a presença de estudantes negras/os e indígenas de outros cursos da UFSC e foi registrado e publicado no canal PGETUFSC (2019) no YouTube⁴. Embora tenhamos proposto a atividade como integrada à aula inaugural da PGET no segundo semestre de 2018, se comparada às outras atividades de recepção de novos/as estudantes do programa, é gritantemente visível o número reduzido de docentes e discentes da PGET presentes. Outra diferença que marcou a atividade foi a ausência de lista de presença para que as/os participantes obtivessem certificados, sendo que em todas as outras atividades daquela programação unificada contaram com esta lista.

Falando pela perspectiva de uma pessoa negra, além de comemorar a implementação das ações afirmativas, precisamos entender que essa mudança precisa significar também uma mudança de como fazemos ciência no programa e como recebemos, reconhecemos, visibilizamos e acolhemos o conhecimento produzido por pessoas negras nessa área. É preciso que nos sensibilizemos para apagamentos como os que menciono neste artigo e tantos outros que acontecem no dia a

⁴ Recomendo este vídeo como complemento à leitura deste artigo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BAG-IP_xW-I> Acesso em 6 de abril de 2020.

dia do nosso programa nas mais diversas linguagens e estruturas.

A TRADUÇÃO DE HISTÓRIAS COMO POSSIBILIDADE DE EXISTÊNCIA E COMO AFIRMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NEGRA E TRANS NA PGET

Como relatado anteriormente, precisei encontrar a minha voz como pesquisadora em Estudos da Tradução enquanto buscava também maneiras de ser antirracista e anticolonial e este percurso é nítido se compararmos a minha dissertação (CASSILHAS, 2016) e a minha tese (CASSILHAS, 2019), por exemplo. No mestrado, minha proposta foi fazer a crítica de duas traduções do romance *Half of a Yellow Sun* da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, sendo uma tradução brasileira e a outra portuguesa, e neste trabalho eu me percebi muitas vezes recuando quando poderia propor reflexões mais relevantes com relação a debates sobre raça na tradução. Com o tempo, no doutorado, percebi que isso me impedia de propor uma crítica mais relevante levando em consideração, por exemplo a cor/raça das tradutoras; talvez por sermos mais visíveis quando somos criticadas tendo constantemente vinculadas a nós palavras como: traições, erros, imperfeições, insucessos, insuficiência. Os três romances e um livro de contos da autora nigeriana traduzidos no Brasil, são traduções de mulheres brancas, e o mesmo acontece em Portugal. A mulher tradutora nestes casos talvez não seja tão visível, mas está presente nas publicações de uma autora feminista negra, contanto que ela seja branca.

Com base nesta experiência, resolvi propor uma tradução comentada no doutorado, optei por traduzir seis histórias do Sul da Nigéria escritas pelo autor Elphinstone Dayrell (1910, 1913), um comissário distrital a serviço da colônia inglesa. Dessa forma eu pude me colocar como uma pessoa negra que traduz histórias que lhe são relevantes e que se propõe a um projeto de tradução-contação de histórias que envolve não apenas traduzir e contar histórias, mas também nomear a contação de histórias como tradução e a tradução como contação de histórias.

Em meio às atividades do doutorado, traduzi e publiquei três histórias do livro *Folk Stories from Southern Nigeria* (DAYRELL, 1910) em coautoria com Yeo N'gana (DAYRELL, 2018). A tradução dessas histórias foi uma excelente oportunidade para pensarmos como queremos tornar acessíveis histórias negras africanas por meio da tradução. Entre os desafios encontrados, destaco o incômodo com a maneira racista de se definir, por meio de uma nota, um amuleto sagrado para as famílias da região, o Ju Ju. Optamos por manter a nota por trazer informações que julgamos relevantes, mas optamos por remover a última frase que se remete a este lugar sagrado como um lugar sujo:

Every compound has a small Ju Ju in the centre, which generally consists of a few curiously shaped stones and a small tree on which the 'Nsiat bird frequently builds. There is sometimes a species of cactus at the foot, an earthenware pot is supported on sticks against the tree, and tied on with tie-tie, or native rope. In this pot there is always a very foul-smelling liquid, with frequently some rotten eggs floating in it. Small sacrifices are made to these

Ju Ju's of chickens, &c., and this Ju Ju is frequently appealed to. The liquid is sometimes taken as a specific against sickness or poison. In the dry season the author has often observed large spiders with their webs all over these Ju Ju's, but they are never touched. There is also frequently a roughly carved image of wood, and sometimes an old matchet and some broken earthenware on the ground, with a brass rod or manilla. It is generally a very dirty spot. (DAYRELL, 1910, s.p.)

Assim ficou a tradução da nota, modificada com a remoção do último trecho:

Todo compound tem um pequeno Ju Ju no centro, que geralmente consiste em algumas pedras de formato curioso e uma pequena arvore em que o pássaro 'Nsiat frequentemente construía ninhos. Às vezes, é comum ter uma espécie de cactos na parte de baixo, uma vasilha de cerâmica fica apoiado com galhos contra a árvore e é amarrado com fibra de palmeira, ou uma corda nativa. Nesta vasilha há sempre um líquido mal cheiroso, é possível encontrar frequentemente ovos podres boiando neles. Pequenos sacrifícios de galinha etc. eram feitos a esses Ju Jus, que é frequentemente procurado. Esse líquido as vezes é tomado como uma medicina específica contra doença ou envenenamento. Na estação das secas, o autor observou grandes aranhas nas suas teias por todos esses Ju Jus, mas elas nunca são tocadas. É frequente também que se tenha uma imagem de madeira grosseiramente esculpida, e às vezes um velho machete e pedaços de cerâmica quebrada no chão, com hastes de latão manilha. (DAYRELL, 2018, p.172)

De forma semelhante à trabalhada nestas traduções, desenvolvi minha tese de doutorado. Em meu projeto de tradução-contação de histórias, reflito sobre a escolha de

textos e de notas, por exemplo. Tanto as notas a serem traduzidas quanto as notas a serem criadas. Em relação aos momentos das minhas apresentações como contadora de histórias, me nomeio **tradutora de histórias** tendo como um dos objetivos recusar-me a ser invisível enquanto tradutora daquelas histórias. Nesse momento algumas notas aparecem, já outras não, e essa é uma das formas como a contação também é uma tradução, pois as escolhas continuam acontecendo, e as informações vão mudando, as traduções vão se alterando conforme o meu estado, conforme o público e também conforme a própria história me conduz.

O meu projeto de tradução-contação de histórias envolve a maneira de divulgar essas histórias, seja por texto ou contando, pois essas histórias, embora estejam em um livro, foram escutadas e traduzidas no Sul da Nigéria, portanto, acredito que traduzi-las oralmente seja uma maneira de trazê-las para este lugar de proximidade com as pessoas, da escuta de histórias e da lembrança viva de que essas histórias são africanas, valorizando o conhecimento vindo do continente africano na minha tese (CASSILHAS, 2019). Envolve trazer obras literárias negras para dialogar com a teoria da tradução e para conduzir projetos de tradução. Envolve traduzir e apresentar esse texto para pessoas negras e criar espaços em que se sintam à vontade para se expressar sobre questões raciais, sobretudo em espaços em que existe o cuidado para que não sejamos silenciadas/os. Envolve contar histórias para valorizar a arte negra, que neste caso é a contação de histórias. Envolve, também, valorizar essa arte articulando-a com outros conhecimentos como os estudos da tradução, os estudos

étnico-raciais e questões de gênero. Por fim, envolve possibilitar que a arte negra ocupe espaços onde nossa presença é comumente negada, como é o caso da universidade.

Em minha tese (CASSILHAS, 2019), priorizo o diálogo com textos negros e para visibilizar essa atitude na minha escrita marco em negrito os nomes de pessoas negras. Marco também a presença de indígenas sublinhando seus nomes, pois julgo necessário sabermos quem fala, para recusarmos o lugar de objeto, e reafirmarmos as nossas presenças como intelectuais/pesquisadores/as. Entendo que o perigo da história única (ADICHIE, 2009) é ter nossa história contada por outros, e é por isso que eu traduzo histórias, para contá-las e para contar outras histórias sobre nós e a nossa subjetividade, recusando estereótipos e narrativas que nos desumanizam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresentou breves questionamentos e reflexões com base em observações feitas a partir da minha trajetória na PGET até a minha apresentação no XII SPA, que ocorreu pouco antes da defesa da minha tese de doutorado. Optei por apontar, sobretudo, a discrepância da visibilidade de pessoas brancas e suas pesquisas e epistemologias em algumas das produções e veículos do nosso programa de pós-graduação.

Ao narrar minhas memórias e articulá-las neste texto, pretendo contribuir com mais um registro formal para visibilizar e narrar a história de pessoas negras nos Estudos da

Tradução. E com esse registro reivindicar mais espaços e condições para a nossa presença na academia. Dessa forma, convido professoras/es, tradutoras/es e demais estudiosas/os da área a refletir sobre nossas publicações, orientações, pesquisas e traduções por uma perspectiva antirracista e anticolonial, desaprendendo o lugar do pensamento e do conhecimento branco como lugar universal e neutro.

Ao apresentar estes dados, acredito e observo que ainda temos a necessidade de questionar sobre que tipo de tradutor/a estamos falando quando reivindicamos espaços e voz para nossa categoria. Sem mudarmos as maneiras como fazemos pesquisa e como nos relacionamos na academia – seja em orientações, publicações ou organizações de eventos, por exemplo – não podemos mudar essa realidade. Juntamente com a entrada das ações afirmativas em nosso programa, precisamos ter pessoas negras, travestis, transexuais, indígenas e com deficiência em mais mesas, eventos, publicações, no canal do YouTube e demais mídias administradas pelo programa, tanto quanto precisamos fazer parte do corpo discente e docente.

Espero que este artigo possa motivar mais pesquisas e reflexões como essas e que a presença de pessoas negras nos espaços de construção do saber possa trazer ainda mais mudanças para nossa área, que tem o potencial de dar um passo à frente em prol de questões sociais na pós-graduação da UFSC e no país. Dessa forma, contribuiremos para o enriquecimento e para a expansão dos Estudos da Tradução ao recusarmos a priorização de pessoas brancas em todas as

ferramentas que utilizamos vinculadas ao programa de pós-graduação para difundir conhecimentos da área.

Por este artigo ser breve para tratar de uma questão tão ampla e urgente, apresento em minhas considerações finais possibilidades de desdobramentos e de diálogos a partir dessa proposta. Primeiramente, acredito que mais dados sobre o programa e a sua história merecem ser levantados com foco nas produções feitas por pessoas negras e sobre pesquisas envolvendo epistemologias negras. Em segundo lugar, acredito que relatos de experiência de outras pessoas negras podem se somar a minha voz em diversos formatos para narrarmos nossas trajetórias e produzirmos conhecimentos que nos são relevantes nos Estudos da Tradução. Por fim, é de grande valor que sejam feitas pesquisas e mais registros sobre a repercussão das Políticas de Ações Afirmativas da UFSC na PGET, com o intuito de dialogar com os programas de pós-graduação na UFSC e no Brasil para fortalecer ainda mais essas políticas, entendê-las e difundi-las. Desta forma, também teremos registro da memória dessas políticas como ferramenta útil para reforçar e produzir conhecimentos a respeito da necessidade e da importância dessas ações enquanto programa de pós-graduação e assim, possibilitarmos a pós-graduandas/os negras/os o acesso a um legado e a uma história da qual fazem parte ativamente.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. TED, Oxford 2009. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/>

chimamanda adichie the danger of a single story/. Acesso em: 01 fev. 2020.

BLUME, Rosvitha Friesen. PETERLE, Patricia. (Org.) *Tradução e relações de poder*. Tubarão: Ed. Copiart, Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

CASSILHAS, Fabrício Henrique Meneghelli. *A interculturalidade em Half of a Yellow Sun de Chimamanda Ngozi Adichie: Uma análise comparativa das traduções brasileira e portuguesa*. 2016. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

CASSILHAS, Feibriss Henrique Meneghelli. *Tradução de histórias do Sul da Nigéria: Por uma consciência da tradução-contação na voz de uma bixa preta transviada no Brasil*. 2019. 258 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

COSTA, Lara Irene Leite da. *Invisibilidade social e refugiados: Uma revisão da literatura*. 2019. 30 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

DAYRELL, Elphinstone. *Folk Stories from Southern Nigeria, West Africa*. Nova Iorque: Longmans, Green e Co., 1910. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/34655>. Acesso em: 01 fev. 2020.

DAYRELL, Elphinstone. *Ikom Folk Stories from Southern Nigeria*. London: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1913. Disponível em: <https://archive.org/details/ikomfolkstoriesf00dayr>. Acesso em: 09 abr. 2020.

DAYRELL, Elphinstone. Concerning the Fate of Essido and his Evil Companions; The Woman with Two Skins; The King's Magic

Drum. Tradução, prefácio e notas: Fabrício Henrique Meneghelli Cassilhas e Yéo N'gana. *Acácia – revista de tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 161-208, 2018. Disponível em: <http://www.revista-acacia.com.br/2018/02/elphinstone-dayrell>. Acesso em: 01 fev. 2020.

GUERINI, Andréia; MARTINS, Márcia. *Palavra de tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros. The translator's word: Reflections on Translation by Brazilian Translators*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

PGET UFSC. *Ações Afirmativas: Africanidades e Indianidades*. Florianópolis: PGET, 2018. 1 vídeo (99min52s). Disponível em: https://youtu.be/BAG-IP_xW-I. Acesso em: 01 fev. 2020.

PGET UFSC. *Enquadrando o tradutor: Entrevista Anabel Galán-Mañas*. 1 vídeo (27min27s). Disponível em: <https://youtu.be/0sIZsIDVEB4>. Acesso em: 01 fev. 2020.

PGET UFSC. *Canal PGET UFSC*. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/PGETUFSC/videos>. Acesso em: 01 fev. 2020.

LOURES, Samily. Escritora capixaba cria história para personagem negra silenciada por Clarice Lispector. *Notícia Preta*, 9 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/escritora-capixaba-cria-historia-para-personagem-negra-silenciada-por-laricelispector/?fbclid=IwAR0p1vh3yM2j9gkkgkqjHA9rfGwHS2JjlmEkWwFEKux19PgDLQmWUy26A>. Acesso em: 01 fev. 2020.

REGINALDO, Lucilene. Obra infantil de Monteiro Lobato é tão racista quanto o autor, afirma autora. *Folha*, 10 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/obra-infantil-de-monteiro-lobato-e-tao-racista-quanto-o-autor-afirma-autora.shtml>. Acesso em: 01 fev. 2020.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC. 2002.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: A history of translation*. 2. ed. Abingdon, Oxon: Routledge, 2008.

O CINEMA NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ARTE, CULTURA E POESIA NAS IMAGENS DE *HUGO* E 乱

Diogo Berns

INTRODUÇÃO

A Tradução Intersemiótica, definida como a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (JAKOBSON, 1969, p. 65) é um campo propício a reflexões, teorizações e experimentações artísticas. Adaptações cinematográficas, história em quadrinhos, língua de sinais são exemplos dessa Tradução. Por meio da noção de signo como aquilo que, sob certo aspecto, representa algo para alguém (PEIRCE, 2010, p. 46), analiso, neste artigo, duas obras cinematográficas sob três elementos: arte, cultura e poesia nas imagens.

A primeira adaptação analisada é *Hugo* (*A Invenção de Hugo Cabret*), de 2011, que tenho pesquisado desde o mestrado. Ela foi roteirizada por John Logan e dirigida por Martin Scorsese. A segunda é 乱 (*Ran*), de 1985, roteirizada por Akira Kurosawa, Hideo Oguni e Masato Ide, com direção de Akira Kurosawa. Apresentando algumas imagens, discorro acerca dos três elementos mencionados acima, contextualizando a narrativa, a época e como os signos concederam outras perspectivas ao enredo em relação às obras literárias.

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

O conceito de Tradução Intersemiótica parte da noção peirciniana de signo. Nele, a mediação entre sistemas de linguagens é o fator determinante da teoria. Para Peirce (2010, p. 46), um signo, também chamado de *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém; está no lugar de outro elemento, substituindo-o, representando o que se convencionou ser denominado de seu *objeto*. Ele se dirige a alguém, criando na mente do ser humano algo (um signo) que chamou de *equivalente*. O signo só pode funcionar como signo se tiver a capacidade de representar, substituir algo, sendo, portanto, que ele não é o objeto, mas aquilo que está no lugar do objeto. (SANTAELLA, 2012, p. 90). Ele é o responsável por realizar a mediação, a comunicação. No entanto, essa mediação não se efetiva por si só. É necessário ter outro componente: o intérprete. A partir do repertório que ele possui, da cultura e de outros fatores, existirá o *interpretante*, isto é, outras percepções que o signo lhe despontou.

Na complexidade das linguagens encontram-se formas variadas de comunicação entre os seres que se estabelecem pelos signos. Estes são diversos, dinâmicos, plurais. Nessa complexidade está a Tradução e nela a Tradução Intersemiótica. No final da década de 1950¹, Roman Jakobson

¹ Neste artigo, conforme evidenciado a seguir, utilizo a edição do ano de 1969.

introduziu o referido termo, apoiando-se na teoria do signo de Peirce (2010). Para Jakobson (1969, p. 65), a Tradução Intersemiótica, que também denominou de Transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Um exemplo é a literatura, signo verbal, quando interpretada pelo cinema, considerado um signo não verbal em que a imagem e o som, signos predominantes, apresentam a narrativa ao público.

A Tradução Intersemiótica pode ser exemplificada pelos seguintes prismas:

- a) Uma recodificação em um novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40);
- b) Um processo de transformação da narrativa que desponta com novos interpretantes, nesse caso, a cultura como um fator de relevância na construção de sentidos (DINIZ, 2003, p. 13);
- c) Um laboratório de experimentos (QUEIROZ; AGUIAR, 2015, p. 213), que depende das qualidades criativas, repertoriais e da sensibilidade do tradutor para apresentar/comunicar-se ao novo público/intérprete (PLAZA, 2013, p. 34-35).

A Tradução Intersemiótica abrange, entre outras formas, a adaptação cinematográfica, os quadrinhos, a língua de sinais. Não é possível, no entanto, teorizá-los de modo geral, pois cada um deles compreende signos e formas diferenciadas de comunicação com o público. No caso deste artigo, concedo ênfase às teorias da adaptação em virtude de serem analisadas duas transposições cinematográficas. A adaptação é considerada uma transposição anunciada e extensiva de uma

ou mais obras em particular, que pode envolver uma mudança de mídia. (HUTCHEON, 2013, p. 29). *Hugo* e 靑靑 são exemplos desse fenômeno.

Em uma Tradução Intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos, sentidos e estruturas que, pela própria característica diferencial em relação às palavras, tendem a se desvincular do texto que lhes deu base. (PLAZA, 2001, p. 30). O *interpretante* dos diretores e da equipe técnica das adaptações cinematográficas suscita novas dimensões e perspectivas criadas e moldadas pelos signos. A tradução é, pois, fruto de uma atividade criativa: na autonomia da obra de arte destacam-se o caráter poético, ficcional e icônico. (ESPÍNDOLA, 2008b, p. 3). A partir deles, três elementos: arte, cultura e poesia são analisados nas adaptações cinematográficas *Hugo* (2011) e 靑靑 (1985), demonstrando como os signos podem criar perspectivas às narrativas fílmicas adaptadas de obras literárias.

AS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS E AS RESPECTIVAS OBRAS LITERÁRIAS

A Adaptação Cinematográfica *Hugo* (*A Invenção de Hugo Cabret*), estreou nos cinemas estadunidenses em 2011, sendo apresentada em 126 minutos, colorida, sonora, comercializada como pertencente ao gênero Aventura, e com efeitos da tecnologia 3D. Essa tecnologia permitiu ao espectador, em algumas cenas, ter a impressão de estar nos ambientes e/ou encostar nos objetos, cenários.

Figura 1: Capa do Blu-ray/DVD da Adaptação Cinematográfica Hugo, dirigido por Martin Scorsese, de 2011.



Fonte: Site imdb.com

Hugo é a Adaptação Cinematográfica da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, escrita pelo autor e ilustrador estadunidense Brian Selznick. A publicação foi realizada em 2007 pela Editora *Scholastic Press* que a comercializou destinada ao público infantil. A narrativa é apresentada ao leitor em 536 páginas, sendo 318 de imagens em preto e branco, a maioria de ilustrações. Ao longo da obra, páginas de palavras e páginas de ilustrações são

intercaladas para contar a narrativa. Cada uma apresenta o enredo com as peculiaridades que o signo possui, homenageando os primórdios do cinema.

Hugo Cabret é o personagem central da narrativa. Órfão de 12 anos, vive na Estação *Montparnasse*, em Paris, no ano de 1931. O menino foi levado ao local pelo tio, Claude, após o pai morrer em um incêndio durante o trabalho em um museu. No entanto, o tio, bêbado, morre em um rio sem ninguém saber. O menino se vê obrigado a manter os relógios da Estação em funcionamento que o tio havia ensinado e a roubar alimentos para sobreviver.

Figura 2: Capa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007.



Fonte: Site
theinventionofhugocabret.com

Além disso, Hugo tenta se manter na invisibilidade para que ninguém, especialmente o Inspetor da Estação, Gustave, descubra e o mande para o orfanato.

Hugo possui um autômato (homem mecânico) que o pai havia encontrado abandonado no sótão do museu. Sabendo que o Autômato pode escrever alguma mensagem, ele acredita que o pai tenha lhe deixado um recado por meio do homem mecânico.

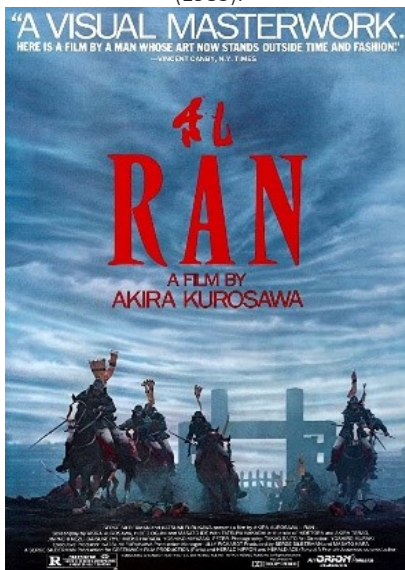
Hugo passa a roubar pequenas peças mecânicas da loja de Georges Méliès para consertá-lo.

No entanto, o vendedor o apanha roubando; pega o caderno dele que continha desenhos de autômatos e o obriga a trabalhar com o intuito de pagar pelo que roubou. Hugo e Isabelle, menina de 12 anos que mora com Méliès, tornam-se amigos. Eles conseguem consertar o Autômato e descobrem que Georges Méliès foi um dos primeiros cineastas da história.

Outra Adaptação Cinematográfica analisada neste artigo é 乱 (*Ran*), dirigida por Akira Kurosawa (1910-1998). 乱 é uma coprodução entre Japão e França, possui 162 minutos de

narrativa, é colorida e sonora. O título da adaptação pode ser traduzido para o português brasileiro por “caos”, o que denota a atmosfera empregada à narrativa.

Figura 3: Capa do DVD da Adaptação Cinematográfica 乱, de Akira Kurosawa (1985).



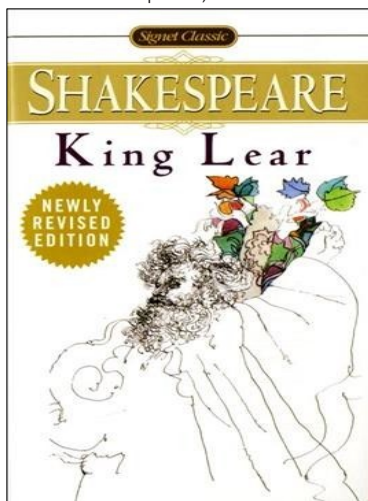
Fonte: Site imdb.com

乱 foi adaptada da obra literária *King Lear*, de 1606, uma das peças teatrais de maior destaque de William Shakespeare (1564 – 1616). A narrativa, pertencente ao gênero tragédia, foi traduzida diversas vezes, ao longo do tempo, com modificações significativas, contendo, em alguns casos, um final feliz, diferente da versão do autor de 1606. (DINIZ, 2003, p. 45). Nela, Shakespeare apresenta o

começo e o fim da natureza humana, bem como o tema de destino. (BLOOM, 1998, p. 45).

Para René Girard (2010, p. 348), *King Lear* assemelha-se, em alguns momentos, a uma recapitulação e condensação de tudo o que Shakespeare escreveu acerca de reis e do tema destino. A narrativa da peça em questão é centrada em um rei idoso chamado Lear que resolve dividir o reino entre as três filhas: Goneril, Regane e Cordélia. Para reparti-lo, pede que expressem o amor que sentem por ele.

Figura 4: Capa da obra literária *The Tragedy of King Lear*, de William Shakespeare, de 1998.



Fonte: Site livebrary.com

As duas primeiras mentem, bajulando o pai enquanto Cordélia, a filha mais jovem, considerando o ato do pai e das irmãs um absurdo diz: “Nada”, afirmando, em seguida, que o ama apenas como o dever lhe impõe: nem mais, nem menos. Lear, inconformado, deserda-a e a expulsa do reino, repartindo-o para as outras duas que mais tarde o desprezarão e o expulsarão das terras que agora lhes pertence. Elas serão

85

seduzidas por Edmundo, o filho bastardo do conde de Gloucester. Edmundo engana o conde, Goneril e Regane, a fim de possuir o reino que antes pertenceu a Lear. Este fica desolado com a rejeição das duas filhas e, pouco a pouco, enlouquece.

Diferente de *Hugo*, 亂 possui diversas diferenças em relação à trama que lhe deu base. A adaptação é considerada um *jidai-geki*, gênero de filme japonês em que a narrativa é centrada no destino dos samurais e lordes do passado. (DINIZ, 2003, 94). O personagem Lear é representado pelo Samurai Hidetora Ichimonji (Tatsuya Nakadai), que também é um homem idoso. Isso se deve ao fato de a figura do Samurai ser bastante frequente nos filmes japoneses pela influência na construção da identidade e na história desse povo.

Figura 5: Samurai Hidetora com os três filhos: Taro (Akira Terao), Jiro (Jinpachi Nezu) e Saburo (Daisuke Ryû).



Fonte: Adaptação Cinematográfica 隠し丸 (KUROSAWA, 1985)

Em contraste com a peça de Shakespeare em que Lear era pai de três filhas, em 隠し丸 há três filhos homens: Taro, Jiro e Saburo. Kurosawa adequou a narrativa ao contexto da época, pois se mantivesse o fato de Lear ter três filhas, o público japonês a consideraria inverossímil. Afinal, na sociedade japonesa dos samurais, a mulher não poderia ser proprietária e, menos ainda, usufruir do poder de liderança. (DINIZ, 2003).

Se em um texto escrito existe uma linearidade que faz a sucessão das palavras estruturar um todo significativo, em que uma palavra interfere na significação da seguinte; de forma semelhante, a produção de sentido no cinema, pela sequência de imagens e sons, forma um conjunto significativo que surge da conjugação dos planos. (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 15). Arte, cultura e poesia são elementos intrínsecos às cenas que despontam novas perspectivas de sentidos em relação ao texto literário que serviu de base às adaptações cinematográficas.

ANÁLISE DE ALGUMAS CENAS DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

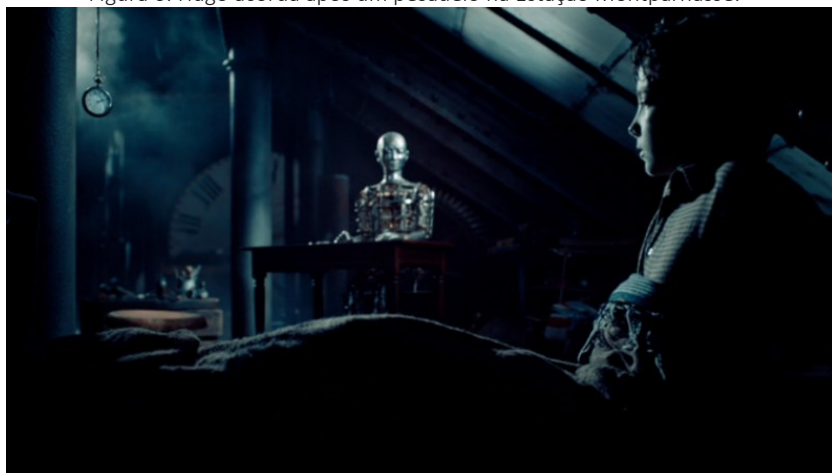
Na Tradução Intersemiótica, os elementos presentes medeiam não apenas o texto, mas as sensações, sentimentos e crenças dos agentes que o acessam; a tradução, portanto, no cinema, não se dá de forma literal, mas a partir da construção imagética. (PAVANATI; MIRANDA; PERASSI, 2010, p. 8). Diversos fatores contribuem e influenciam na composição fílmica. Neste artigo, demonstro três: Arte, Cultura e Poesia nas imagens de *Hugo e 𐀀*.

Em uma Tradução Intersemiótica não se traduz tudo, mas aquilo que suscita empatia, algo como uma *afinidade eletiva* que constituirá o projeto criativo: uma Tradução como Arte. (PLAZA, 2013, p. 34). Em *Hugo*, por exemplo, os signos irão apresentar O universo do menino solitário, na tentativa de consertar o Autômato e a busca por um novo lar. A leitura do texto de Brian Selznick por parte de Scorsese e da equipe técnica será apresentado ao público do cinema por meio de signos que expressem esse universo. O azul prepondera a melancolia, a tristeza, a dor, as mazelas e a situação desesperadora de Hugo (Asa Butterfield). A cor está presente na narrativa enquanto signo: não é apenas algo que se vê, mas aquilo que constitui um elemento que sustenta relações e ações físicas; é um componente de experiência que possibilita percepções relacionais, ou representa outra coisa, para além de si mesmo, de modo objetivo. (PALMER, 2015, p.177).

Além da cor azul predominante em diversas cenas, é possível ver a síntese da composição de um momento

expressando o universo de Hugo Cabret. No escuro, o menino acorda após um pesadelo com o Inspetor da Estação. Suado devido ao medo, observa o ambiente atônito. Ele está escondido no quarto para que ninguém o encontre. A proximidade do Autômato demonstra o anseio por consertá-lo e, conseqüentemente, a esperança por mudança de vida. Além disso, a presença de relógios não é por acaso. Estes são evidenciados ao longo de toda a narrativa. É a rotina do menino: o trabalho de manutenção; a rotina das inúmeras pessoas que circulam no ambiente apresentadas por esses objetos, por esses signos. Tradução como Arte. Tradução que apresenta, com base no *interpretante*, o universo literário como novas perspectivas geradas pelo signo cinematográfico.

Figura 6: Hugo acorda após um pesadelo na Estação Montparnasse.



Fonte: Adaptação Cinematográfica Hugo (SCORSESE, 2011)

A Arte também busca na história recursos para compor a narrativa. Em *Hugo*, os primórdios do cinema são apresentados

por meio daquele que trouxe novas perspectivas a essa arte. Foi Georges Méliès (1861 – 1938) o primeiro a chamar atenção para a capacidade de contar narrativas com as imagens projetadas pela câmera. (AMORIM, 2010, p. 1729). Desde criança, já manifestava vocação pelas artes, principalmente pelo desenho e pela mágica. (OGIBOSKI, 2015, p. 56). Nos primeiros anos, Méliès inventou os filmes de fantasia, aventura, cômicos e burlescos, sendo que das 500 produções, apenas 200 foram encontradas. (JULLIER; MARIE, 2012, p. 77).

Figura 7: Georges Méliès (Ben Kingsley), à direita, gravando filmes com os demais colegas de trabalho em Hugo.



Fonte: Adaptação Cinematográfica Hugo (SCORSESE, 2011)

A arte busca na historicidade compor, artisticamente, as cenas, fazendo a história despontar na arte dos signos, no momento histórico em que se vive, no instante da arte para a qual culmina os recursos cinematográficos. A única maneira de “trazer o Méliès de volta” é através das artes, das ficções, das técnicas e das tecnologias de produção de sentidos, por meio

das imagens, da imaginação e do imaginário. (MACHADO, 2015, p. 6-7). O Méliès e todo o passado não retornam, mas são reapresentados pelos signos cinematográficos, pela historicidade da arte que, brotando da arte, faz arte na arte cinematográfica, em um novo momento histórico, culminando na arte da adaptação *Hugo*.

Em 亂, pode-se observar que existem efeitos pictóricos no quadro fílmico. (DINIZ, 2003, p. 54). A arte cinematográfica expressa a narrativa no contraste de cores, luzes, sombras. A profundidade de campo também permite destacar o que está em primeiro plano, neste caso, o Samurai Hidetora dos demais. A agressão reprimida na obra de Shakespeare é energizada em 亂 com a recorrência de espetáculos em guerra aberta. (DAVIES, 1994, p. 153). Isso se deve ao fato de os samurais se dividirem entre os deveres e os interesses pessoais de almejam o poder por meio de guerras e disputas, além de terem um rígido código de conduta que lhes fazia parte do estilo de vida. (INOKUCHI, 2010, p. 20).

A traição dos filhos mais velhos, pouco a pouco, fragiliza Hidetora. O quadro fílmico demonstra o abalo. A arte se expressa por cada componente. Os quatro elementos essenciais da narrativa: a névoa, a floresta, os cavalos e o castelo. (DAVIS, 1998, p. 156), são apresentados ao longo do filme, gerando dramaticidade. O incêndio não está apenas no local, mas na alma do Samurai. A névoa, a fumaça representam também o interior dele. A pintura cinematográfica demonstra não apenas o exterior, mas as sensações contidas nos personagens diante das ações que ocorrem.

Figura 8: Samurai Hidetora saindo da Batalha após ser enganado pelos filhos .



Fonte: Adaptação Cinematográfica 乱 (KUROSAWA, 1985)

No final da narrativa de 乱, o cego Tsurumaru (Mansai Nomura) está à beira do abismo. Ele perde o pergaminho da imagem de Buda e fica desesperado. Para Teixeira (2014, p. 11), não pode haver imagem mais tocante que o cego desamparado ao pôr do sol, próximo ao precipício, sem alguém à volta dele e sem o conforto espiritual do deus para quem ora. A sequência é sufocante, desperta comoção. Os signos empregados denotam o profundo caos interior e exterior dos personagens: uma riquíssima metáfora visual.

Figura 9: Montagem de cenas: Tsurumaru diante do abismo na sequência final de 亂



Fonte: Adaptação Cinematográfica 亂 (KUROSAWA, 1985)

Pouco a pouco, a luz vai desaparecendo. A imagem de Buda está caída ao fundo, distante, intocável, inacessível. O plano geral demonstra a espacialidade: um local imenso, com um ser vivo sem ver o que está diante, sem entender onde está, sem saber para onde ir. Mas se engana quem pensa que apenas o cego vive essa situação. O mesmo acontece com os demais personagens. Tudo é trevas diante do caos que consumiu a vida deles. Em 亂, tudo escurece: profundo caos, profundo abismo. Na obra de Shakespeare, Edgar, o filho do conde de Gloucester, pode ser considerado o indivíduo que provavelmente conseguirá trazer a harmonia ao reino mesmo após a morte de Lear e Cordélia. O mais expressivo contraste de perspectiva entre *King Lear* e a obra cinematográfica de Kurosawa está nessa sequência, pois não há restauração da

ordem, apenas destruição causada pelo caos absoluto. (TEIXEIRA, 2004, p. 9).

As modificações nas adaptações ocorrem entre mídias, gêneros, e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (HUTCHEON, 2013, p. 9). A cultura é outro elemento que desponta nas adaptações cinematográficas em questão e traz novas perspectivas em relação ao texto literário. A narrativa de *Hugo*, por exemplo, ocorre no período entre guerras: fase muito fértil da cultura europeia, de efervescência das vanguardas artísticas, em que o cinema, indústria cultural, aliava entretenimento e arte. (MOGADOURO, 2013, p. 61). A adaptação cinematográfica apresenta, pois, esse período histórico, como evidenciado a seguir:

Figura 10: Montagem de cenas: Acima, à esquerda: Salvador Dalí e James Joyce na Estação; à direita, Hugo e Isabelle (Chloë Grace Moretz) na livreria da Estação; abaixo, à esquerda, soldados retornando dos campos de batalhas; à direita, Isabelle caída no chão da Estação, pedindo por ajuda.



Fonte: Adaptação Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

Salvador Dalí e James Joyce são representados em *Hugo*. São duas pessoas importantes na história cultural da sociedade, haja vista que representam vanguardas daquela época. O primeiro, o surrealismo; e o segundo, modernista da língua inglesa. Nessa breve cena, observa-se que existem importantes informações de ordem temporal e intertextual apresentadas no filme, situando a época e a arte do período em que se passa a narrativa. A imagem ao lado apresenta o universo literário em *Hugo*. A presença da literatura na França, na vida das pessoas é evidenciada. Entre os livros, na livraria da Estação e na Biblioteca da Academia de Cinema, surgem as ideias de aventura de Hugo e Isabelle e parte das descobertas são feitas. A cultura, portanto, é apresentada como uma fonte de informações, de relevância para a vida das pessoas, como um meio de conhecimento e lazer.

Na imagem abaixo, à esquerda, enquanto a cena é mostrada ao público, Méliès declara:

Os soldados que retornavam da Guerra haviam visto tanta realidade, que se entediavam com meus filmes. Os gostos haviam mudado, mas eu não. Ninguém queria mais meus filmes. Por causa disso, eu não conseguia mais pagar os atores ou manter os negócios, e, então, meu castelo ruiu. Tudo havia se perdido ¹. (SCORSESE, 2011, minha tradução).

¹ “*The returnig soldiers, having seen so much of reality, were boring by my films. Tastes have changed. But I had not changed with them. No one wanted my movies anymore. Eventually, I couldn’t pay the actors or keep the business running, and so my enchanting castle fell to ruin. Everything was lost*”. (SCORSESE, 2011).

A guerra não impactou apenas a carreira de Méliès, mas o modo das pessoas agirem, como evidenciado na imagem ao lado, em que Isabelle cai na Estação e nenhum dos transeuntes a socorre. Hugo volta para ajudá-la. É um período de silêncio em que as pessoas não conseguem se expressar. Os hábitos mudaram. Mesmo após uma década, existe uma cultura de silêncio esmagador: profundas cicatrizes que despontam na narrativa por meio do olhar, da fala e dos gestos dos personagens.

Em 亂, a cultura reorganiza e conceitua a narrativa. (FILHO; SWARNAKAR, 2008, p. 2). O diretor Akira Kurosawa utilizou elementos do Teatro *Noh*, Budismo, hábitos cotidianos e outros costumes e tradições que fazem parte da cultura do Japão para compor a atmosfera fílmica. O primeiro possui cerca de seiscentos anos, sendo uma das mais significativas modalidades artísticas do povo japonês. (INOKUCHI, 2010, p. 23).

Há um estilo típico nos trabalhos de Kurosawa [...] cavalos, castelos, guerreiros, colinas, árvores, névoa e momentos calmos de grande intensidade dramática em um espaço fechado derivado da tradição teatral do *Noh* [...] As filhas de Lear são transformadas em filhos em *Ran*, e as dimensões femininas no drama são fornecidas pelas noras. A distância delas de Hidetora (a figura de Lear) tende a anular a eficácia dramática, pois toda a questão dos casamentos, os dotes da rejeição de Cordélia perdem força. Além disso, a ação mais cruel contra Hidetora (a figura de Lear) é motivada pela esposa do filho mais velho,

Kaede, através do marido². (DAVIES, 1994, p. 152, minha tradução).

Kurosawa é profundamente influenciado pela cultura em que viveu. As vestimentas e o modo como os personagens interagem uns com os outros exemplifica isso. Da mesma forma que em 亂, no Teatro *Noh*, os papéis femininos são representados por homens e, em muitos casos, a encenação é marcada por uma ênfase exagerada de submissão, gentileza e sofrimento. (DINIZ, 2003, p. 132). A transformação facial de Hidetora, ao longo do filme, é outra influência desse teatro. (SOBRINHO, 2006, p.70).

² “There is an essential stylistic typicality about Kurosawa’s work [...] horses, castles, warriors, hills, trees, mist and quiet moments of great dramatic intensity within enclosed space derived from the *Noh* theatrical tradition. [...] *Lear’s* daughter are made into sons in *RAN*, and the feminine dimensions in the drama are therefore provided by the daughters-in-law. Their distance from Hidetora (the *Lear* figure) tend to vitiate their dramatic effectiveness, for the whole issue of marriages, dowries of Cordelia’s rejection loses its force. Furthermore the most vicious action against Hidetora (the *Lear* figure) is motivated by the eldest son’s wife, Kaede, through her husband”. (DAVIES, 1994, p. 152).

Figura 11: Montagem de cenas: Acima, Samurai Hidetora reúne os filhos e alguns samurais para entregar o clã ao filho mais velho; abaixo, face fantasmagórica de Hidetora em companhia do bobo, Ryoami.



Fonte: Adaptação Cinematográfica 亂 (KUROSAWA, 1985)

Outro dado cultural presente em 亂 é o fato de o Samurai entregar o comando do clã ao filho mais velho, Taro, seguindo o costume japonês. (SOBRINHO, 2006, p. 69). Os nomes dos filhos: Taro, Jiro e Saburo, significam respectivamente: primeiro, segundo e terceiro filho, representando o hábito de conceder à prole nomes numéricos. (INOKUCHI, 2010, p. 30). Há também elementos herdados da tradição budista na obra fílmica: o código de honra dos Samurais; as cenas com os castelos em chamas, simbolizando o inferno de Azura, local destinado aos que lutam em batalhas. (DINIZ, 2007, p. 94 – 95).

Nas imagens das adaptações em questão também desponta a poesia. Ela é um elemento de transformação da

narrativa, pois os signos empregados concedem novas perspectivas e sensações por meio da composição visual. Em *Hugo*, partículas difusas (neve, vapor e poeira) aparecem nas cenas. Elas apresentam função simbólica (ALCAZAR, 2013, p. 45-46), como evidenciado na montagem a seguir:

Figura 12: Acima, à esquerda, Hugo se lembra do pai; à direita, Hugo persegue Georges Méliès; abaixo, à esquerda, pessoas passam pela Estação; à direita, Hugo e Isabelle observam o Autômato.



Fonte: Adaptação Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

Na primeira imagem, a fumaça atrás de Hugo confere dramaticidade, tornando a cena densa psicológica e emocionalmente: é como se houvesse algo ou alguém zelando por ele, como se o pai estivesse presente, iluminando, guiando o caminho. (BERNS, 2018, p. 3). Na função poética, um signo não traduz o outro para completá-lo, mas para reverberá-lo, criar com ele uma ressonância, constituindo um princípio fundamental para a tradução estética. (PLAZA, 2013, p. 27).

Essas partículas exprimem, pois, a metáfora, a poesia, o simbolismo do texto literário.

Para Alcazar (2013, p. 46-47; 95), a neve denota o frio humano causado pela guerra, como o frio invernal, que pode ser interpretado, analogamente, à frieza interna da solidão de Hugo e Méliès; o vapor está em todas as esferas da Estação (ferrovia, plataforma, saguão, labirintos, túneis), bem como nas ruas e nos telhados da cidade, podendo ser considerado, um símbolo de ocupação; e as partículas de poeira, que se movimentam em torno dos dois personagens, são lembranças pelas experiências de solidificação e perda do passado. Elas são simples partículas nas cenas, mas carregadas de profundo significado, de profunda densidade dramática.

A poesia também está presente nas imagens de 乱. Através do visual, uma visão amarga do mundo é apresentada. (DINIZ, 2013, p. 16). A escuridão no céu e em todo o ambiente evidencia o caos gerado pelas guerras. O bobo Ryoami (Shinosuke Peter Ikehata) e o fiel servo de Hidetora, Tango (Masayuki Yui), perderam o Samurai. Os signos empregados: cores, ambientação árida com diversas pedras, o verde (a esperança) sendo “engolido” pela escuridão, a posição de abandono e fragilidade dos dois e do cavalo denotam a sensação que permeia a vida dos personagens na narrativa.

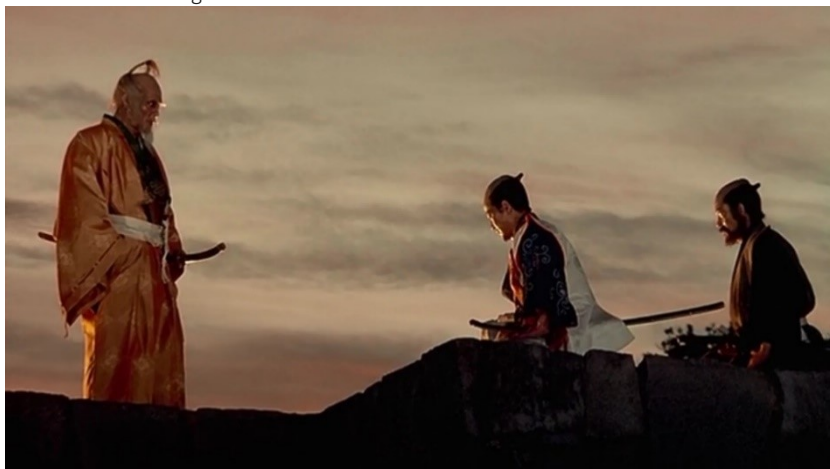
Figura 13: Ryoami e Tango decepcionados por perderem Hidetora.



Fonte: Adaptação Cinematográfica 七人の侍 (KUROSAWA, 1954)

A aridez e a escuridão no quadro em questão evidenciam o momento sufocante. Os signos, portanto, exprimem ao público esse abismo, o caos que se instaurou naquele local. É notável, em 七人の侍, o comportamento dos samurais e das pessoas envolvidas ao redor deles. Há sempre um profundo respeito representado por meio de gestos, olhares e postura de obediência com os samurais, como o fato de muitas pessoas ficarem sentadas diante deles, que estão de pé, sendo uma forma de reverência enquanto os ouvem atentamente, como se observa a seguir:

Figura 14: Taro e Jiro diante do Samurai Hidetora.



Fonte: Adaptação Cinematográfica 七人の侍 (KUROSAWA, 1954)

Não apenas a posição dos personagens, mas todo o ambiente constitui uma poesia visual que vislumbra e evidencia o poderio de Hidetora. “Para traduzir os poetas, há que se mostrar poeta”. (PLAZA, 2013, p. 210). Para traduzir um texto e transformá-lo em uma poesia há que se deixar levar pela sensibilidade e fazer com que cada signo evidencie a dramaticidade da cena. Cada detalhe e sutileza nessa poesia visual, como as nuvens, as cores, a posição dos corpos, a textura da imagem, a luz e as sombras criam e moldam a visão do público. São os signos que traduzirão a narrativa literária para a tela e serão responsáveis pelas novas perspectivas ao enredo. A mediação dos signos, portanto, cria, recria, molda, desconstrói, lapida de forma artística, cultural e/ou poética a dramaticidade daquele que fora um texto literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arte, cultura e poesia são elementos presentes no cinema, intrínsecos às narrativas fílmicas. Por meio deles, despontam novas perspectivas de sentidos em relação ao texto literário que serviu de base às adaptações cinematográficas. Em *Hugo* e *ÆL*, observa-se que isso ocorre pela influência que conferem ao modo como os signos criaram e recriaram as narrativas, modificando situações, alterando perfis de personagens, complementando e enriquecendo, dramaticamente, o enredo por meio das sutilezas que compõem as cenas. Arte, cultura e poesia são, portanto, elementos que impulsionam os signos em uma Tradução Intersemiótica.

A Tradução Intersemiótica compõe novas atmosferas pelo *interpretante* das pessoas envolvidas no agir tradutório. É esse agir que fará os signos empregados expandirem as narrativas, diversificando as formas de apresentar o enredo ao público. A Adaptação Cinematográfica constitui um processo de Tradução Intersemiótica, em que os signos de forma artística, cultural e poeticamente fazem emergir novas camadas de leituras e suscitar outras sensações nos intérpretes, nesse caso, o público. As futuras pesquisas que pretendo realizar levarão em consideração esses elementos e essas transformações nas narrativas para analisar essas e demais obras cinematográficas com o intuito de expandir os estudos dessa Tradução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCAZAR, Philip-Jaime. *Die Ästhetik des Stereoskopischen bei Martin Scorseses Hugo*. 2013. 108 f. Tese (Doutorado em Filosofia – estudos de teatro, cinema e mídia) – Faculdade de Filologia e Estudos Culturais, Universidade de Viena, Viena, 2013.

AMORIM, Marcel Álvaro de. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. *In: XIV CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 2010, Rio de Janeiro. Cadernos do CNFL (CiFEFil), 2010, v. 14, n. 2, p. 1725-1739.*

BERNS, Diogo. Hugo Cabret – Passado e Presente em uma Cena da Adaptação. *Qorpus, Florianópolis, v. 27. p. 1-5, jul./nov. 2018.*

BLOOM, Harold. *Shakespeare: the invention of the human*. New York: Riverheads book, 1998. 744 p.

DAVIES, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 219 p.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2003. 180 p.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. *A adaptação fílmica e as três dimensões da tradução intersemiótica: a representação dos Evangelhos no filme A Paixão de Cristo*. 2008. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008a.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. *In*: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 2008, São Paulo. *Anais [...]* São Paulo, 2008b, p. 1-7.

FILHO, Nivaldo Rodrigues da Silva; SWARNAKAR, Sudha. Intermidialidades da Personagem-Signo em King Lear e Ran. *In*: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRALIC – TESSITURAS, INTERAÇÕES E CONVERGÊNCIAS, 2008, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo, 2008, p. 1-10.

GIRARD, René. *Shakespeare: teatro da inveja*. Tradução de Pedro Sette-Câmera. São Paulo: É Realizações, 2010. 669 p.

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

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do Cinema*. São Paulo: Senac São Paulo, 2012. 285 p.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. 280 p.

INOKUCHI, Suzana Tamae. Elementos do Teatro Nō na caracterização das vilãs Asaji e Kaede. *Scripta Alumni*, Curitiba, n. 4, p. 18-35. 2010.

MACHADO, José Wellington de Oliveira. Tradição e “Exposição de Imagens”: Um paralelo entre “A Invenção de Hugo Cabret” e a invenção de Limoeiro Norte – CE. *In*: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – LUGARES DOS HISTORIADORES: VELHOS E NOVOS DESAFIOS, 2015, Florianópolis. *Anais [...]*, 2015, p. 1 – 16.

MOGADOURO, Claudia. O cinema reinventando a escola – Um diálogo da Educomunicação com o filme A invenção de Hugo Cabret. *Comunicação & Educação*, v. 19, n. 1, p. 59-66, mar./ago. 2014.

OGIBOSKI, Loana. *O cinema de atrações de Georges Méliès e o espetáculo digital de Martin Scorsese*. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2015.

PALMER, Marcos Ubaldo. *Cor e Significação no Cinema: produção de sentido no filme A Invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese*. 2015. 296 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social - Interações Midiáticas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PAVANATI, landra; MIRANDA, Márcio Batista de; PERASSI, Richard Luiz de Sousa. Duas tecnologias, uma mensagem: José Saramago e Fernando Meirelles, o olhar intersemiótico no ensaio sobre a cegueira. *In: II SEMINÁRIO NACIONAL EM ESTUDOS DA LINGUAGEM: DIVERSIDADE, ENSINO E LINGUAGEM*, 2010, Cascavel. *Anais [...]*. Cascavel: UNIOESTE, 2010. p. 1-10.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 337 p.

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

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. C. S. Peirce and Intersemiotic Translation. *In: TRIFONAS, Peter Pericles (ed.). International Handbook of Semiotics*. Dordrecht, Heidelberg, New York and London: Springer, 2015. p. 201-215.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012. 131 p. (Coleção Primeiros Passos; 103).

SHAKESPEARE, William. *The tragedy of King Lear: with new and updated critical essays and a revised bibliography*. 2. ed. rev. New York: Signet Classic, 1998. 275 p. (Signet Classic Shakespeare series; 2693).

SELZNICK, Brian. *A Invenção de Hugo Cabret*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Edições SM, 2007. 536 p.

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

SOBRINHO, Alexandre Lúcio. *O sonho de um idiota: ensaio sobre algumas adaptações cinematográficas de obras literárias, feitas por Akira Kurosawa*. 2006. 95 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, 2006.

TEIXEIRA, Antonio João. Ran, um Rei Lear Japonês. *Publicatio UEPG: Ciências Sociais Aplicadas*, Ponta Grossa, v. 12, n. 2, p. 7-11, 2004.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS

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. Blu-ray/DVD, 126 min, Son., color. Legendado. Produzido por GK Films e Infinitum Nihil.

乱 (*Ran*). Produção: Serge Silberman e Masato Hara. Direção: Akira Kurosawa. Roteiro: Akira Kurosawa, Hideo Oguni e

Masato Ide. Intérpretes: Tatsuya Nakadai, Akira Terao, Jinpachi Nezu, Daisuke Ryû, Mieko Harada e outros. Japão, Toho Company, 1985. 162 min. Son., color. Legendado. Produzido por Greenwich Film Productions.

AS FESTAS DE *MOROS Y CRISTIANOS* E CAVALHADAS A PARTIR DE SEU VOCABULÁRIO: APONTAMENTOS INICIAIS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM GLOSSÁRIO BILÍNGUE PORTUGUÊS-ESPANHOL

Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva
Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

INTRODUÇÃO

Dentre as várias ciências que circundam as áreas do conhecimento, nenhuma delas é tão expressiva popularmente como o Folclore. Bem como afirmou Câmara Cascudo, o folclore é o detentor de maior aproximação humana e de espaço de pesquisa do popular quando comparado às outras ciências. (CASCUDO, 1986, p. 7). Ele se expressa através da cultura geral e perpassa os mais diversos caminhos para entender, ou não, as múltiplas questões culturais que rodeiam as sociedades. O Folclore não se ocupa em delimitar espaços fielmente marcados de onde suas celebrações acontecem ou mesmo atestar pertencimento a determinado grupo ou sociedade. Pelo contrário, como apresentado em Silva (2017, p. 28) “o folclore se ocupa em estudar as manifestações populares de um coletivo; é ele que nos ajuda a preservar as tradições, os mitos e as crenças de uma sociedade”. Isto é, ele tem por um de seus objetivos primeiros preservar as práticas sociais e difundi-las para que outros locais também possam conhecê-las.

Em meio a essas reflexões, entendemos que o folclore não pode ser considerado algo estático que permeia apenas espaços pré-determinados. No entanto, o vemos como uma ciência fluída e que adentra diversos espaços, dentro e fora da academia. Ao observarmos os possíveis locais por onde o folclore circula, veremos que sua presença circunda espaços e momentos como a “Culinária, as Danças Folclóricas, as Devoções Populares, os Autos ou Folguedos, os Jogos de Adulto, a Literatura Oral, a Lúdica Infantil, a Medicina Caseira, a Música Folclórica, entre outros”. (FRADE, 1991, p. 35).

O Folclore se inscreve primordialmente nas manifestações populares. Dentre elas, destacamos os folguedos, isto é, as danças folclóricas, para este trabalho, mais especificamente as festas de *Moros y Cristianos* e as Cavalhadas. A história de ambas as festas remonta à época da Reconquista espanhola e tem como cenário principal as batalhas entre os mouros (muçulmanos) e os cristãos (espanhóis e portugueses). As duas festas têm esse elemento norteador, isto é, as batalhas, e se traduzem como uma dramatização de fatos históricos.

Nos dias atuais constatamos que a celebração de *Moros y Cristianos* se dá majoritariamente no sudeste da Espanha, mais especificamente na região das comunidades autônomas de Valência e Murcia. Enquanto as Cavalhadas se destacam na região centro-oeste do Brasil, sendo o município de Pirenópolis, localizado no estado de Goiás, um dos expoentes na realização do festejo.

Em se tratando de duas celebrações similares cujo momento ápice se dá na vitória dos cristãos sob os mouros e

na retomada das terras pelos espanhóis, identificamos outro elemento crucial para sua categorização em meio ao folclore: a religiosidade. Uma das características dos folguedos reverbera na religiosidade dos povos e em sua demonstração através de elementos característicos desses folguedos. Essas particularidades foram sublinhadas por Côrtes (2000, p. 14-15) que destaca:

[...] Folguedos indicam as brincadeiras, sortes, jogos, danças e representações dramáticas e coreográficas, exercendo determinada função na sociedade que se interessa por sua criação e manutenção. O caráter interativo e abrangente do folclore permite a mistura de diversos folguedos, observando-se numa mesma festa diferentes manifestações, como músicas, danças, teatros, credences, superstições, cujos cenários são sempre os locais públicos.

Como destacado no excerto anterior, podemos inferir que essa variedade de manifestações se torna característica do que temos por folguedos. Ademais, salientamos que a mistura entre o religioso e o profano é algo marcante em outras manifestações populares, tal como o Carnaval, o Círio de Nazaré e as Festas Juninas. Todos esses elementos se alinham com a busca pela manutenção de tradições ao mesmo tempo em que se abrem para a inclusão de novas características e facetas atuais.

Ainda no tocante ao viés religioso, observamos que em grande parte das localidades onde são celebradas as festas de *Moros y Cristianos*, os elementos definidores das datas são as celebrações em homenagem aos santos padroeiros. Esses santos são os responsáveis por determinar a época em que a

festa ocorre e, além disso, abençoam os festeiros e regem as celebrações decorrentes.

Para o presente trabalho, que é fruto da pesquisa de doutorado de Silva, que está sendo orientada por Durão, foram selecionadas para estudo as festas de *Moros y Cristianos* do município de Ibi que está localizado na Espanha e as Cavalhadas do município de Pirenópolis, situado a cerca de 120 km de Goiânia. Essa escolha foi realizada com base na quantidade e qualidade de informações encontradas sobre as festas, ademais da proximidade da autora com o município de Pirenópolis.

Conforme pontuado, o caráter religioso das festas é essencial para determinar características que vão desde as cores das vestimentas até mesmo as datas em que as festas serão realizadas. Em Ibi, as festas são realizadas em dois momentos, sendo eles: i) O *Avís*, que comemora a aparição da santa padroeira, a Virgem dos Desamparados. Este momento da comemoração ocorre na segunda sexta-feira do mês de maio e é parte fundamental na celebração de *Moros y Cristianos* (COMISIÓN DE FIESTAS 2013-2016, 2015, p. 80). ii) o segundo momento se reproduz no que é conhecido como a trilogia festeira, isto é, os três dias de festa que celebram *Moros y Cristianos*. A trilogia, em Ibi, é sempre comemorada em setembro haja vista que a consagração da santa como padroeira se deu nesse mês.

No Brasil, as Cavalhadas seguem esse padrão religioso, sendo suas datas igualmente regidas pelos padroeiros. Em Pirenópolis, a comemoração é parte integrante da Festa do Divino, a qual se manifesta como a celebração da descida do

Divino Espírito Santo à terra. Por esse motivo, as Cavalhadas são realizadas aproximadamente cinquenta dias depois da Páscoa e, por tradição, ocorrem sempre de domingo à terça-feira. (SPINELLI, 2010, p. 61).

Salientamos que, tanto nas festas espanholas quanto na festa brasileira, apesar de haver datas marcadas para a trilogia festeira, outros momentos durante o ano também configuram partes da celebração de *Moros y Cristianos* e Cavalhadas. Haja vista a relevância desses eventos para as sociedades que os celebram, os preparos para os dias de festa ocorrem durante todo o ano e, por isso, a celebração de missas, realização de novenas e reuniões são partes fundamentais que constam nos preparatórios das festas.

É, portanto, a partir da observação dos elementos em comum que circundam a festa de *Moros y Cristianos* de Ibi e das Cavalhadas de Pirenópolis, que propomos a elaboração de um quadro comparativo com as definições em português de seis vocábulos presentes nas festas, seguidas de sua tradução para o espanhol. Os vocábulos foram selecionados a partir de uma análise preliminar da relevância deles no contexto festeiro e com base nas informações disponíveis em textos turísticos (folhetos, revistas e páginas da internet) e acadêmicos (livros e artigos) encontrados até o momento. Ainda que em número reduzido em meio à magnitude de ambas as festas, indicamos que os vocábulos aqui apresentados tratam de apontamentos iniciais para a construção de um glossário bilíngue das festas que será apresentado em seu todo na tese de doutoramento de Silva.

DELIMITAÇÃO DAS SIMILARIDADES ENCONTRADAS NAS FESTAS

Até o momento verificamos que ambas as festas, *Moros y Cristianos* e Cavalhadas, têm características em comum. Dentre elas, observamos que seu cunho religioso e sua forma de celebração possuem grande destaque no que tange ao entendimento de seu funcionamento. A partir disto, sublinhamos que, como forma de melhor compreender seu funcionamento e seu vocabulário é necessário delimitar seu arcabouço em meio aos estudos antropológicos para então dar continuidade à sua parte linguística.

Frade (1991, p. 35-36) delimita os folguedos como “as expressões populares, desenvolvidas em conjunto ou individualmente, que têm na coreografia o elemento definidor”. A autora afirma que esse tipo de manifestação se destaca por seu viés popular, isto é, não erudito e por frequentemente fazer parte de ritos religiosos. Ademais, as danças folclóricas também têm como característica o desenvolvimento em grupo, visto que o folclore é uma atividade eminentemente social. Elas apresentam traços que demonstram características das colonizações e remontam a tradições antigas que foram preservadas ao longo do tempo.

No tocante aos objetos de estudo deste trabalho, as festas de *Moros y Cristianos* e as Cavalhadas, observamos facetas presentes no decorrer das festas que as demarcam como folguedos. Como explicado por Spinelli (2010, p. 60), as Cavalhadas têm como cerne de sua celebração o viés religioso e sua característica dramática, da qual os participantes das encenações encarnam personagens como forma de

transportar os espectadores à época da Reconquista. Outro ponto fundamental dessa encenação está relacionado à dança que acompanha a história contada como forma de expressão dos significados intrínsecos da performance.

Como forma de estabelecer um parâmetro de delimitação do que são folguedos neste trabalho, partimos dos pressupostos estabelecidos por Frade (1991, p. 36-38) e elaboramos um quadro classificatório que delimita as características para sua demarcação como folguedo.

Quadro 1: Caracterização dos folguedos.

Categoria	Características
Coreografia	Mímicas, acrobáticas, figuradas.
Dançarinos	De roda, par solto, par unido, conjunto, individual.
Sexo dos participantes	Duplas ou grupos de homens.
Período de celebração	Calendário religioso, calendário popular, com realização flexível.
Espaço de realização	Interior da casa (danças de salão) ou exterior da casa (danças de terreiro).
Área geográfica	Podem ter localidades específicas determinadas, podem ser regionais ou gerais.
Indumentária	Danças que exigem caracterização específica, ou que permitem trajes comuns.

Fonte: Elaborado pelas autoras (2020) com base em Frade (1991, p. 36-38)

Tomaremos como base o Quadro 1 para a determinação e para a caracterização dos elementos presentes em *Moros y Cristianos* e Cavalhadas como forma de reconhecimento das festas como folguedos. As informações estão apresentadas no Quadro 2, a seguir, e foram elaboradas com base nas leituras realizadas até o momento.

Quadro 2: Delimitação das características das festas de *Moros y Cristianos* e das Cavalhadas.

Característica	<i>Moros y Cristianos</i>	Cavalhadas
Coreografia	Simulacros das batalhas coreografados e apresentados por meio de um teatro com falas e movimentos sob cavalos. Subdivide-se em três momentos: Entradas, Embaixadas e Procissão.	Simulacros das batalhas apresentados em cima de cavalos ao som de música de banda. As coreografias se subdividem em três atos fundamentais: Entradas, Embaixadas, Batalha e Procissão.
Indumentária	Os membros do bando cristão vestem roupas com detalhes azuis enquanto os do bando mouro vestem roupas com detalhes vermelhos. Há situações em que nenhuma das cores se destaca na vestimenta.	Todos os participantes vestem roupas semelhantes, sendo que os membros do bando mouro trajam roupas em vermelho e os do bando cristão trajam roupas em azul. Há apenas um personagem que não se veste com nenhuma das cores e aparece fantasiado de onça.
Dançarinos	A dança aparece como força de folguedo onde os passos são realizados em cima de cavalos.	A dança aparece como força de folguedo onde os passos são realizados em cima de cavalos.
Gênero dos participantes	Os membros dos bandos são homens, porém há mulheres que desempenham outras funções, como, por exemplo, em Ibi, há a apresentação das <i>abanderadas</i> .	Durante toda a celebração apenas os homens participam como personagens.
Período de celebração	No município de Ibi, ocorre nos meses de maio e setembro.	É parte da festa do Divino a qual ocorre cerca de cinquenta dias após a Páscoa.
Espaço de realização	Os atos principais são realizados em torno de um castelo montado no centro da cidade. Também tem presença em outros locais.	É realizada na arena das cavalhadas, localizada no centro da cidade.
Área geográfica	Ocorre em diversas regiões da Espanha, tendo como destaque a região sudeste do país.	Atualmente possui poucos locais de realização, destacando-se alguns municípios nos estados de Goiás e Mato Grosso.

Fonte: Elaborado pelas autoras (2020)

A partir do Quadro 2, verificamos que em todos os grupos apresentados há semelhanças nítidas entre as duas festas. Cabe destacar que há, além dos categorizados acima, outros elementos semelhantes entre elas. A título de exemplo, destacamos as cores utilizadas nas celebrações, os personagens que são representados e a própria duração das festas, que são sempre realizadas em três dias.

Por fim, ainda sobre as afinidades encontradas, observamos uma outra simetria fundamental entre as festas: em ambas podemos ver explicitamente o desejo de reviver as tradições e demarcar a identidade local. As festas folclóricas, em sua grande maioria, exprimem essa vontade de trazer para a atualidade hábitos antigos como forma de manter vivas práticas familiares e locais, além de manter aquecido o desejo de perpetuar a identidade local e passar os costumes através de gerações.

DELIMITAÇÃO DO VOCABULÁRIO INICIAL PARA A TRADUÇÃO DAS FESTAS

Há outros aspectos práticos que corroboram para a construção de um vocabulário de festas e destacamos que a intenção deste artigo é apresentar um levantamento preliminar do vocabulário mais frequente e em comum das festas de *Moros y Cristianos* e das Cavalhadas, além de suas respectivas definições em português e em espanhol.

Para isso, foi realizado um levantamento inicial a partir das seguintes fontes: para as festas de *Moros y Cristianos*

foram usados como referência o livro de atas do *I Congreso Internacional de Embajadas e Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos* (2010), o livro da *Comisión de Fiestas* de 2013-2016 (2015) e a página oficial da festa de *Moros y Cristianos* de Ibi. Para as Cavalhadas foram consultadas as obras de Nascimento (1996), Côrtes (2000), Horta (2000) além da página na internet da Secretaria Municipal de Turismo de Pirenópolis.

Um fator intrigante acerca de grande parte das festas folclóricas é a escassez de bibliografia especializada, isto é, por se tratar de festas inerentemente populares, por vezes encontramos dificuldades em recuperar materiais bibliográficos de referência que possam contribuir para a construção do vocabulário e suas definições. Portanto, optamos por utilizar nesta pesquisa tanto materiais de cunho científico e acadêmico, quanto livros e artigos, bem como a usar páginas da internet voltadas à promoção turística.

Em se tratando de um trabalho inscrito nos estudos sobre o Folclore de dois países distintos e nos Estudos da Tradução, optamos por utilizar a teoria da tradução funcionalista proposta por Reiss e Vermeer (2014). Essa teoria se baseia nas funções do texto e em seu propósito para alcançar a tradução mais “adequada” para determinado contexto. Para Reiss e Vermeer (2014, p. 17, tradução nossa¹) “determinado texto é produzido com um propósito mais ou

¹ “Such a text is produced with a more or less specific purpose in mind. It is an ‘action’ carried out in relation to another person (or other persons) in order to achieve a purpose”. (REISS; VERMEER, 2014, p. 17).

menos específico em mente. É uma ‘ação’ realizada em relação a outra pessoa (ou pessoas) para alcançar um propósito”. Quanto a este propósito, observamos que o enfoque se dá a partir do objetivo da comunicação, mais especificamente, os objetivos/finalidades do texto de partida (base) e do texto de chegada (meta).

Para o presente trabalho, levaremos em consideração os aportes trazidos pela Teoria Funcionalista como forma de adequar as definições para seu contexto turístico. Por se tratar de definições iniciais não abordaremos aqui as especificidades lexicográficas que serão seguidas para a elaboração do glossário e apenas apresentaremos um quadro comparativo com os vocábulos equivalentes e suas definições em português e em espanhol.

Podemos observar no Quadro 3 que foram enumerados seis vocábulos pertencentes ao universo das festas de *Moros y Cristianos* e às Cavalhadas. Escolhemos esses vocábulos de forma manual, a partir de sua frequência de aparição em textos turísticos, revistas especializadas e artigos científicos sobre as festas. Por se tratar de duas línguas derivadas do latim, destacamos sua semelhança na grafia, ademais do sentido. Optamos por redigir as definições em português e depois traduzi-las para o espanhol, como forma de verificar se os elementos poderiam ser compreendidos em ambas as línguas considerando o contexto das festas.

Quadro 3: Vocábulo selecionados com definição preliminar e tradução para o espanhol.

	Vocábulo em espanhol	Vocábulo em português	Definição preliminar	Tradução para o espanhol
1	Actos de Fe	Atos da Festa do Divino	Procissões, romarias, eventos beneficentes em razão do (a) santo (a) padroeiro (a) e que marcam o período de celebração das festas.	Procesiones, peregrinaciones, eventos de caridad debido al patrón (a) y que marcan el período de celebración de los festivales.
2	Batallas	Batalhas	Momentos da festa em que os bandos mouros e cristãos lutam em busca de conquistar o território oposto. No primeiro dia os mouros saem vencedores da batalha. No segundo dia os cristãos saem vencedores convertendo os muçulmanos ao cristianismo e dando fim às batalhas.	Momentos de la fiesta en la que los bandos moros y cristianos luchan en busca de conquistar el territorio opuesto. En el primer día, los moros ganan la batalla. En el segundo, los cristianos salen victoriosos al convertir a los musulmanes al cristianismo y terminar las batallas.
3	Desfiles	Desfiles	Momentos da celebração em que os bandos, porta-bandeiras e personalidades do município caminham pelas ruas ou arena em forma de desfile, marcando o início e/ou o fim das festas.	Momentos de la celebración cuando los bandos, los abanderados y las personalidades del municipio caminan por las calles o la arena en forma de desfile, marcando el comienzo y / o el final de las fiestas.
4	Embajadas	Embaixadas	Momento em que são proferidas as únicas falas da festa. Há uma embaixada moura e outra cristã. Cada embaixador é responsável por tentar convencer o bando oposto a se render e converter-se a outra religião. Sem sucesso, ao final das embaixadas	Momento en que se hablan las únicas líneas de la fiesta. Hay una embajada mora y una cristiana. Cada embajador es responsable de tratar de convencer a él bando opositor de que se rinda y se convierta a otra religión. Sin éxito, al final de las embajadas, se declara la

			é declarada guerra contra o bando oposto desencadeando nas batalhas.	guerra contra el bando opuesto, desencadenando las batallas.
5	Procesión	Procissão	Espécie de desfile em que o (a) santo (a) padroeiro (a) é levado até um local de destaque da cidade, podendo ser a igreja matriz, como ocorre em Pirenópolis, ou o castelo, como acontece no município espanhol de Ibi.	Tipo de desfile en el que el santo patrón o la santa patrona es llevado (a) a un lugar destacado en la ciudad, que puede ser la iglesia madre, como en el municipio brasileño de Pirenópolis, o el castillo, como en Ibi.
6	Soldadesca	Salvas de tiros	Disparos realizados por meio de arcabuzes onde são demarcados momentos-chave das festas, como o início, o fim e a vitória do bando cristão.	Disparos realizados mediante arcabuces donde se marcan los momentos clave de las fiestas, como el comienzo, el final y la victoria del bando cristiano.

Fonte: Elaborado pelas autoras (2020)

Verificamos que há grande semelhança entre os vocábulos escolhidos tanto em sua forma linguística, quanto em sua definição. Destacamos o vocábulo de número 1 “*Actos de Fe*” e “*Atos da Festa do Divino*”: no caso do exemplo em língua espanhola há o uso de hiperônimo para tratar dos eventos que ocorrem durante *Moros y Cristianos*, enquanto na variante em português há um detalhamento ao trazer a que época aqueles atos se referem, ou seja, são exclusivos da Festa do Divino. Algo similar ocorre no exemplo número 6, quando na versão espanhola temos um hipônimo, “*soldadesca*”, isto é, um vocábulo mais específico quando comparado à versão brasileira apresentada como “salvas de tiros”.

Nos demais casos, é possível constatar vocábulos se referem a momentos específicos das festas que as caracterizam como tal. Nos materiais consultados, pudemos observar que existem atos fundamentais das festas de *Moros y Cristianos* e das Cavalhadas, como é o caso das “Batalhas”, “Desfiles”, “Embaixadas” e “Procissão”. No caso das localidades escolhidas, verificamos que os atos selecionados ocorrem de maneira praticamente idêntica e que sua concepção é a mesma. Desse modo, foi atribuída uma única definição para ditos vocábulos. A elaboração de uma definição única para os vocábulos apresentados se deu como forma de aproximá-las e destacar, mais uma vez, as similitudes encontradas entre elas.

No entanto, ressaltamos para o caso do vocábulo número 5 “*Procissão*” que apresenta duas localidades que podem ser desconhecidas na cultura de chegada. Por se tratar de pequenos municípios no interior do Brasil e da Espanha, optamos por acrescentar essa informação nas duas definições.

Verificamos no Quadro 3 que na definição em português há a menção acerca do município espanhol enquanto na definição em espanhol há destaque para o município brasileiro. Ressaltamos que ainda não foi estabelecido o público-alvo exato do glossário.

Por fim, salientamos um último fator que também foi considerado para montar o Quadro 3: todos os exemplos apresentados nesse quadro são atividades pertencentes às festas. Esse agrupamento foi realizado de modo a simplificar a delimitação dos semelhantes e facilitar a organização para este trabalho. Realçamos que há ainda outros vocábulos semelhantes nas duas festas, mas que se referem a partes das festas que ainda não foram estudadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente trabalho, buscamos apresentar um pouco sobre duas celebrações que possuem grande destaque em meio às comunidades das quais fazem parte. Estudar e pesquisar sobre o Folclore é relembrar a importância da cultura popular como manifestação própria do ser humano. A partir das reflexões aqui apresentadas, objetivou-se elaborar um quadro comparativo com parte do vocabulário das festas de *Moros y Cristianos* e das Cavalhadas e suas definições.

Com os resultados preliminares obtidos, constatamos que as duas festas possuem, além de sua origem, elementos estruturais compatíveis. Sendo uma delas uma forma de desdobramento da outra, pois a vertente brasileira foi trazida como reflexo da colonização do Brasil pelos ibéricos. Na

tradução das definições percebemos certa facilidade na transposição de vocábulos, haja vista que os elementos base estão presentes nas duas celebrações. Por se tratar de festas tradicionais e que remetem a costumes antigos, observamos que os elementos apresentados são muito similares, o que permitiu que as definições fossem escritas em português e traduzidas para o espanhol.

Por fim, buscamos apresentar por meio deste trabalho alguns resultados preliminares de uma pesquisa maior. Objetivamos, futuramente, apresentar os elementos aqui demonstrados em um glossário bilíngue português-espanhol que poderá contribuir para os estudos sobre as duas festas folclóricas bem como para os Estudos da Tradução Funcionalista.

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

COMISIÓN DE FIESTAS DE 2013-2016. Federación de Comparsas de Moros y Cristianos. *Libro blanco de la fiesta de Ibi: Moros y Cristianos*. Alicante: Diputación de Alicante, 2015. 495 p.

CÔRTEZ, Gustavo. *Dança, Brasil: Festas e danças populares*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

FRADE, Cáscia. *Folclore*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1991.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. *O grande livro do folclore*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

I CONGRESO INTERNACIONAL DE EMBAJADAS E EMBAJADORES DE LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS, 2010, Onteniente. *Libro de Actas*. Valencia: Societat de Festers del Santíssim Crist de l' Agonía, 2010. 557 p.

NASCIMENTO, Braulio do. *Euro-América: uma realidade comum?*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans Joseph. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Londres/ Nova York: Routledge, 2014.

SECRETARIA DE TURISMO DE PIRENÓPOLIS. *As Cavalhadas de Pirenópolis*. Disponível em: <https://pirenopolis.tur.br/>. Acesso em: 27 fev. 2020.

SILVA, Maria Cândida Figueiredo Moura da. *Traduzir bolos do Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo: etnoterminologia e tradução etnográfica*. 2017. 141 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SPINELLI, Céline. Cavalhadas em Pirenópolis: tradições e sociabilidade no interior de Goiás. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 59 - 73, jun. 2010.

ENSINO DE INGLÊS PARA TRADUTORES EM FORMAÇÃO: AMOSTRA DE UNIDADE DIDÁTICA

Fábio Júlio Pereira Briks

INTRODUÇÃO

Na área dos Estudos da Tradução, a didática focaliza o desenvolvimento da Competência Tradutória (CT), que é composta por diversas subcompetências. Entre todas elas, este trabalho destaca a bilíngue. A subcompetência bilíngue engloba os conhecimentos relacionados a uma LE. O ensino de LE para futuros bacharéis em tradução, de uma forma geral, focaliza o desenvolvimento das habilidades de leitura, escrita, compreensão auditiva e fala.

Contudo, segundo Hurtado Albir (1999, 2015) e Briks (2018), a primeira habilidade a ser desenvolvida (ou a que deve ser focada principalmente nos cursos iniciais) é a compreensão leitora, uma vez que a tradução de textos é a tarefa profissional mais frequente para os tradutores. Dessa forma, a compreensão leitora é a competência fundamental na formação de LE para tradutores.

Para alcançar o objetivo proposto, este trabalho estrutura-se em duas grandes seções. A primeira aborda o ensino de inglês para tradutores em formação, que é subdividida em outras duas partes: (i) compreensão leitora e (ii) teoria dos esquemas. Já a segunda seção apresenta uma Unidade Didática (UD) ilustrativa, que é baseada em uma

proposta construtivista de aprendizagem, na linha pedagógica da Formação por Competência (FPC).

É importante lembrar que a UD ilustrativa ainda não foi validada por meio de implementação em sala de aula. Contudo, espera-se que ela sirva como impulso inicial em direção ao desenvolvimento de uma proposta mais completamente elaborada ao ensino de LE para tradutores em formação.

ENSINO DE INGLÊS PARA TRADUTORES EM FORMAÇÃO

Hurtado Albir (1999, 2007, 2015) e seu grupo de pesquisa PACTE (*Procés d'Adquisició de La Competència Traductora i Evaluació*) direcionam o ensino de inglês para tradutores tendo como base teórica uma orientação construtivista da aprendizagem e a linha pedagógica da Formação por Competências (FPC), cujo marco metodológico é o enfoque por tarefas de tradução.

Por ser a FPC a linha pedagógica utilizada, o ensino e a aprendizagem são estruturados em torno do termo 'competência', mais especificamente da competência tradutória (CT). A CT diz respeito ao conhecimento que o acadêmico deve desenvolver para ser capaz desde traduzir um texto – seja ele escrito ou falado – até negociações feitas com uma editora, por exemplo.

A CT é formada por várias subcompetências, mas a que é enfocada neste trabalho é a bilíngue. Conforme já dito, a subcompetência bilíngue engloba os conhecimentos relacionados a uma LE, e, para o seu desenvolvimento, Hurtado

Albir (1999, 2007, 2015) diz que há habilidades que o estudante deve realizar em seu período de formação, e, talvez, por toda uma vida. Basicamente, as habilidades enfocadas no desenvolvimento da CT são leitura, compreensão auditiva, fala e escrita. Para cada uma delas, há objetivos específicos sobre que se deseja que o estudante desenvolva.

Este trabalho focaliza estudantes iniciantes no bacharelado em cursos de tradução, e põe foco sobre o ensino da leitura de textos em inglês.

A Leitura

A leitura é considerada um dos grandes veículos da informação, cultura e entretenimento, principalmente a partir do surgimento e divulgação da imprensa. Contudo, a leitura de uma palavra não implica necessariamente que esteja sendo compreendida. Para que haja a sua compreensão, deve-se considerar o estabelecimento de objetivos, a formulação de hipóteses e testagem e, finalmente, o processo de interação que existe entre o indivíduo e o texto. (KLEIMAN, 2009).

A leitura provém do esforço e da habilidade de criar expectativas, objetivos e propósitos claros por parte de um leitor eficiente. Com objetivos bem definidos, a leitura permite ao indivíduo lembrar mais e melhor aquilo que foi lido. Além disso, o estabelecimento de objetivos contribui para a formulação de hipóteses, que é outro aspecto que contribui para a compreensão de um texto. (KLEIMAN, 2009).

Assim, a compreensão acontece caso haja a formulação e testagem de hipóteses. Estas fazem com que certos aspectos

do processamento – como reconhecimento global e instantâneo de palavras e frases, inferências sobre palavras não percebidas durante o movimento dos olhos etc. – sejam importantes à compreensão. Se tais aspectos não são processados rapidamente, nenhuma compreensão se sucede.

Em resumo, a leitura acontece somente se um indivíduo consegue estabelecer seus objetivos e formular hipóteses e testá-las, além de ativar seus conhecimentos prévios – estes abordados pela Teoria dos Esquemas.

Teoria dos Esquemas

Para Bartlett (1932), a memória configura um fenômeno social e cultural que abrange a formação de estruturas cognitivas abstratas, nomeadas *esquemas*. Os esquemas originam-se a partir do contato do homem com a natureza e, em consequência disso, as informações organizam-se de maneira específica para cada indivíduo.

Segundo Oliveira (2015), o estudo apresentado por Bartlett sobre esquemas enfatiza a importância do conhecimento prévio para a compreensão da leitura. Conhecimentos prévios são adquiridos formal ou informalmente ao longo da vida e carregados para o ato de leitura. É premissa geralmente aceita que a interpretação de um texto se baseia nas experiências passadas do leitor. (GUIMARÃES, 2012).

Todos esses conhecimentos adquiridos implicam uma atividade em que a leitura se torna um ato de procura nas lembranças do leitor. A leitura, então, proporciona a interação

entre o indivíduo e o texto fazendo com que aquele acesse e altere seus esquemas já formados.

Os esquemas são originados por variáveis que, juntas, desenvolvem uma rede. Por não estarem soltas, a relação existente entre elas está em todas as direções. A construção de muitas variáveis e, logo, de muitos esquemas, possibilita a leitura de diferentes assuntos. Quanto mais variáveis e esquemas construídos, maior e melhor interpretação haverá dos assuntos. (KLEIMAN, 2009).

Para o desenvolvimento da leitura, no âmbito da didática da tradução, mais especificamente na área de LE para tradutores em formação, apresenta-se uma Unidade Didática (UD) ilustrativa. É importante lembrar que a UD em questão ainda não foi validada por meio de implementação em sala de aula, mas se espera que ela sirva como impulso inicial para o desenvolvimento de uma proposta mais completamente elaborada.

UNIDADE DIDÁTICA (UD)

A Unidade Didática (UD) articula o ensino e a aprendizagem na percepção global do aprendiz, pois se vincula a dimensões e obedece a etapas que organizam o ensino e aprendizagem; o que oportuniza muitas prerrogativas. Damis (2006) explica que as dimensões que vinculam uma UD são três: psicológica, lógica e contextual.

A primeira dimensão evidenciada por Damis (2006) é a psicológica. Ela diz respeito ao sentido de estar adequada ao nível da percepção do estudante. Quanto à segunda dimensão

apresentada é a lógica. A dimensão lógica é aquela que se volta à estrutura conceitual de um todo em que o conteúdo de ensino se situa. Finalmente, a terceira última dimensão é a contextual. Essa dimensão considera a realidade do aluno. Todas essas dimensões constituem-se em bases, direcionam os estudos, orientam a seleção e a organização dos conteúdos, a sequência das atividades de ensino e aprendizagem e a avaliação, e articulam-se.

Por causa dessa articulação, Damis (2006) evidencia muitas vantagens no ensino por UD. Uma UD supõe uma organização de ações de ensino e aprendizagem que requerem a atenção do professor: valorização dos conhecimentos prévios. Além disso, a UD define os objetivos didáticos, pois eles indicam, definem e concretizam as aprendizagens, habilidades e atitudes que se pretendem alcançar no desenvolvimento dos estudos.

Como visto, a UD serve de matriz organizacional. Ela pode ser usada para o ensino em geral, mas também é sugerida e usada por Hurtado Albir (1999, 2015) para o ensino de tradução e, mais especificamente, neste trabalho, para o ensino de inglês direcionado a futuros tradutores. Segundo essa autora, a estrutura da UD auxilia o professor a ter uma aula alinhada com um ou mais objetivos específicos de aprendizagem, inspirados nas competências a serem desenvolvidas.

UD: MÉTODO

Nesta seção, descreve-se o método utilizado no desenvolvimento da Unidade Didática ilustrativa. Para tanto, inicialmente, expõe-se o contexto acadêmico em que a proposta se insere. A seguir, explica-se o desenho da amostra da UD.

O contexto da proposta didática aqui desenvolvida diz respeito ao ensino de inglês para tradutores em formação, tendo como especificidade considerada cursos de graduação na modalidade Bacharelado em Tradução de universidades públicas do Brasil, no âmbito de disciplina de Inglês para tradutores, cujo conhecimento da língua é de nível iniciante. A proposta é elaborada para uma carga horária de 60 h/a, o que equivale a quatro créditos acadêmicos, situação pedagógica típica de Ensino Superior no contexto específico considerado.

A amostra de UD a ser desenvolvida neste trabalho inspira-se em Gysel (2017) por estar inserida no âmbito dos Estudos da Tradução. Cada UD contém tarefas que permitem a progressão em direção a uma maior autonomia do acadêmico e que culminam na tarefa final e integralizadora, pois desenvolve os componentes de uma competência e mobiliza conhecimentos declarativos e operativos adquiridos por meio de experiências prévias. Ao final da UD, pretende-se levar o aluno a uma reflexão sobre seu desempenho, tornando-o consciente e participante ativo em seu processo de aprendizagem.

Para cada tarefa, apresentam-se estes elementos: objetivo, material de apoio, desenvolvimento, fichas, reflexão

final e referências. Os *objetivos* são o que se espera que o aprendiz alcance ao final do processo. O *material de apoio* é o aporte teórico. O *desenvolvimento da tarefa* direciona os educandos à sua realização. As fichas contêm as atividades propriamente ditas. Nelas, há uma explicação e direcionamento do que o aluno deverá realizar. A *avaliação* analisa o quê e como foi construído pelo estudante e, claro, serve de base para o professor para examinar sua atuação. As *referências* explicitam todas as obras utilizadas para a elaboração da tarefa.

UD ILUSTRATIVA

Nesta seção, apresenta-se uma amostra de uma UD estruturada em torno de tarefas de tradução para o ensino de inglês para tradutores em formação. Ela tem, como especificidade considerada, a situação pedagógica de cursos de graduação na modalidade Bacharelado em Tradução de universidades públicas do Brasil.

A UD é constituída dos seguintes elementos: nome, objetivos de aprendizagem, estrutura da unidade, que se subdivide em 2 tarefas: Tarefa 1 e Tarefa 2. Cada tarefa é composta pelo material de apoio, desenvolvimento, fichas e reflexão final. O nome da UD é *Aplicando estratégias para a compreensão do sentido de textos*. O título esclarece implicitamente os pontos principais que serão abordados durante as aulas que a UD será desenvolvida: estratégias, compreensão, sentido do texto.

Os *objetivos de aprendizagem* evidenciam tudo aquilo

que o professor espera que seu aluno consiga realizar ao final da UD. Para a UD ilustrativa, estes são os objetivos: (i) ler para formar ideia do significado global (*skimming*) do texto; (ii) ler rapidamente para procurar informações específicas em resposta a perguntas formuladas (*scanning*).

Cada UD apresenta 2 tarefas: *Tarefa 1: Características gerais do texto*; *Tarefa 2: Localizando informações*. Cada tarefa apresenta *Material de Apoio*, *Desenvolvimento*, *Fichas* e *Reflexão Final*.

Para elaborar o *Material de Apoio*, as explicações foram desenvolvidas e adaptadas de Santos (2006) e Cavalcante (2008). Após isso, o conteúdo teve sua linguagem direcionada a estudantes de Ensino Superior que, há pouco, saíram do Ensino Médio.

No *Material de Apoio* da *Tarefa 1*, explica-se o que é a estratégia de *skimming* e sua importância para a compreensão do sentido de textos por meio do título, subtítulos e pistas tipográficas (datas, números, gráficos, figuras, fotografias, palavras em negrito ou itálico, cabeçalhos, referências bibliográficas, pontuação etc.).

Na *Tarefa 2*, o *Material de Apoio* aborda o *scanning*. Nela, evidencia-se uma leitura mais detalhada comparada ao *skimming*. Nesta estratégia, os alunos são motivados a focar nas introduções e resumos dos textos, assim como atenção a gráficos, palavras-chave e diagramas.

Para o *Desenvolvimento*, considera-se a aprendizagem como processo, evidenciando a autonomia do futuro bacharel. Para isso, no *Desenvolvimento* das *Tarefas*, abrange-se desde a organização dos acadêmicos (duplas, trios, quartetos etc.),

passando pela entrega das fichas até a apresentação e discussão das respostas alcançadas.

Quanto ao desenvolvimento das fichas, busca-se um padrão: na primeira ficha de cada tarefa, apresenta-se um texto misto de linguagem verbal e não verbal. Os textos foram retirados do *site do Boutique Quinta das Videiras*, hotel na ilha de Florianópolis. Foram escolhidos por serem reais (às vezes, adaptados, por causa de seu tamanho, vocabulário, estrutura gramatical etc.), devido à localização geográfica do hotel ser a mesma/próxima de um estudante da UFSC e por terem as fotos muito nítidas para a observação e possível impressão.

Para a elaboração das demais fichas, parte-se da possível realidade do aluno: conhecimento prévio, e português como língua materna. Em segundo lugar, preocupou-se em usar frases declarativas afirmativas e questões subjetivas e objetivas que levem à compreensão textual e à construção de novos conhecimentos. Quanto ao uso das questões subjetivas, espera-se que o aprendiz construa suas respostas com suas palavras. No que diz respeito às perguntas objetivas, espera-se que o estudante chegue a respostas próprias do texto e também que ele comece a ampliar o seu vocabulário, uma vez que as perguntas objetivas são pontuais e direcionadas a vocabulário desconhecido.

A *Tarefa 1* apresenta quatro fichas: *Ficha 1: Informações gerais do texto – Leia e responda ao que se pede; Ficha 2: Informações gerais do texto: verdadeiro ou falso; Ficha 3: Informações gerais do texto: quais as alternativas corretas; Ficha 4: Reflexões Finais.*

A *Tarefa 2* apresenta três fichas: *Ficha 1: Localizando informações – relação das suítes com as suas características*; *Ficha 2: Localizando informações – destaque das alternativas corretas*; *Ficha 3: Reflexões Finais*.

Por fim, para a *Reflexão Final*, evidenciam-se perguntas de modo que levem o acadêmico a pensar e que lhe deixe ciente sobre o que/como ele aprendeu, as dificuldades e estratégias para resolver os problemas que surgiram, além daquilo que ele possa fazer para melhorar no que diz respeito ao que dele é esperado, explicitado nos objetivos de aprendizagem.

A seguir, evidencia-se a UD ilustrativa:

CURSO: BACHARELADO EM TRADUÇÃO	
DISCIPLINA: ENSINO DE INGLÊS PARA TRADUTORES	
UNIDADE DIDÁTICA (UD1)	Aplicando estratégias para a compreensão do sentido de textos.
OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM	“Ao final desta UD, você será capaz de”: (i) ler para formar ideia do significado global (<i>skimming</i>) do texto. (ii) ler rapidamente para procurar informações
ESTRUTURA DA UNIDADE: Tarefa 1: Ideia do significado global do texto (<i>skimming</i>). Tarefa 2: Leitura rápida para procurar informações específicas (<i>scanning</i>).	

TAREFA 1: Características gerais do texto.

Material de Apoio: <i>Skimming</i> para a compreensão do sentido de textos
É fundamental para o tradutor em formação adquirir estratégias que facilitem a compreensão de um texto escrito em inglês. Uma dessas técnicas que o ajuda a captar o sentido geral do texto é denominada <i>skimming</i> . A estratégia de <i>skimming</i> é explorada na Tarefa 1. <i>Skimming</i> é usada para “adivinhar” o assunto do texto mediante uma leitura rápida. Para se compreender um texto em inglês, deve-se inicialmente observar a sua estrutura: ✓ Títulos

- ✓ Subtítulos
- ✓ Pistas tipográficas (datas, números, gráficos, figuras, fotografias, palavras em negrito ou itálico, cabeçalhos, referências bibliográficas, reticências etc.)

Essas informações complementam as contidas no texto e, observadas antecipadamente, fazem com que se tenha uma ideia melhor do assunto em questão.

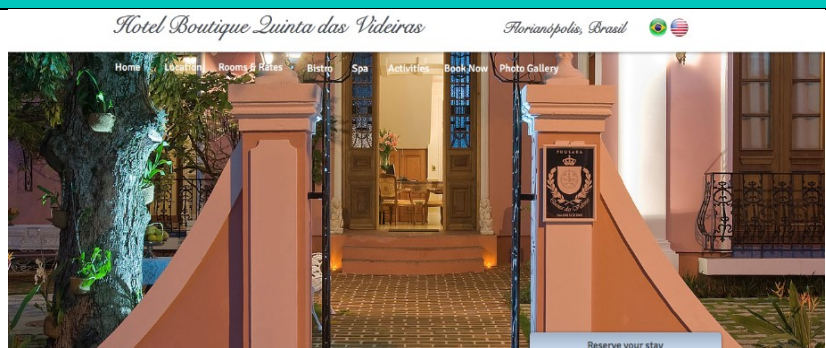
Fonte: Adaptado de Perin dos Santos (2006).

Desenvolvimento:

1. Professor organiza os estudantes em duplas.
2. Professor entrega a *Ficha 1*.
3. Alunos desenvolvem as atividades da *Ficha 1*.
4. Alunos apresentam suas respostas e as discutem entre si com a supervisão do professor.

Obs.: Para a realização das *Fichas 2 e 3*, seguir os procedimentos descritos dos pontos 1 a 4.

FICHA 1: Informações gerais do texto – Leia e responda ao que se pede



Fonte: <https://www.quintadasvideiras.com.br>

O site do Boutique Quinta das Videiras descreve o hotel assim:

Boutique Quinta das Videiras

It is an 11-suite nineteenth century elegant Portuguese style residence. Beautiful and unique design, old style furniture, pleasant garden, relaxing area and pool. A small, quiet and charming hotel with impeccable and personalized service. All our suites have goose down pillows, 200 thread count Egyptian cotton sheets and exclusive amenities from L'Occitane. We

offer our complimentary breakfast “à la carte”, which can be served in the room, by the pool or in the lounge, from 8am to noon. WIFI access is also complimentary for our guests.

Fonte: <https://www.quintadasvideiras.com.br> (Adaptado)

Responda a estas perguntas de acordo com o texto:

O texto fala sobre um hotel. Qual é o nome dele? Onde ele se localiza?

Resposta:

O texto apresenta também numerais. Quais são eles? Você tem noção a que eles se referem?

Resposta:

Você consegue identificar palavras semelhantes (cognatas) às do português no texto apresentado? Quais?

Resposta:

Olhando apenas as palavras cognatas, numerais e aquelas palavras que, por ventura, você já conhece, qual é o objetivo do texto?

Resposta:

FICHA 2: Informações gerais do texto: verdadeiro ou falso.

De acordo com o texto acima, escreva V para as afirmações verdadeiras; F, para as falsas.

- a. () O hotel foi construído no século XIX.
- b. () O hotel possui mais de dez cômodos.
- c. () O hotel é charmoso por ser pequeno e calmo.
- d. () Para o café da manhã, o cliente tem um belo local específico.
- e. () O hotel tem um visual único, com móveis de estilo antigo.

FICHA 3: Informações gerais do texto: alternativas corretas.

Assinale as alternativas que expõem as descrições apresentadas pelo *Boutique Quinta das Videiras*:

- a. () Lençóis de fio egípcio.
- b. () Residência de estilo português.
- c. () Almoço à beira da piscina.
- d. () Internet disponível.
- e. () Área para fumantes.

FICHA 4: Reflexão final

1. O que você aprendeu com esta UD? Resposta:
O que não ficou claro? Resposta:
O que você pode fazer para melhorar? Resposta:

TAREFA 2: Localizando informações.

Material de Apoio: **Scanning para a compreensão de informações específicas do texto**

Ao longo da Tarefa 1, trabalhou-se com a primeira estratégia de leitura denominada *skimming*. A segunda é *scanning*. Ela é usada para localizar informações específicas. Consiste em buscar informações detalhadas, sem que seja necessário fazer uma leitura de todo o texto. Geralmente é feita de forma *top down* (de cima para baixo).

Com a estratégia de *scanning*, desenvolve-se a leitura de introduções de capítulos e de resumos com mais detalhes. Para isso, faz-se uma leitura dos conteúdos dos capítulos, compreendendo as palavras-chave e os conceitos. Nesse nível, também vale a pena prestar atenção nos gráficos e diagramas. Quando for preciso, utiliza-se um nível de informação moderado, ou seja, não tão superficial, sobre um determinado assunto.

Scanning possibilita ao leitor compreender um texto quanto a informações específicas, do tipo:

- ✓ determinado significado;
- ✓ palavra-chave;
- ✓ informação em particular.

Ela é geralmente empregada quando buscamos palavras em dicionários, um endereço ou número em listas telefônicas, e pode ser muito útil em situações cotidianas.

Fonte: Adaptado de Cavalcante (2008).

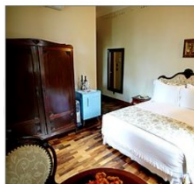
Desenvolvimento:

1. Professor organiza os estudantes em trios.
 2. Professor entrega a *Ficha 1*.
 3. No texto, alunos destacam as palavras cognatas e todas aquelas já conhecidas por eles.
 4. Para verificar suas respostas, primeiramente, os alunos trocam informações entre si; posteriormente, com o professor.
- Obs.: Para a realização da *Ficha 2* e *3*, seguir os pontos 1 a 4 acima.

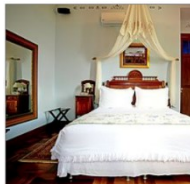
FICHA 1: Localizando informações – Suítes e suas características

Boutique Quinta das Videiras é um hotel que oferece a seus clientes quatro tipos de suítes. Abaixo, elas são apresentadas da mais simples à mais sofisticada. Veja:

Luxo (1)



Premium (2)



Master Suite (3)



Loft Suite (4)



Fonte: <https://www.quintadasvideiras.com.br>

Agora relacione as suítes com as suas respectivas descrições, considerando os códigos numéricos dos parênteses acima das gravuras:

- Very romantic and comfortable suite. King size canopy bed. 42' TV and Apple TV. Approximately 40m².
- Comfortable rooms, with a private garden. Cozy apartment, double bed. Approximately 20m².
- Our best suite, two floor duplex. Private pool and terrace overlooking the lake. King size bed. 42' TV and Apple TV. Approximately 130m².
- Little patio or Canopy bed. 32' TV and Apple TV. Approximately 26m².

FICHA 2: Localizando informações – Assinale as alternativas corretas.

De acordo com as descrições das suítes, assinale as alternativas corretas quanto à tradução adequada das seguintes expressões em inglês:

- O adjetivo *cozy* diz respeito a um apartamento muito glamoroso, especialmente por ter um tamanho muito grande.
- Canopy* foi a característica dada à cama. Esse tipo de cama lembra aquelas utilizadas nos tempos passados, pois eram cobertas com um tipo de tecido parecido com véu utilizado para proteger os que dormiam de mosquitos e outros insetos.
- Overlooking* quer dizer que a piscina tem vista para o lago.
- King size* se relaciona com o modo como os clientes são tratados: como reis.

FICHA 3: Reflexão final

1. O que você aprendeu com esta UD?

Resposta:

2. O que não ficou claro?

Resposta:

3. O que você pode fazer para melhorar?

Resposta:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir este trabalho, reflete-se criticamente sobre a ilustração de UD, cotejando-a com as bases conceituais, pedagógicas e metodológicas que lhe dão suporte. Tudo isso, com vistas a demonstrar o potencial da metodologia ativa utilizada para levar o aprendiz a desenvolver a leitura, por meio de tarefas, que podem fazer com que ele descubra estratégias e construa a competência bilíngue almejada. Salienta-se que se trata de uma primeira tentativa de material didático para bacharelados em tradução que têm o inglês como língua de trabalho.

A UD explicitou os objetivos de aprendizagem pretendidos, ou seja, aquilo que se espera que o estudante possa vir saber e saber fazer ao final da disciplina, numa tentativa de fazê-lo participante ativo de seu processo de aprendizagem. A formulação que precede tais objetivos de aprendizagem ('Ao final do curso o aluno será capaz de...') atende, conforme esclarece Gysel (2017, p. 156) à

intenção de mostrar a caminhada pedagógica que o aluno fará durante o curso para alcançar tais objetivos e, também para guiar o professor quanto ao que deve ensinar, amarrando e alinhando objetivos, competências, conteúdos e avaliação.

Assim, ao mostrar ao acadêmico que, no final de uma etapa, ele deverá ter 'adquirido estratégias de leitura'; a UD o convoca para participar ativamente de seu aprendizado e consegue mostrar a caminhada pedagógica que fará durante o curso. (HURTADO ALBIR, 1999). Da mesma maneira, o aluno

consegue ver como a UD se alinha aos objetivos de aprendizagem. Assim, a UD é dirigida ao alcance de um objetivo de aprendizagem.

No interior das UD's, os conteúdos são traduzidos em fichas, que podem ser desenvolvidas individualmente ou em grupo, propiciando aprendizagens significativas e permitindo aos alunos vivenciarem experiências: tomar decisões; desempenhar papel ativo para investigar, expor, observar, entrevistar, em lugar de escutar e silenciar; entrar em contato direto com a realidade e com situações novas que exijam diferentes interesses e níveis de capacidades. Essas atividades visam à construção e à mobilização de conhecimentos e possuem o caráter de investigação e de acompanhamento da aprendizagem do estudante. (DAMIS, 2006).

Buscou-se, na elaboração das fichas, um processo de estabelecimento de contato com o assunto novo, relacionando-se com assuntos já dominados pelos alunos, propiciando a assimilação. A UD possibilita a estruturação dos conteúdos (em Tarefas e Fichas), que são abordados significativamente, com certo grau de profundidade.

Da Ficha 1 até a Tarefa Final – esta, de caráter integrador – buscou-se levar o acadêmico a mobilizar os conhecimentos adquiridos nas tarefas anteriores, para aplicar todo o conhecimento recém adquirido a situações reais e concretas. Esta fase pode ser comparada também com prova decisiva da eficiência do ensino e da aprendizagem dentro desse método: a UD direciona o aluno, aos poucos, para ser capaz de realizar a Tarefa Final, com resultados satisfatórios.

A UD, enquanto matriz da organização pedagógica, proporciona a avaliação da aprendizagem. Esta última etapa permite que o aprendiz traga, a nível de consciência, seu processo de aprendizagem e reflita sobre ele. De forma semelhante, a autoavaliação do aluno pode servir ao docente para que ele se aproprie de informações sobre o nível inicial dos alunos e a análise de seus progressos e de suas dificuldades, e que também ajuste e adequue os processos de desenvolvimento do ensino, no que concerne os objetivos definidos, os materiais e recursos empregados, bem como as atividades propostas. Por isso se diz que o método comporta a colaboração dos acadêmicos no planejamento do trabalho a ser desenvolvido, assim como permite flexibilidade na atuação docente. É possível a cada momento reajustá-lo às necessidades e condições dos estudantes.

Na ilustração proposta, esta etapa de autoavaliação é realizada na última ficha de cada tarefa, por meio de questões que, por serem abertas, podem possibilitar a expressão clara e espontânea dos aprendizes, com relação a sua aprendizagem. Sobretudo a terceira questão (“O que você pode fazer para melhorar?”) impulsiona o aprendiz a dividir com o docente a responsabilidade por seu progresso. Fica evidente que, por desenvolver a autonomia do discente, o método em questão tem potencial para colocar o aprendiz como protagonista no processo de ensino e aprendizagem, pois é ele o responsável por desenvolver ou colocar em prática tudo aquilo que se espera dele, uma vez que o enfoque por tarefas de tradução deixa claro ao estudante o que dele é esperado, ou seja, os objetivos, que, conforme já visto, são pontos motivadores.

Conclui-se este trabalho citando Gysel (2017, p. 160-161):

Ficam assim claros, os seguintes aspectos: (i) o modelo integrado de ensino-aprendizagem, isto é, a base metodológica ancorada na definição das competências específicas para a formação de tradutores, incluindo questões relativas a progressão do ensino por meio das UD's; (ii) o caráter integralizador das tarefas, que além de ativar e desenvolver os componentes de uma competência, a relacionam a outras competências transversais e mobilizam conhecimentos declarativos e operativos adquiridos através de experiências prévias (HURTADO ALBIR, 2007); e (iii) o alinhamento construtivo (BIGGS e TANG, 2007), que diz respeito ao alinhamento das tarefas de tradução com os objetivos de aprendizagem apresentados.

Para terminar, como já dito anteriormente, espera-se que a UD ilustrativa apresentada sirva como impulso inicial em direção ao desenvolvimento de uma proposta mais elaborada, que possa ser também validada por meio de implementação em sala de aula de ensino de inglês para tradutores em formação.

REFERÊNCIAS

BARLETT, Frederic Charles. *Remembering: a study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

BRIKS, Fábio Júlio Pereira. *O ensino de inglês para tradutores em formação: proposta de plano de ensino e amostra de material didático*. Dissertação (Mestrado em Estudos da

Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

DAMIS, Olga Teixeira. Unidade didática: uma técnica para a organização do ensino e da aprendizagem. *In: VEIGA, Ilma Passos Alencastro (org.). Técnicas de ensino: novos tempos, novas concepções.* Campinas: Papirus, 2006. p. 105-136.

OLIVEIRA, Maria Laura de. *O papel dos esquemas para a compreensão da leitura em espanhol.* Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

GUIMARÃES, Thelma de Carvalho. *Comunicação e linguagem.* São Paulo: Pearson, 2012.

GYSEL, Edelweiss Vitol. *Didática de tradução no contexto do curso de secretariado executivo: uma proposta de modelo para plano de ensino, material didático e avaliação.* 2017. 351 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes.* Madri: Edelsa, 1999.

HURTADO ALBIR, Amparo. Competence-based curriculum design for training translators. *The Interpreter and Translator Trainer (ITT)*, v. 1, n. 2, p. 163-195, 2007.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Aprender a traducir del francés al español.* Competencias y tareas para la iniciación a la traducción. Guía didáctica. Madrid: Edelsa, Universitat Jaume I, 2015. 177 p.

KLEIMAN, Ângela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura.* São Paulo: Pontes, 2009.

A TRADUÇÃO E A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA NA FORMAÇÃO DE JOVENS LEITORES

Rosangela Fernandes Eleutério

INTRODUÇÃO

Neste artigo, apresento um breve panorama sobre as discussões acerca da tradução e da adaptação de obras literárias para o público infantojuvenil. Sob as perspectivas teóricas de Christianne Nord (2016) e Linda Hutcheon (2011), neste texto, proponho uma reflexão sobre o que é adaptação literária, por que adaptar, quais obras podem ser adaptadas e também apresento alguns exemplos de obras da literatura clássica que foram adaptadas para o público jovem. O objetivo da proposta deste artigo é trazer para o âmbito acadêmico, a discussão e a teorização do gênero adaptação.

A adaptação, na maioria das vezes, é entendida e estudada como parte dos Estudos da Tradução. Porém, o gênero tem um espaço de destaque no mercado editorial. Cada vez mais vemos nas livrarias, livros literários traduzidos e adaptados para o público infantojuvenil em edições ilustradas, coloridas e atraentes para os jovens leitores. Embora seja inegável o apelo financeiro dessas edições, as adaptações podem ser consideradas ferramentas para pais e educadores para estimular o interesse pela leitura. São muitas as ofertas de títulos para o público infantil e juvenil, mas a intenção das adaptações é apresentar autores conhecidos da literatura

ocidental, que ampliarão o repertório cultural dos leitores desde a juventude.

As discussões teóricas de Nord (2016) explicam como uma tradução pode ser feita para alcançar o leitor em sua língua, cultura e contexto social da forma mais confortável possível. Por se tratar de traduções que têm o público receptor como o principal agente que determinará as escolhas do tradutor, os métodos sugeridos por Nord (2016) podem ser aplicados nos casos em que a tradução do livro literário será adaptada, pois é o leitor quem está em destaque. Hutcheon (2011) explica o que é adaptação, para quais gêneros uma obra literária pode ser adaptada e como a adaptação ocupa seu espaço na literatura, aliada à teoria funcionalista.

Com este trabalho procuro esclarecer que as adaptações não são apenas simplificações de livros complexos, mas, sim, importantes aliadas na formação do gosto por literatura clássica em crianças e adolescentes; fazendo com que sejam iniciadas discussões e reflexões sobre as questões da vivência humana. As adaptações devem provocar a curiosidade por autores, por obras e por literatura em geral, além de preparar os jovens leitores para o hábito da leitura como uma experiência prazerosa.

A TRADUÇÃO E A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA COMO PROCESSO DE REESCRITA

Os Estudos da Tradução expandem-se em discussões em que a tradução é um veículo indispensável, entre diversos meios de comunicação e para a difusão de textos de diferentes

gêneros e línguas. É possível considerar a adaptação como um processo inerente à tradução, considerando que ao reescrever um texto de determinada origem, língua e cultura, para outra, o tradutor fará escolhas, adequações e reflexões que irão transformar o texto fonte em um novo texto, ou seja, uma reescrita. O termo “reescrita” foi utilizado pelo teórico André Lefevere (2012, p. 7-10) para explicar que todo processo de tradução se trata de uma reescrita de um primeiro texto. Ou seja, ao traduzir um texto de determinado autor e idioma, o tradutor fará uma interpretação linguística e cultural das palavras, expressões idiomáticas, contexto histórico da obra e demais particularidades para, assim, reescrever em outra língua para um público diferente e pertence a uma outra cultura.

Logo, o texto traduzido será a releitura que o tradutor fez da obra de origem. Ao traduzir, o tradutor está adaptando, pois para tornar um texto acessível para o público ao qual se destina, uma série de adequações e escolhas serão feitas. Essa afirmação, em suma, é o fator inicial das reflexões de diversos teóricos da tradução, sobretudo da tradução literária. Sob uma perspectiva heurística, a tradução compreende a “transcrição e transculturação, já que não só o texto, mas a série cultural se transtextualizam no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos”. (CAMPOS, 2013, p. 12). Esses conceitos apontados por Campos, “transcrição, transculturação e transtextualizam”, formam o que o teórico chama de “unidade tripartita” (2013, p. 12) que configura a base de um livro traduzido.

De acordo com Campos (2015), o processo de tradução implica desconstruir para reconstruir o texto literário. Uma tarefa de “metalinguagem”, em que “os recursos da língua do tradutor são ampliados ao influxo violento da língua estranha”. (CAMPOS, 2015, p. 155). A citação faz referência à tradução da linguagem poética, que desafia tradutores a reformularem as sentenças com a mesma intencionalidade do autor do texto original. Porém, mesmo na prosa, quando os textos são puramente narrativos e descritivos, as traduções podem conter em si muito da atividade do intérprete. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 43).

Na tradução, cada palavra é repensada, reformulada e o texto traduzido se configura como uma nova obra. Porém, essa “liberdade” é restrita ao texto de partida. O tradutor deverá fazer escolhas que aproximem o leitor do autor estrangeiro, mantendo, sobretudo a história, a linguagem e o estilo. O texto traduzido é subserviente ao texto de origem. E, embora se trate de uma reescrita, está ligado intrinsecamente ao texto do autor original. O mesmo princípio caracteriza uma obra literária adaptada. Embora o adaptador tenha liberdade para paráfrases, o eixo principal da história deverá ser mantido.

Adaptar pode ser entendido como imitar o texto de origem. Segundo Berman (2013, p. 47), a imitação é o modo mais próximo de se traduzir e produzir um texto que poderia ser do autor traduzido. A adaptação é “um modo de hipertextualidade”. (BERMAN, 2013, p. 48). As obras adaptadas poderão ser adequadas, com maior liberdade do adaptador, para tornarem-se acessíveis a diferentes públicos. Portanto, antes de adaptar uma obra literária, o tradutor/adaptador terá

que ter conhecimentos sobre quem é o público-alvo. Ao determinar qual o leitor a quem a obra adaptada será dirigida, neste caso em questão o público infantojuvenil, diferentes estratégias poderão ser adotadas, como as discutidas por Nord (2016) e Hutcheon (2011), que apresento nas seções a seguir.

Perspectivas teóricas de Christianne Nord

A teoria funcionalista da tradução trata-se de um modelo em que o que é traduzido não são apenas as palavras, mas sim a função comunicativa de um texto. Os métodos propostos por Nord (2016) são uma sistematização das teorias funcionalistas de Hans J. Vermeer e Katarina Reiss, que se destinam à formação de tradutores e também nas traduções em si. Na tradução funcionalista, o modo como ela será feita dependerá do objetivo que a tradução estará encarregada de exercer e comunicar ao público-alvo. Nesse caso, o tradutor levará em consideração mais do que os aspectos linguísticos. Os aspectos culturais do país e a língua de recepção irão prevalecer nas escolhas do tradutor, que visa tornar o texto traduzido o mais acessível possível para o leitor.

Partindo do princípio de que a tradução envolve duas culturas, a de partida e de chegada, o que deve prevalecer no texto traduzido é a mensagem que o interlocutor visa comunicar ao receptor. Portanto, para que esse objetivo seja atingido, o tradutor tem maior liberdade para fazer adequações linguísticas que correspondam à compreensão do leitor que sejam baseadas em sua cultura e contexto social. Nord (2016) oferece aos aspirantes a tradutores uma

metodologia para a aplicação prática da tradução, que envolve estudos dos aspectos extratextuais e intratextuais da obra a ser traduzida. Essa autora também esclarece que o tradutor deverá ter definido a motivação de se traduzir determinado texto, ou seja, o *skopos* da tradução.

Segundo Nord (2016, p. 54), a teoria do *skopos* (*skopostheorie*) é quando a “equivalência entre o texto fonte e o texto alvo é encarada como sendo subordinada à função que o texto alvo se destina a desempenhar”. Para melhor definir qual a função comunicativa do texto, o tradutor irá iniciar um processo de leitura e análise dos aspectos extratextuais do texto que são: noções básicas, emissor, a intenção do emissor, público, meio, lugar, tempo, motivo e função textual. Logo, o mesmo será feito em relação aos fatores intratextuais: noções básicas, assunto, conteúdo, pressuposições, estruturação, elementos não verbais, léxico, sintaxe e características suprasegmentais.

O esquema de análise oferecido por Nord (2016) pode ser aplicado na tradução e adaptação de obras literárias para o público infantojuvenil, pois todos os itens citados acima deverão ser avaliados pelo tradutor em seu processo tradutório. A aceitação do público receptor dependerá das normas adotadas na tradução. E o tradutor deverá ter a consciência de que ao traduzir para crianças e jovens, os livros terão adultos como mediadores de leitura. Geralmente são eles que irão aprovar ou não a obra traduzida antes de oferecer aos jovens. Por essa razão, a tradução tem o duplo objetivo de agradar dois diferentes perfis leitores e a obra

traduzida deve ser acessível tanto às crianças e/ou adolescentes quanto aos adultos.

Traduzir para crianças e adolescentes tem as próprias especificidades que correspondem ao gênero. Um exemplo são as ilustrações, as quais têm um objetivo maior quando os livros são direcionados para crianças que não sabem ler. As ilustrações, muitas vezes, são ainda mais importantes que as palavras e, outras vezes, nem sequer há palavras. (OITTINEN, 2005, p. 23). Para cada faixa etária, as livrarias exibem uma seleção de obras previamente consideradas adequadas para jovens leitores, avisando pais e professores que aquelas obras são “seguras” para filhos e alunos. Nesses casos, a tarefa do tradutor que se dirige ao público infantojuvenil poderá ser mais eficiente quando as diretrizes da teoria funcionalista forem aplicadas.

A razão para essa eficiência pode se dar justamente pelos estudos extratextuais e intratextuais da obra, que visam o público como o principal agente motivador. Ou seja, as escolhas das palavras e das imagens deverão, sobretudo, ser agradáveis, acessíveis e sem a influência do estrangeiro. O texto deverá ser descrito de forma que os jovens leitores possam estabelecer relações entre a história que lhes é contada, com elementos de sua vida cotidiana. (BETTELHEIM, 1979, p. 32). Os métodos para que esse objetivo seja alcançado podem ser definidos pelo próprio tradutor, o que exige um alto grau de comprometimento com a obra, com a língua e com a cultura do público receptor.

Perspectivas teóricas de Linda Hutcheon

A adaptação de um texto literário, seja interlingual ou intralingual, tem suas próprias especificidades que devem ser estudadas e discutidas separadamente da tradução como se é comumente concebida. Hutcheon (2011) coloca a teoria da adaptação como um marco importante do polissistema literário; corresponde às perspectivas de Christianne Nord sobre a teoria do funcionalismo e dá visibilidade a um sistema que é pouco discutido nos meios acadêmicos, o clássico da literatura adaptado para o público infantojuvenil. Os livros adaptados mais comuns são geralmente obras pertencentes ao cânone literário, tendo um autor consagrado e facilmente reconhecido por leitores mesmo que esses nunca tenham lido alguma obra do escritor em questão.

Hutcheon (2011, p. 21) problematiza algumas questões que deturpam a concepção que muitos leitores têm quando consideram as adaptações como “simplificações”. As adaptações, principalmente de literatura clássica para infantojuvenil, tenham como objetivo tornar acessíveis para leitores iniciantes obras complexas com o intuito de contextualizar, dar ao leitor noções básicas da obra e, principalmente, instigar sua curiosidade pela obra integral no futuro. As adaptações de obras literárias são comuns em diferentes contextos como cinema, teatro, música, *videogame* e televisão. De acordo com Hutcheon (2011, p. 27, grifos da autora), “trabalhar as adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’”. Ou

seja, como reescrita, tendo sempre como princípio a obra que deu origem à segunda.

Embora a adaptação seja um gênero próprio “é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações”. (HUTCHEON, 2011, p. 28). Adaptar é repetir e são várias as intenções por trás do ato da adaptação. Porém, a mais comum é facilitar o consumo de obras literárias para a grande massa. (HUTCHEON, 2011, p. 28). Adaptar quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado e, por essa razão, o público alvo e gênero ao qual uma determinada obra será adaptada são os pontos a serem analisados antes de iniciar a escolha da obra e o processo pelo qual se dará a tarefa do tradutor/adaptador.

Hutcheon (2011, p. 29) afirma que, “como processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação”. A adaptação é uma forma de intertextualidade pela qual o público consome tendo consciência de que a história que lhe é oferecida, por qualquer outro gênero, trata-se de uma releitura de uma obra que a antecede. A adaptação é um gênero próprio e é como adaptação que ela deve ser recebida e analisada. Por se tratar de uma reescrita, as adaptações frequentemente são comparadas às traduções, “e assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal”. (HUTCHEON, 2011, p. 39).

Os livros literários adaptados para o público infantojuvenil visam transmitir ao leitor o tema central da obra. Ler adaptações na infância e na adolescência contribui com a

contextualização de uma determinada obra, divulgação do nome de autores canonizados e prepara o jovem para leituras mais avançadas de clássicos literários. A tarefa do adaptador é apropriar-se de um texto de outra pessoa, para filtrá-la através de sua própria sensibilidade, compreensão e talento, para assim oferecer ao jovem uma obra reescrita que o aproxime do autor em questão. “Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores”. (HUTCHEON, 2011, p. 43). Por essa razão, adaptadores devem ter suas próprias motivações para adaptar uma determinada obra; pois, no processo de adaptação, o adaptador não irá apenas interpretar a obra, irá assumir uma posição perante ela. E seu posicionamento será a diretriz que esse adaptador seguirá na seleção de fragmentos, linguagem e conteúdo que constituirão no livro adaptado.

Exemplos de algumas obras traduzidas e adaptadas para o público infantojuvenil

Uma das obras mais conhecidas da literatura ocidental é o romance espanhol *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel Cervantes (1547-1616). A título de exemplo, trago aqui três versões direcionadas a esse público, em três diferentes formatos.

O primeiro, *Dom Quixote, em quadrinhos* (CERVANTES, 2005), adaptado por Caco Galhardo e traduzido por Sérgio Molina em versão HQ. O livro de Cervantes em quadrinhos, adaptado e ilustrado pelo cartunista Caco Galhardo, é um exemplo de que uma adaptação além de trazer para o jovem

leitor um resumo introdutório de *Dom Quixote*, é constituída pela arte própria e individual do cartunista responsável pelas ilustrações. Uma obra adaptada revigora, recicla e renova o discurso de autores cânones da literatura ocidental, que sem essas releituras e reescritas, manteriam o livro distante, quase inacessível a um grande número de leitores.

O segundo exemplo, *Dom Quixote, versão adaptada* da coleção “É só o começo” (CERVANTES, 2012), contém todo o romance de Cervantes resumido em 96 páginas. O livro, como é denominado pela coleção, a qual faz parte tem o objetivo de situar leitores sobre do que se trata o clássico. É uma síntese com algumas ilustrações em branco e preto e narração em terceira pessoa, em que o narrador é o adaptador e não o autor original. É um livro escolar direcionado às crianças e adolescentes e a linguagem é a usada para se resumir uma obra e contém alguns dos principais diálogos entre os personagens. Não visa envolver o leitor, mas, sim, contextualizá-lo.

O terceiro exemplo, *Dom Quixote de la Mancha* (CERVANTES, 2002), possui uma narrativa mais extensa, ilustrações em branco e preto, consta todos os capítulos da obra original de forma resumida, o adaptador mantém os diálogos, de forma resumida e simplificada e a linguagem é atua¹. Esse último aspecto é comum às três versões, pois

¹ Lembrando que a obra foi escrita em língua espanhola e as adaptações passam por dois processos: primeiro a tradução interlingual e, depois, intralingual podendo ou não serem feitas pela mesma pessoa e/ou simultaneamente.

nenhuma delas utiliza a estrutura linguística medieval na qual a obra foi escrita originalmente. Como se trata de um processo de releituras, não necessariamente as adaptações precisam ser feitas por um único profissional que será o mediador entre texto e público. Geralmente esses livros terão passado por vários leitores-mediadores (adaptador, tradutor, editor) antes de chegar às escolas, professores, pais e livrarias. Ademais da função educativa, esses livros são confeccionados de maneira a atrair possíveis leitores pelas ilustrações e pelas capas.

Os livros adaptados para crianças e jovens são lançados, pelas editoras, com diversas estratégias de “disfarces” que podem ser muito atrativas. Exemplo disso é a adaptação de *A Ilíada* de Homero, por Ruth Rocha (2010). O livro traz no título o nome da própria adaptadora, *Ruth Rocha conta A Ilíada* de Homero, e faz parte de uma coleção denominada “Clássicos por Ruth Rocha”. Nessa mesma coleção, há os títulos: *Ruth Rocha conta a Odisséia* e *Ruth Rocha conta Tom Sawyer*. Sendo Ruth Rocha uma autora consagrada da literatura infantil brasileira, seu nome no título contribui para a ênfase no gênero adaptação, pois o leitor sabe quem é o narrador e a popularidade da autora pode tornar a obra mais atraente para aqueles que já conhecem seu trabalho.

Como já diz no título, a narração é em terceira pessoa, na introdução os nomes dos personagens estão destacados, e ao final do texto, consta um glossário explicativo sobre cada personagem. O texto-fonte possui ao todo 24 cantos e, na adaptação, são narrados em quatro páginas ilustradas. Em três páginas a história é concluída de forma explicativa; meia página

para falar sobre Homero, *a Ilíada* e a questão homérica e outra meia página como resumo de toda obra.

Dois outros exemplos de adaptações, essas voltadas para leitores adolescentes, são: *As aves* de Aristófanes (2001) e a *Eneida* de Virgílio (1993). Ambas possuem poucas ilustrações e a ênfase está na linguagem e na estrutura do texto. Seguem o gênero prosa, a narrativa é fluída, atualizada e simplificada. Os textos se distanciam muito das obras de origem e o enredo é o principal objeto de atenção. Nessas adaptações, o leitor não terá conhecimento das narrativas dos autores, seu estilo, as estruturas das obras, tampouco os ornamentos históricos e literários que envolvem ambos os livros. O objetivo é contar a história, torná-la acessível, facilmente digerível e apreciável. Um veículo de introdução aos textos integrais, pois o leitor ao ter um prévio conhecimento da trama, poderá se dedicar com mais afinco às questões estéticas, históricas e linguísticas. Também terá mais facilidade ao se deparar com o texto fonte.

A IMPORTÂNCIA DA LEITURA NA INFÂNCIA E NA ADOLESCÊNCIA

A leitura é um hábito que deve ser estimulado desde a infância. Segundo Bettelheim (1979, p. 11), “a tarefa mais importante e também mais difícil na criação de uma criança é ajudá-la a encontrar significado na vida”. O conhecimento vem com as experiências que irão aos poucos, tornando a criança hábil para resolver os próprios problemas, desenvolvendo o raciocínio, o senso crítico e a capacidade de argumentação. “Para encontrar um significado mais profundo, devemos ser

capazes de transcender os limites estreitos de uma existência autocentrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida”. (BETTELHEIM, 1979, p. 12). Desenvolver a emoção, a imaginação e o intelecto, é absolutamente necessário para que uma pessoa aprenda a ter domínio de si e de suas ações. A leitura é uma ferramenta muito útil para que a criança experimente em segurança aventuras imaginárias, conheça personagens extravagantes e se coloque perante dilemas que a desafie a encontrar soluções.

Uma história, para que prenda a atenção da criança, deve ser rica em acontecimentos e personagens que a entrettenham e despertem a sua curiosidade. “Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação, ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções”. (BETTELHEIM, 1979, p. 13). A partir da curiosidade que uma história desperta, torna-se possível vivenciar intensamente diversas experiências em segurança, experimentando pela imaginação, emoções complexas como medo, dor, insegurança, angústia etc. Essas experiências vivenciadas por meio das histórias narradas nos livros infantojuvenis, preparam os jovens leitores para o mundo real, pois esse já não lhe será estranho.

São muitas as ofertas de títulos nas bibliotecas e livrarias que se destacam em capas coloridas e ilustradas para que se tornem atrativos para o público. Entretanto, a preferência por livros que realmente contribuam com a formação intelectual de crianças e adolescente deve ser cultivada desde cedo. Calvino (2007, p. 10) afirma que “a juventude comunica ao ato de ler como qualquer outra experiência um sabor e uma

importância particulares; ao passo que na maturidade apreciam-se muitos detalhes, níveis e significados a mais”.

Pela falta de paciência, urgências da juventude, uma era em que a tecnologia e as mídias sociais ocupam o centro das atenções, pouco tempo e atenção são dados à leitura, principalmente de obras clássicas. Porém, isso não deve nos impedir de continuar a luta pela formação de leitores proficientes. Ainda, segundo as palavras de Calvino sobre a formação do gosto pela leitura entre jovens, é possível encontrar alguns obstáculos:

De fato, as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência para a vida. Podem ser (talvez ao mesmo tempo) formativas no sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. Relendo o livro na idade madura, acontece reencontrar aquelas constantes que já fazem parte de nossos mecanismos interiores e cuja origem havíamos esquecido. (CALVINO, 2007, p. 10).

Nas palavras de Calvino (2007) é possível perceber a importância dos clássicos adaptados para o público infantojuvenil, pois uma vez estimulada a curiosidade nos leitores, eles poderão voltar a seus livros preferidos extraindo deles mais conteúdo do que foi possível na leitura feita na infância. Para Blanchot (1987, p. 13), tanto a obra de arte como a literária, permitem um distanciamento do individualismo,

pois ignora a busca da diferença. É uma solidão que une, abrange e domina as questões diárias partindo sempre de um ponto individual e crítico. A repercussão de uma obra clássica ultrapassa as linhas do tempo e se remodela em cada novo período, em cada nova geração de leitores. Portanto arte e literatura (indissociáveis a meu ver) são sempre atemporais. Pois a cada releitura lançará uma nova luz a seus leitores e isso dependerá do entendimento que esses leitores farão do passado e do presente.

A obra literária é considerada interminável, incessante. Os ecos de suas histórias interrompem o silêncio, a linguagem se faz imagem, se faz imaginação, profundidade falante, plenitude que é vazio. (BLANCHOT, 1987, p. 21). A arte da escrita é dotada de um discurso que forma, manipula e dirige o olhar do leitor para interpretações variadas que possibilitam uma infinidade de interpretações particulares. Considerando que, uma vez que o livro está no espaço literário, ele pode tomar várias formas e tornar-se inacessível até mesmo para o próprio autor.

A literatura não tem fim, um livro é interminável. Pode ser definido em uma época e redefinido completamente em outra seguinte. Sofre mutações, porém palavras poéticas são essenciais para levar o leitor à introspecção e ao silêncio, que é a linguagem do ser e dos seres que falam. Faz com que nos oponhamos ao que é vulgar, nos cria ilusões e a segurança do pensamento individual. (BLANCHOT, 1987, p. 37). O livro é libertador, pois tira o leitor do lugar comum para movimentar sua mente para o universo do improvável, inconcebível e tantas vezes paradoxal. Mais que explicar e apresentar

respostas, a obra literária nos permite o hábito da dúvida, do questionável, do refutável.

CONCLUSÃO

Há uma concepção equivocada do que é uma obra adaptada, quando se acredita que adaptação significa facilitação e empobrecimento da obra original. Como qualquer livro traduzido, temos que considerar o tradutor como primeiro leitor e mediador da obra na língua de origem. Como leitor, aceitar que se está à mercê de sua interpretação, escolhas e saber que ao se ter em mãos uma obra traduzida, o leitor deverá aceitar que alguém fez a mediação para tornar aquela leitura acessível para aqueles que não têm acesso à língua na qual o livro foi originalmente escrito. Uma versão traduzida pode ser boa ou não dependendo da competência tradutória do tradutor. O mesmo se passa com a adaptação.

A tradução dedicada ao público infantojuvenil deve ser pensada de modo a instigar a curiosidade. A imaginação cria, impulsiona, motiva e traz sentido a nossa existência. Molda nosso caráter e alimenta nosso desejo em provar as possibilidades e as aventuras que o imaginário nos proporciona. O livro é o veículo que estimula essa capacidade humana, que é ainda mais latente na infância. A tradução/adaptação é uma reescrita, uma história contada a partir de uma outra história. Porém, a primeira história, a tida como “original”, foi concebida a partir das histórias que o autor teve acesso e estimulou sua imaginação e concepção de mundo.

Por sua vez, o tradutor/adaptador também tem uma bagagem leitora que o auxiliará no momento de traduzir, interpretar e reescrever uma obra. A tradução e a adaptação não são e não podem ser algo mecânico, principalmente se considerarmos esses enlaçamentos de múltiplas histórias que constituem autores e tradutores. Toda história, ainda que recém escrita, tem origem numa outra história que lhe deu origem e que, por sua vez, também foi originada a partir de outra história e assim por diante. Toda escrita nasce de leituras anteriores, de experiências anteriores e interpretações particulares de cada escritor e cada tradutor.

Traduzir e adaptar para crianças e adolescentes exige sensibilidade e respeito por sua inteligência. O tradutor passa a exercer o papel do leitor exigente que se lançará a um procedimento de perguntas e respostas para extrair todo o significado e sentido que determinadas obras trazem, para depois vertê-las em um novo texto, igual em conteúdo, mas diferente em apresentação e linguagem.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFONES. *As aves*: Comédia Grega. Tradução de Antonio Medina Rodrigues. Adaptação de Anna Flora. São Paulo: Editora 34, 2001.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan e Andréia Guerini. Tubarão: Editora Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BETTELHEIM, Bruno. *Psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

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

CAMPOS, Haroldo. *A reoperação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*: versão adaptada. Adaptação de Fabio Bortolazzo Pinto. Porto Alegre: Lpm, 2012. 96 p. (Coleção É só o começo).

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução e adaptação de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. 224 p.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote, em quadrinhos*. Adaptação Caco Galhardo. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Peirópolis, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2011.

NORD, Christianne. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Tradução de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

OITTINEN, Riita. *Traducir para niños*. Tradução de Isabel Pascua Febles e Gisela Marcelo Wirnitzer. Las Palmas de Gran Canaria: Editora La Caja de Canarias, 2005.

ROCHA, Ruth. *Ruth Rocha conta a Ilíada*: da obra de Homero. São Paulo: Editora Moderna, 2010.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braida. In:

HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*: volume 1. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

VIRGÍLIO. *A Eneida*. Adaptação de Sérgio Moraes Rego Reis. São Paulo: Paumape, 1993.

TRADUÇÃO E SOCIOLOGIA: O MUNDO ÁRABE NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

Sheila Cristina dos Santos

Davi Silva Gonçalves

INTRODUÇÃO

As origens das nações, assim como das narrativas, perdem-se nos mitos do tempo e apenas na memória seus horizontes se realizam plenamente. Esta imagem da nação – ou narração – pode ser excessivamente metafórica, mesmo desesperadamente romântica, mas é a partir das tradições do pensamento político e da linguagem literária que a nação surge, no Ocidente, como uma poderosa ideia histórica. (Homi Bhabha, *O local da cultura*, p. 48).

Em *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente* (SAID, 2007, p. 18), o intelectual palestino Edward W. Said define o orientalismo do seguinte modo: “uma consciência europeia soberana de cuja incontestada centralidade surgiu um mundo oriental, primeiro de acordo com ideias gerais sobre quem ou o que era o oriental, depois segundo uma lógica detalhada”. Essa lógica, segundo ele, seria governada não exatamente por aquilo que entendemos como realidade empírica, mas, na verdade, “por um conjunto de desejos, repressões, investimentos e projeções”. (SAID, 2007, p. 19). Partindo disso, devemos pensar de que forma essa maneira que o ocidente enxerga o oriente – isto é, com que tipo de lente analítica – pode interferir na construção desse imaginário não só dentro do universo ocidental, mas também levando em

conta a sua consequência para as relações ocidente-oriente de um modo geral. Essa ambição, entretanto, seria inalcançável para o recorte de pesquisa que aqui propomos. Nela, situamos essa discussão no contexto do sistema literário brasileiro – ou seja, das obras que compõem a nossa literatura “brasileira”. Mas para que fim esse uso das aspas? Ora, porque falaremos aqui de traduções.

Sistemas literários nacionais, seja de qual nação, são compostos, em sua maioria, não somente por obras escritas e publicadas dentro daquele país, mas (em alguns casos principalmente) também por obras traduzidas. Como afirma Pascale Casanova, a tradução também é uma forma de reconhecimento literário, e não apenas uma simples mudança de código de uma língua “fonte” para uma língua “alvo”. (CASANOVA, 2002, p.169). Essas traduções, quando inseridas nesse sistema, ao qual não pertenciam anteriormente, passam então a ser consumidas, reeditadas, comentadas e até mesmo a interagir com novas obras que surgem futuramente. Isso pois sabemos que a literatura consiste em uma manifestação artística bastante operante, porém operante dentro de redes, sempre impactando e sendo impactada por uma outra literatura, que a precede ou sucede, inevitavelmente. Por isso, além dos escritores brasileiros, lemos, muitas vezes sem perceber, dezenas de escritores estrangeiros, cujos livros chegaram nas nossas estantes devido a uma gama de esforços que não podemos desconsiderar. As traduções, os tradutores, o aporte da mídia e da crítica popular, bem como as editoras e os tipos de projetos de tradução que elas empreendem, desempenham um papel fundamental para a formação de

nossa literatura. Além disso, é através desses projetos que construímos, em muito, a nossa perspectiva acerca de mundos outros, mundos que, fisicamente, desconhecemos – mundos como o mundo árabe.

Trata-se, esse, do elemento responsável por gerar nossa motivação para essa pesquisa: a representação do mundo árabe no sistema literário brasileiro. Será que traduzimos muitos livros árabes? Será que as traduções demoram muito para acontecer depois que o livro é publicado, originalmente? Os livros são consumidos em número suficiente para que sejam reeditados após concluída a tiragem? São lidos por quem? Conhecidos por quem? São inúmeras, e, muitas delas, talvez nunca sejam respondidas. Entender como se dá a entrada dessas obras no contexto brasileiro, e até mesmo definir o que é “literatura árabe”, não nos parece tarefa fácil – mas essa é uma outra questão. Antes de mais nada, é válido ter em mente que muito daquilo que advém de países cujo idioma não está entre os mais hegemônicos (inglês, espanhol e francês), entrou e segue entrando no Brasil através de traduções indiretas¹. Gradativamente, esse cenário vinha se transformando, devido às políticas de fomento para a formação e especialização de profissionais brasileiros em línguas tidas como minoritárias. “Vinha” porque o nosso atual presidente, que faz continência

¹ Entende-se por tradução direta a tradução que é feita a partir do idioma no qual a obra foi originalmente escrita e por tradução indireta a tradução que é feita através da intermediação de um outro idioma para o qual aquela obra já havia sido traduzida. Em geral, a tradução indireta é a partir da língua inglesa e se dá e deu em função da carência de profissionais capacitados para trabalhar diretamente com o original.

para a bandeira estadunidense, tem colocado esse projeto em risco.

O presente artigo faz parte de um trabalho mais amplo, a pesquisa de doutorado intitulada: *A recepção das traduções e seus agentes: literatura árabe no Brasil*, no qual propomos um levantamento das obras escritas em árabe advindas dos 22 países que constituem A Liga Árabe, traduzidas para o português brasileiro e publicadas no Brasil no período de 1980 a 2019 (vinte anos antes e vinte anos depois do ano de 2001, quando houve os atentados em onze de setembro). Uma das hipóteses norteadoras do trabalho é a seguinte: após os acontecimentos do onze de setembro nos Estados Unidos da América a quantidade de traduções de obras árabes aumentou no Brasil.

O motivo de pensar o onze de setembro como “marco zero” dessa pesquisa se fundamenta na ideia de que a visão do ocidente em direção ao oriente árabe e ao oriental mudou após o ataque, aumentando o interesse sobre a cultura e a vida dessas pessoas, segundo Gillian Whitlock (2007, p. 7, tradução nossa)²

Desde 2002, uma proliferação de narrativas de vida do Iraque, Afeganistão e Irã são produzidas para o mercado leitor de massa no Ocidente – mais especificamente nos

² “since 2002, a proliferation of life narratives from Iraq, Afghanistan and Iran is produced for the mass market readership in the West – the United States most specifically – and most of its readers occupy a place of relative privilege”. (WHITLOCK, 2007, p. 7).

Estados Unidos – e a maioria desses leitores ocupa um lugar de relativo privilégio.

Embora o onze de setembro tenha ocorrido em outro país, acabou ganhando uma proporção mundial, abalando as relações tidas e as impressões sobre o oriental, ao que parece, em todo o globo corroborando com o que afirma Bastos (2016, p. 8),

apesar de atualmente o Brasil viver uma circunstância diferente da norte-americana e da europeia no que diz respeito à relação do Estado com os imigrantes muçulmanos, isso não impede que aqui possam ser consumidas as mesmas mercadorias culturais.

O fato de consumirmos essas mesmas mercadorias, favoreceria a opinião pública a ter uma mesma ideia sobre os árabes, seus costumes e sua religião.

Nesse sentido algumas pesquisas já foram feitas, partindo dessa mesma premissa, cito aqui algumas que contribuíram para meu trabalho: O livro de Laíssa Marra de Paula Bastos, publicado em 2016 e intitulado *As estratégias dos best-sellers e os processos de produção de autobiografias e mulheres muçulmanas*, no qual a autora investiga o aumento do interesse na publicação de autobiografias de mulheres muçulmanas e a dissertação de Isabelle Christine Somma de Castro intitulada: *Orientalismo na imprensa brasileira: a representação de árabes e muçulmanos nos jornais Folha de São Paulo e O Estado de S. Paulo antes e depois de 11 de setembro de 2001*.

Embora tenhamos cerca de 10 milhões de árabes e

descendentes no país além de 1,5 milhão de muçulmanos, levando em conta os de origem árabe e os brasileiros convertidos, segundo a Federação Islâmica Brasileira, ainda não temos estudos suficientes sobre a influência das literaturas árabes no sistema literário brasileiro. Um outro aspecto do nosso trabalho, nesse sentido, é tentar vencer a lacuna cultural que, no Brasil, tem marcado nossa abstração com relação ao mundo árabe, pois somos guiados por uma série de ideias pré-concebidas do oriente médio assim como do oriental árabe. Sejam nas confusões de etnia: árabe, iraniana, turca, curda etc. ou de língua, cultura e religião, como por exemplo, nem todo árabe é muçulmano e nem todo muçulmano é árabe.

O MUNDO ÁRABE

Para este trabalho, consideramos obras que foram escritas originalmente em língua árabe e advindas dos países que compõem a Liga Árabe. Existem muitos autores que, apesar de sua nacionalidade árabe, optam em escrever em línguas como francês ou inglês. As razões para isso são inúmeras e muitas delas podem apenas corresponder ao desejo de que suas obras circulem mais, sejam mais lidas. O Mundo Árabe é oficialmente constituído pelos países membros da Liga dos Estados Árabes (doravante Liga Árabe) a qual é composta por 22 países. A Liga foi criada em 1945 e sua sede fica na cidade do Cairo, Egito. De acordo com o professor Mamede Mustafá Jarouche (2006, p. 8):

O que normalmente se chama Mundo Árabe ocupa hoje um vasto espaço geográfico que se estende por todo nordeste da África, desde o *Marrocos até a Mesopotâmia, no Iraque*; para designar os limites extremos de seu território. Por mais que se discuta hoje a questão árabe - constituiriam os árabes de fato uma etnia, seriam mero subproduto da religião muçulmana ou o termo remeteria antes de mais nada a um conceito cultural razoavelmente elástico? - o fato é que toda a sua história se inicia no vasto apêndice de terra conhecido como Península Arábica ou Península dos Árabes.

Os países que formam a Liga Árabe são: Marrocos, Argélia, Mauritânia, Tunísia, Líbia, Egito, Sudão, Djibouti, Somália, Síria, Líbano, Iraque, Jordânia, Palestina, Arábia Saudita, Emirados Árabes Unidos, Iêmen, Bahrein, Comores, Kuwait, Omã e Qatar. Ainda que a Síria esteja suspensa da Liga atualmente devido à guerra, ainda consideraremos suas produções literárias em nossa pesquisa.

A discussão do que seria o dito Mundo Árabe é muito vasta e engloba cultura, língua religião entre outros aspectos e especificidades. Por exemplo, não podemos achar que em 22 países diferentes se encontrem os mesmos aspectos culturais, ainda que compartilhem de uma mesma língua oficial, mesmo essa não é igual em todos eles. O Mundo Árabe é constituído por um grande mosaico de práticas culturais e uma grande diglossia, seria como acreditar que todos os países que falam português comungam das mesmas práticas culturais e falam o mesmo português. Sobre a história da literatura dita árabe ela é, ao mesmo tempo, muito vasta e muito antiga, datada de antes do século V, sendo comumente definida como literatura pré-islâmica. Segundo Jarouche (2016, p. 14):

O que comumente se chama de “literatura árabe clássica” abarca, é preciso reconhecê-lo, um período de tempo demasiado extenso. Em sentido lato, corresponderia a toda a produção culta e/ou letrada nessa língua desde o período pré-islâmico – as poesias mais antigas não são anteriores ao século V, e existem controvérsias relativamente à datação – até meados do século XIII, quando Bagdá, então capital do califado e sede do império, é invadida, saqueada e destruída pelo exército mongol. O mais habitual é que se proponham subdivisões, todas elas discutíveis, como literatura pré-islâmica, literatura dos primórdios do islã, literatura omíada, literatura abássida e literatura andalusí.

Já no que concerne à literatura árabe traduzida não encontramos ainda, no Brasil, literaturas que contemplem essa rica produção tanto poética quanto prosaica produzidas nos países supracitados. São séculos de produções que, “embora tenham influenciado o processo de constituição de várias literaturas ocidentais, não constam nos vários cânones elaborados em países do ocidente”. (JAROUCHE, 2012, p.253). Embora existam traduções essas não são, até o momento, em quantidades significativas quando alinhadas à vasta produção literária concentrada nos países árabes.

OBRAS TRADUZIDAS PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO

Apresentamos aqui a tabela que está sendo elaborada nesta pesquisa sobre as traduções de língua árabe no Brasil. Ainda que não exaustiva, esta tabela pode nos dar algumas pistas do que se têm de traduções nesse sentido dentro do

sistema literário do Brasil. As tabelas foram separadas em duas, uma com as publicações diretas da língua árabe e outra com as traduções indiretas para o português.

Tabela 2: Obras traduzidas do árabe para o português brasileiro.

Autor/a	Obra	Língua de partida	Nacionalidade	Ano de publicação ¹	Ano Tradução	Editora	Tradutor/a
Anônimo	As mil e uma noites Livro I Ramo sírio	Árabe	Oriente médio/ sul da Ásia	Séc. IX	2005 (1ª edição)	Globo- Biblioteca Azul	Mamede Mustafá Jarouche
Anônimo	As mil e uma noites Livro II Ramo Sírio	Árabe	Oriente médio/ sul da Ásia	Séc. IX	2005 (1ª edição)	Globo- Biblioteca azul	Mamede Mustafá Jarouche
Anônimo	As mil e uma noites Livro III Ramo Egípcio	Árabe	Oriente médio/ sul da Ásia	Séc. IX	2007 (1ª edição)	Globo- Biblioteca Azul	Mamede Mustafá Jarouche
Anônimo	As mil e uma noites Livro IV Ramo Egípcio	Árabe	Oriente médio/ sul da Ásia	Séc. IX	2012 (1ª edição)	Globo- Biblioteca azul	Mamede Mustafá Jarouche
Naguib Mahfouz	Noite das mil e uma noites	Árabe	Egito	1982	1997/ 2008/	Companhia das letras	Neuza Neif Nabhan e Georges

¹ Algumas obras que constam na tabela não têm uma data de publicação, contam assim com a data em que o texto (manuscrito) surge pela primeira vez. Assim, buscamos preencher com o máximo de precisão que a pesquisa nos permitiu, tendo sido deixadas em branco as informações que, a princípio, não pudemos confirmar. O mesmo aconteceu com o local de surgimento e/ou publicação de algumas obras.

					2011		Fayez Khouri
Naguib Mahfouz	O jogo do destino	Árabe	Egito	1939	2002	Record	Ibrahim Georges Khalil
Naguib Mahfouz	As codornas e o Outono	Árabe	Egito	1962	1989	Espaço e tempo	Alphonse Nagib sabaggah e João Baptista m Vargens
Naguib Mahfouz	A batalha de tebas	Árabe	Egito	1944	2003	Record	Ibrahim Georges Khalil
Naguib Mahfouz	O beco do Pilão	Árabe	Egito	1947	2003	Editora Planeta do Brasil	Paulo Daniel Farah
Naguib Mahfouz	Rhadopis - A cortesã	Árabe	Egito	1943	2006/ 2007	Record	Ibrahim Georges Khalil
Naguib Mahfouz	Miramar	Árabe	Egito	1967	2003	Berlendis & Vertecchia	Safa Abou Chahla Jubran
Naguib Mahfouz	Akhenaton, o rei herege	Árabe	Egito	1985	2005	Record	Ibrahim Georges Khalil
Elias Khoury	Porta do Sol	Árabe	Líbano	2005	2008	Record	Safa Jubran

Elias Khoury	Yalo: filho da guerra	Árabe	Líbano	2004	2012	Record	Safa Jubran
Tayeb Salih	Tempo de migrar para o norte	Árabe	Sudão	1966	2004/ 2018	Planeta	Safa Jubran
Alaa Al Aswany	Edifício Yacubian (filme 2006, série televisiva 2007)	Árabe	Egito	2002	2009	Companhia das letras	Paulo Farah
Alaa al Aswany	E nós cobrimos seus olhos – Uma novela e outros contos	Árabe	Egito	2004	2013	Companhia das Letras	Safa Jubran
Ali Ahmad Saïd Esber (Adonis)	Poemas	Árabe	Síria	–	2012	Companhia das letras	Michel Sleiman
Salwa al-Neimi	A prova do mel	Árabe	Síria publicado no Líbano	2007	2009	Objetiva	Safa Jubran
Vários	Contos Marroquinos Modernos	Árabe	Marrocos	–	2009	Almádema	Alphonse Nagib Sabbagh
Youssef Ziednan	Azazel	Árabe	Egito	2008	2015	Record	Safa Jubran
Ghassan Kanafani	Homens ao sol	Árabe	Palestina	1963	2009	Edições BibliASPAs	Daniel Farah

Tradução e Sociologia: o mundo árabe no sistema literário brasileiro
Sheila Cristina dos Santos e Davi Silva Gonçalves

Aḥmad Ibn Faḍlān	Viagem ao Volga	Árabe	Iraque	Séc. X	2018	Carambaia	Pedro Martins Criado
Mourid Barghouthi	Eu vi Ramallah	Árabe	Palestino	1998	2006	Casa da Palavra	Safa Jubran
Ghitany Gamal	O chamado do poente	Árabe	Egito	1992	2013	Estação Liberdade	Safa Jubran
Anônimo	O leão e o Chacal mergulhador	Árabe	Iraque (Bagdá)	XII	2009	Biblioteca Azul -Globo	Mamede Jarouche
Vários	Contos árabes	Árabe	–	–	2005	Ediouro	Jamil Almansur haddad/ Jose Paulo paes
Ibn Al muqasfa	Kalila e Dimna	Árabe	–	entre os séculos XI e XII	2005	Martins Fontes	Mamede Jarouche
Khalid Al-Maaly	Eu sou da terra de Guilgamesh	Árabe	Líbano	2013	2016	Paulistana	Mamede Jarouche
Anônimo	Histórias para ler sem pressa	Árabe	–	–	2008	Biblioteca azul	Mamede Jarouche
Anônimo	Cento e uma noites: histórias árabes da Tunísia	Árabe	–	–	2005	Martins Fontes	Mamede Jarouche

Tradução e Sociologia: o mundo árabe no sistema literário brasileiro
Sheila Cristina dos Santos e Davi Silva Gonçalves

Marmud Darwich	A terra nos é estreita e outros poemas	árabe	Palestina	–	2012	Biblioaspas	Paulo Farah
Sahl Bin Harun	Livro do Tigre e do Raposo	árabe	Iraque (Bagdá)	IX	2010	Amaral Gurgel	Mamede Jarouche
Vários	Os poemas suspensos (al muallaqat	árabe	–	por volta do século VIII	2006	Record	Alberto Mussa

Fonte: Os autores (2020)

Tabela 2: Traduções indiretas de literatura árabe publicadas no Brasil.

Autor/a	Título da obra	Língua intermediadora	Ano de publicação	Ano Tradução	Editora	Tradutor/a
Nawal El Saadawi	A face oculta de Eva: as mulheres do mundo árabe	inglês	1977	1982	Global Editora	Sarah Giersztel Rubin
Rajaa Alsanea	Vida Dupla Um romance sobre o Oriente Médio Hoje	inglês	2005/ em árabe Líbano	2007	Nova Fronteira	Regina Lyra
Naguib Mahfouz	O palácio do Desejo	francês	1957	2008	Edições BestBolso/ Record	José Augusto Carvalho
Naguib Mahfouz	O jardim do passado	francês	1957	1992	Edições BestBolso/ Record	José Augusto Carvalho
Naguib Mahfouz	Entre dois palácios	francês	1956	1991	Edições BestBolso/ Record	José Augusto Carvalho
Naguib Mahfouz	O ladrão e os cães	inglês	1961	2008	L&PM Pocket	Ana Ban
Basma Abdel Aziz	A fila	inglês	2013	2018	Rocco	Ryta Vinagre

Fonte: Os autores (2020)

A análise quantitativa dos dados apresentados na tabela será usada para definir (1) o número de obras publicadas no Brasil; (2) o número de traduções indiretas (a quantidade, de quais línguas e quais épocas).

Foram encontradas 41 obras, das quais 7 foram publicadas via tradução indireta, sendo 4 obras via língua inglesa e 3 obras por intermédio da língua francesa. Um ponto que nos chama a atenção é que essas traduções indiretas aparecem após algumas obras traduzidas diretamente do árabe já terem sido publicadas no país, o que nos faz questionar o porquê das traduções indiretas. Por exemplo, se observamos o caso do autor Naguib Mahfouz (1911–2006), a princípio o autor árabe mais traduzido no Brasil. A sua primeira obra traduzida para o português foi *As codornas e o outono*, publicada em 1989 – um ano após ele ganhar o Nobel de Literatura – foi traduzida diretamente do árabe, porém os romances que o consagram como o autor que revolucionou a literatura árabe moderna nos chegam via tradução indireta do francês. As obras em questão são as que compõem a Trilogia do Cairo e são elas: *Entre dois palácios*, *Palácio do desejo* e *Jardim do passado*, publicadas entre 1991 e 2008.

Ao todo, o resultado do *corpus* que compõe a literatura árabe traduzida em português aparece fragmentado, com um número de padrões a serem explorados e com diferentes fatores que devem ser levados em conta. Com essa pequena análise apresentada neste artigo, notamos que a quantidade e a seleção dessas traduções sugerem que a atividade tradutória é influenciada por inúmeros fatores os quais incluem; editores, políticas de traduções, relações entre o mercado editorial,

tradutores, as relações de poder estabelecidas entre as editoras como argumenta Inghilleri (2009, p. 279, tradução nossa):

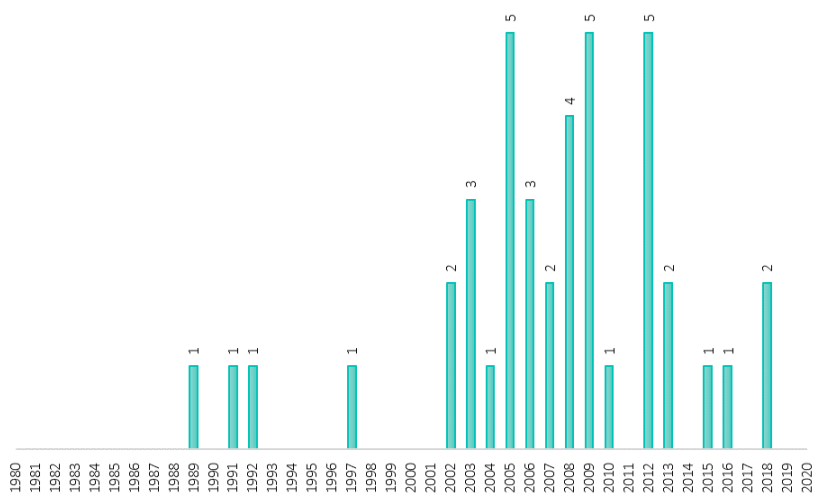
A função da tradução na distribuição e recepção global de bens culturais; a influência das forças do mercado nas práticas de tradução; o papel da tradução e interpretação na articulação de reivindicações sociopolíticas e simbólicas do Estado-nação; tradução e globalização; tradução e ativismo; e agência do tradutor¹.

Portanto, acreditamos que uma abordagem sociológica, que descreva e modele as interações e as redes entre os editores, autores e tradutores, poderia ajudar a explicar alguns desses padrões e indicar fatores que provavelmente afetaram as escolhas e as práticas de tradução de literatura árabe. As teorias sociológicas também podem fornecer um pano de fundo melhor que nos auxiliem a compreender os padrões que possam ter influenciado nas práticas atuais presentes na atividade de tradução.

Além das tabelas apresentadas, o seguinte gráfico também pode beneficiar nossa reflexão com relação à frequência dessas traduções no Brasil.

¹ *“The function of translation in the global distribution and reception of cultural goods; the influence of market forces on translation practices; the role of translation and interpreting in articulating sociopolitical and symbolic claims of the nation state; translation and globalization; translation and activism; and translator’s agency”.*(INGHILLERI, 2009, p. 279).

Figura 1: Volume de obras traduzidas no Brasil entre 1980 e 2019.



Fonte: Os autores (2020)

O gráfico acima apresenta os dados do *corpus* por décadas, mostrando o número de obras traduzidas no Brasil nos períodos entre 1980 e 2019.

Podemos observar, nessa primeira amostra dos dados, um percurso irregular no que diz respeito ao plano diacrônico. Esse gráfico nos dá uma ideia da cronologia e do ritmo das publicações. Nele notamos que alguns períodos foram menos propícios a traduções e em outros tivemos uma quantidade mais alta de traduções. Os fatores sociais envolvendo essas irregularidades é o que nos desperta inquietação, pois podemos perceber que durante o período de 2001 a 2010 tivemos, ainda que de maneira ínfima, publicações anuais. Poderíamos considerar essa constância como um impacto dos atentados em onze de setembro de 2001? Ainda não

obtivemos, até esse ponto, dados suficientes para afirmar que o aumento na quantidade de traduções no Brasil é devido ao onze de setembro, e esse é um dos objetivos ao qual a tese, da qual este artigo deriva, pretende se debruçar.

Entretanto, podemos pensar nas redes de relações sociais das quais as traduções fazem parte e questionar as influências que essas redes podem exercer na publicação de livros traduzidos. Se ampliarmos a visão sobre tradução literária para além das questões linguísticas, nossa atenção se voltará, também, para tudo aquilo que circunda o texto, a tradução e a literatura. Assim, passa a ser possível analisar, de um modo mais abrangente, a transformação do texto de partida para o texto de chegada e tudo e todos que estão envolvidos nesses processos, tendo em vista as necessidades específicas de um indivíduo ou de um grupo. Podemos pensar que sempre que se chega a determinado texto em uma dada língua, esse processo aconteceu para responder a alguma necessidade, seja ela cultural, social, política, econômica etc.

Durante o levantamento dos dados apresentados nas tabelas anteriores, podemos notar que grande parte da produção de traduções de obras árabes é, sobretudo, feita por professores ligados às pesquisas acadêmicas. Vale ressaltar que existem hoje no Brasil apenas duas universidades que mantêm um programa estruturado inteiramente voltado para o ensino das línguas e literaturas árabes, oferecendo cursos de graduação, a saber, a Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em seus corpos docentes encontramos diversos professores pesquisadores que se dedicam a disseminar a língua árabe e suas literaturas.

Ademais, um outro ponto que se destacou foi o de que a maioria dos autores traduzidos ou ganharam ou foram indicados a prêmios, tanto no mundo árabe, como o *Arabic Booker*, quanto prêmios fora dos países árabes, como o Nobel. Nesse sentido, percebemos o quanto essas premiações interferem na seleção dos projetos de tradução empreendidos pelas editoras, despertando o seu interesse, tendo em vista o retorno financeiro que alguns livros parecem ser capazes de proporcionar.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Sendo esta uma pesquisa em curso, ela ainda carece de considerações finais, mesmo porque os dados precisam ter sua coleta concluída e sua análise complementada. Por essa razão, como nossas considerações, nos propomos unicamente a refletir acerca da experiência que este projeto nos tem proporcionado – não só para uma maior compreensão acerca da entrada da literatura árabe no Brasil, como também no que se refere à construção do imaginário do Mundo Árabe em nosso contexto nacional. Sobre isso, Homi Bhabha (1998, p. 206) lembra muito bem que “na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performático”. A estratégia de construção de um Mundo Árabe equivocadamente desenhado e estereotipado, supostamente marcado pelo retrocesso, pelo fanatismo religioso, e por um homem-bomba a cada esquina, configura, assim, uma repetição performática: uma cena.

Essa cena segue operante, e reduz toda uma cultura, tradição e história a cenas de campos de guerra que geram no interlocutor ocidental a impressão de que o oriente é um só, e está parado no tempo: um lugar onde existe terra, mulheres cobertas e chorando, tiros e pessoas tentando fugir o tempo todo. Assistimos aos noticiários para ver somente essa mesma imagem, como se fosse uma repetição da notícia que vimos ontem. Depois do noticiário assistimos a um filme de ação, onde o soldado estadunidense, em desvantagem, salva criancinhas indefesas, enquanto algum árabe cruel e desalmado tenta bombardear o mundo todo. Assim, o mundo “oriental” torna-se tão distinto do mundo ocidental, ainda que seja por ele escrito e reescrito todos os dias: ainda que seja uma produção única e exclusiva do próprio ocidente, que desfruta dessa suposta e falaciosa oposição: “É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação”. (BHABHA, 1998, p. 207).

A nação do *Outro* e a minha nação são escritas pela mão da mais forte, que pinta a si mesma como o natural, normal: o centro. Aquilo que a circunda, seja o que for, é estranho, exótico e incompreensível: é o que está à margem. Nossas considerações, assim, se dão na medida de justificar a inserção dessa pesquisa em um cenário de amplo desconhecimento e, principalmente, de preconceito com aquilo que compreendemos como o Mundo Árabe. Nosso objeto de pesquisa, a literatura árabe traduzida no Brasil, consiste para nós um passo fundamental para estudarmos a relação que os leitores brasileiros têm tido, e podem vir a ter, com esse

imaginário. Como sugere Said (2005, p. 68), para entender esse processo nos propomos a observar as situações como contingentes ao invés de inevitáveis, encarando-as:

enquanto resultado de uma série de escolhas históricas feitas por homens e mulheres, como fatos da sociedade construída por seres humanos e não como naturais ou ditadas por Deus e, por consequência, imutáveis, permanentes, irreversíveis.

Nós, homens e mulheres, somos atores ativos na construção histórica do mundo em que vivemos; nossa suposta passividade perante esse processo nos torna acomodados, como se a história passasse e a tudo assistíssemos confortavelmente nas bolhas de nossos micromundos. Não é verdade; e, se a história do oriente e a história do ocidente são ambas fluídas, reversíveis e mutáveis, como sugere Said (2005, 2007), é preciso pensar também nos atores envolvidos na construção literária do Mundo Árabe, até mesmo para identificarmos o quanto essa construção permeia o nosso próprio sistema literário – e o quanto ela pode ser rearticulada a posteriori.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Laíssa Marra de Paula Cunha. *Fetichismo neo-orientalista: o problema da autorrepresentação do subalterno e as autobiografias de mulheres muçulmanas*. Goiânia: Editora UFG, 2016. (Coleção síntese).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Tradução de Marina Appenzeller.

INGHILLERI, Moira. Sociological approaches. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2. ed. Londres: Routledge, 2009. p. 279-282.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Prosa árabe clássica: um breve roteiro de textos representativos. In: USP. *Guia bibliográfico da FFLCH*. São Paulo: USP, 2016.

JAROUCHE, Mamede Mustafa; SLEIMAN, Michel. Tradução e mundo árabe: entrevista com Mamede Jarouche e Michel Sleiman. *Cadernos de Literatura em Tradução*. São Paulo, 2012.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

WHITLOCK, Gilian. *Soft weapons: autobiography in transit*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2007.

TRADUZINDO MARIE CARDINAL: *ÉCRITURE AU FÉMININ* COMO LEITURA CRÍTICA

Maitê Dietze

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, parte da pesquisa de mestrado realizada sobre a tradução comentada para o português brasileiro de *Autrement dit* (1977) de Marie Cardinal, dedica-se à análise interpretativa desta obra através da leitura das relações entre a teoria psicanalítica e a segunda onda do feminismo. Analisando as declarações da autora sobre sua concepção de linguagem e seu processo de escrita, explora-se a estilística da literatura de Cardinal a fim de definir um viés crítico adequado para interpretá-la.

Objetiva-se, nessa exploração, definir a aplicabilidade da abordagem de *écriture au féminin* [escrita no feminino] como leitura crítica do texto, conforme proposto por Claire Joubert (1999), em contraposição à conceituação de *écriture féminine* [escrita feminina] como estética narrativa. Intenta-se dialogar o exercício de linguagem de Cardinal com as reflexões sobre linguagem feminina nos estudos literários feministas e na teoria psicanalítica contemporâneos da autora, abordando a relação das duas áreas quanto ao tópico tratado. Toma-se como objetivo, enfim, apresentar as diretrizes do projeto de tradução *Autrement dit*, oriundas da leitura interpretativa de *écriture au féminin*.

Autrement dit é uma obra inédita no Brasil, muito embora tenha sido concebida como subsequência à *Les mots pour le dire*, best-seller da autora que foi traduzido para português duas vezes¹, além de contar dezessete traduções para idiomas diferentes. (DIETZE, 2020). Até então ausente no sistema literário brasileiro, *Autrement dit* é um livro cuja forma e conteúdo particulares apresentam variados pontos de interesses, sobretudo nas áreas com as quais Cardinal costuma ser identificada: estudos culturais, feministas e psicanálise. Ademais, produzir uma tradução acurada de *Autrement dit* pretende revitalizar a literatura da escritora no país, possivelmente despertando uma recepção profícua tanto na academia quanto no mercado editorial, como se observa no caso de Cardinal traduzida no sistema anglófono, por exemplo. A leitura interpretativa componente desse artigo visa sustentar a elaboração do projeto de tradução, analisando a concepção de linguagem e de escrita expressa pela autora e traçando diretrizes para a recriação destas em português.

Tal exposição inicia pela contextualização da obra, ressaltando seu teor relacionado à expressão feminina explícito em trechos selecionados no texto. Analisam-se teoricamente as proposições de tais trechos, em um recorte contextual de teorias psicanalíticas e feministas com que Cardinal dialoga. São revisados os conceitos lacanianos de ordem simbólica

¹ Em 1976 a editora Imago o publicou sob o título *Palavras por dizer*, na tradução de Rachel Jardim; em 1990, a publicação foi da editora Trajetória Cultural, na tradução de Wanda Caldeira Brant e com o título *Palavras para dizer*.

falologocêntrica através da perspectiva do feminismo da diferença sexual, segundo os textos da coletânea *Para além do Faló* (1997), organizada por Teresa Brennan. Após esta revisão, encaminha-se a discussão para estratégias de formulação de outro simbólico como a estética de *écriture féminine*, discorrendo sobre os desdobramentos desse conceito e de sua aplicabilidade, para enfim sustentar a reformulação de Claire Joubert de *écriture au féminin* como forma poética que opera na leitura, desdobrado significantes em um trabalho sobre a letra do texto, e não como um processo de escrita.

Após essa introdução, a segunda seção detém-se na breve apresentação da obra e da autora. A terceira dedica-se ao levantamento e à análise dos diálogos entre *Autrement dit* e as discussões teóricas psicanalítico-feministas. Na quarta parte se desenvolve a revisão de *écriture féminine* como estética até a proposta de *écriture au féminin* como poética. Finalmente, a última parte do artigo expõe as determinações que esta leitura interpretativa traz para o projeto de tradução, apresentando algumas das diretrizes que nortearão a recriação de *Autrement dit* em português.

TRADUÇÃO DE *AUTREMENT DIT*

A pesquisa de mestrado em que se engendrou este artigo trata da tradução comentada de *Autrement dit* (1977), da escritora franco-argelina Marie Cardinal. Proponho, nesta pesquisa, abordar a tradução desta obra na perspectiva hermenêutica, objetivando explicitar a leitura interpretativa que ocorre durante o processo de tradução; para tanto, alinho

o método de pesquisa com as fundamentações teóricas elaboradas no quadro da hermenêutica da tradução, sobretudo com as contribuições de Paul Ricœur e Antoine Berman.

Em vida, Marie Cardinal (1929-2001) escreveu quinze livros, além de traduzir peças de teatro e atuar em dois longas-metragens. Seu primeiro livro, *Écoutez la mer* (1962), recebeu o *Prix du Premier Roman* (1963); em 1975 Cardinal publica *Les mots pour le dire*, obra que ultrapassa o marco de *best-seller* na França e é premiado pelo *Prix Littré* (1976), além de ser adaptado para cinema e teatro. Embora seja reconhecida desde seu romance de estreia, a literatura de Cardinal passa a se destacar a partir de *Les mots pour le dire* (1975). O livro, traduzido para dezessete línguas, impulsionou o desenvolvimento de projetos editoriais de tradução de inúmeras outras obras da autora, os quais reforçaram a internacionalização da literatura de Cardinal.

Les mots pour le dire é um romance que narra a vida de uma mulher durante os anos de tratamento psicanalítico; como em outras obras de Cardinal, aspectos autobiográficos são reconhecíveis no texto. Nascida na Argélia e lá criada por sua mãe descendente de colonos franceses, Cardinal foi repatriada durante a guerra de independência argelina; na França, ela encontrou na psicanálise que seguiu de 1961 a 1968 a cura para a neurose que lhe afligia, causando-lhe um sangramento uterino semelhante à menstruação, mas imprevisível e incessante. Em *Les mots pour le dire*, a escritora nos conta a história de um verdadeiro renascimento, a mulher que se constituiu subjugada à dinâmica do sistema burguês-

patriarcal e cristão renascia; a obra de Cardinal é, além de evidentemente pessoal, altamente política. (HALL, 1994, p.7).

Com a Guerra Franco-Argelina, Cardinal se conscientiza da opressão do sistema colonial e o relaciona aos sistemas opressivos em geral – doravante, busca denunciá-los em suas obras. Descobrimo na repressão que sofre como sujeito feminino no sistema patriarcal a causa de seus transtornos psíquicos, ela rastreia à relação com sua mãe a origem dessa questão. Na visão da crítica literária Margaret Whitford, *Les mots pour le dire* pode ser considerado um relato de simbolização da relação mãe-filha que, tradicionalmente não-simbolizada na cultura ocidental, impossibilita a sublimação feminina – resultando, no caso de Cardinal, em neurose. (WHITFORD, 1997, p. 148). Sua mãe, de origem nobre e muito rígida, incorporava os princípios conservadores cristão-patriarcais e os infligia na pequena Marie que, tentando corresponder e não decepcionar o que lhe era transmitido, cresceu sem formação identitária genuína. Com o advento do tratamento psicanalítico ela renasce como a mulher que realmente é, libertando-se das amarras psíquicas que a aprisionavam no molde do que deveria ser a mulher burguesa, causando tamanho sofrimento a ponto de tombá-la em uma cruel doença psíquica que a impedia de viver. *Les mots pour le dire* relata, de forma romanesca, esse processo de cura pela psicanálise e descobrimento da subjetividade feminina.

O romance encerra com a frase “Alguns dias depois, era Maio de 68”² (CARDINAL, 1975, p. 279, minha tradução), chave de leitura que permite interpretar que tal renascimento foi possível graças à ambientação da França de Maio de 68, quando manifestações revolucionaram os valores culturais não apenas no país, mas também internacionalmente: “Em 68, descobri tudo: as mulheres, a ecologia, o marxismo, o maoísmo”³ (Malaucène, 1991, *apud* HALL, 1994, p. 9, minha tradução). É nesse quadro que Cardinal passa a de fato viver, a ser a mulher que é, plenamente – e, então, começa a escrever literatura.

Após a grande difusão mercadológica e crítica – sobretudo na área de psicanálise e afins – de *Les mots pour le dire*, Cardinal teve a possibilidade de encontrar leitores em conferências e por correspondências escritas. As discussões levantadas nesses encontros despertou o interesse de Cardinal em dar uma espécie de sequência ao livro, de forma que pudesse desenvolver reflexões sobre psicanálise, vida psíquica, mulheres, linguagem, política, a própria escrita, etc. Desse fato, com a colaboração da escritora francesa Annie Leclerc, decide iniciar um projeto que daria origem à *Autrement dit* (1977): em encontros entre as duas, Leclerc proporia questões desencadeadoras para dialogar com Cardinal; os diálogos seriam gravados e transcritos para formar o livro. Assim, de um

² «*Quelques jours plus tard c'était Mai 68*». (CARDINAL, 1975, p. 279).

³ «*En 68, j'ai tout découvert, les femmes, l'écologie, le marxisme, le maoïsme*». (Comunicação Pessoal. Malaucène, 1991, *apud* HALL, 1994, p. 9).

romance (não somente) autobiográfico sobre psicanálise, emerge um projeto literário dialógico, em que duas mulheres se designam e ocupam posições discursivas.

Em outras palavras

No prefácio de *Autrement dit*, Cardinal anuncia sua relação com *Les mots pour le dire* – indicada já no título das obras – e alerta o leitor: “esse livro não é um, é uma reflexão em voz alta, uma conversa com os outros”⁴ (CARDINAL, 1977, p. 9, minha tradução); – adiante, admite que “outros” se refere a Annie Leclerc e que é difícil confundi-la nesse anonimato. *Autrement dit* não pode ser situado simplesmente como “sequência” de seu predecessor (podendo antes afirmar que se trata de um metatexto deste) e a participação de Leclerc certamente é sua particularidade substancial.

Mesmo preocupada com questões sociopolíticas, a obra de Cardinal é dedicada, sobretudo, à expressão (à língua/linguagem, às palavras) e à expressão de si; se em *Les mots pour le dire* é a psicanálise que alavanca e protagoniza o êxito dessa expressão, em *Autrement dit* é a busca de uma linguagem que possibilite a expressão da subjetividade feminina que entra em cena. Busca que se dá no explorar do diálogo entre as duas mulheres, tratando-se, portanto, de um trabalho realizado a partir da *fala* – e não *na língua* – delas. Tal trabalho textual é o que Claire Joubert (1999) categoriza como

⁴ «ce livre n'en est pas un, il est une réflexion à voix haute, une conversation avec les autres». (CARDINAL, 1977, p. 9).

deslocamento do enunciado à enunciação, da língua [*langue*] à fala [*parole*]. O problema de posicionamento enunciativo do feminino no discurso é revelado na poética comum de trabalhos sobre a voz, como a polifonia de *Autrement dit*, demonstração “de que falar é sempre falar a língua do outro e gerar a experiência vivaz, literal, para as heroínas, do “*je est un autre*”; de que nunca se é sujeito, a não ser como sujeito na língua”⁵ (JOUBERT, 1999, p. 6, minha tradução).

Alinhada com o discurso psicanalítico, Cardinal expõe que não há sujeito fora da língua e não obstante a língua, modelada e modeladora da ordem simbólica falologocêntrica, não comporta a Mulher; o que ela pretende, com o trabalho desenvolvido com Leclerc, é denunciar, refletir e, talvez, confrontar isso:

A melhor maneira de provar que faltam palavras, que o francês não é feito para as mulheres, é nos colocar a par de nossos corpos, exprimir o inexprimível e empregar o vocabulário tal como ele é, diretamente, sem consertá-lo. Aí, torna-se evidente e claro que existem coisas que não podemos traduzir em palavras. Como dizer nosso sexo, a gestação vivida, o tempo, a duração das mulheres? Seria preciso inventar. A linguagem se feminizará, se abrirá, se embelezará, se enriquecerá. Nossa sororidade será fecunda e acolhedora, porque nossas palavras servirão a todo mundo. (CARDINAL, 1977, p. 89, minha tradução)⁶.

⁵ «*de ce que parler, c'est toujours parler la langue de l'autre, et faire l'expérience vivace, littéraire, pour les héroïnes, du « je est un autre » ; de ce qu'on n'est jamais sujet que sujet à la langue*». (JOUBERT, 1999, p. 6).

⁶ «*La meilleure manière de prouver qu'il manque des mots, que le français n'est pas fait pour les femmes, c'est de nous mettre au ras de nos corps,*

A fala é um ato. As palavras são objetos. Invisíveis, intangíveis: vagões divagando no trem das frases. Os homens as fecharam hermeticamente e dentro delas aprisionaram a mulher. Se elas almejam existir, precisam abri-los. Temos um trabalho colossal, perigoso, revolucionário, a empreender. E são essas as palavras que escrevo: não temo o primeiro nem seus adjetivos. Defendo, inclusive, que é preciso abrir “trabalho” e “revolução” para ali encontrarmos o desejo e o jogo dos quais foram amputados. (CARDINAL, 1977, p. 54, minha tradução)⁷.

É visto, portanto, que o trabalho textual de Cardinal se situa na procura por dizer *em outras palavras*, as quais possam expressar verdadeiramente a subjetividade feminina. No debate sobre a concepção de uma “linguagem feminina” ela transparece, como analisanda, as teorias psicanalíticas e, como contemporânea, as teorias do feminismo da segunda onda na

d'exprimer l'inexprimé et d'employer le vocabulaire tel qu'il est, directement, sans l'arranger. Il deviendra alors évident et clair qu'il y a des choses que nous ne pouvons pas traduire en mots. Comment dire notre sexe, la gestation vécue, le temps, la durée des femmes ? Il faudra inventer. Le langage se féminisera, s'ouvrira, s'embellira, s'enrichira. Notre sororité sera féconde et accueillante car nos mots serviront à tout le monde». (CARDINAL, 1977, p. 89).

⁷«*La parole est un acte. Les mots sont des objets. Invisibles, impalpables, wagons divaguant dans le train des phrases. Les hommes les ont fermés hermétiquement, ils y ont emprisonné la femme. Il faut que les femmes les ouvrent si elles veulent exister. C'est un travail colossal, dangereux, révolutionnaire que nous avons à entreprendre. Ce sont bien ces mots-là que j'écris. Je n'ai pas peur du premier ni de ses adjectifs. Je prétends même qu'il faut ouvrir « travail » et « révolution » pour y trouver le désir et le jeu dont ils ont été amputés».* (CARDINAL, 1977, p. 54).

França. Examinemos, nesses âmbitos, as correntes de pensamento que abordavam tal problemática na sua época.

DISCUTINDO A LINGUAGEM FEMININA

Além de se encontrarem na história e na literatura de Cardinal, a psicanálise e os estudos feministas também se encontram, não sem tensões, em vários pontos de discussão – dentre eles, na teorização sobre a linguagem feminina. Teresa Brennan, organizadora da coletânea *Para além do Falo* (1997), sustenta que ambas as áreas tem em comum a preocupação com a transformação social: a psicanálise, atuando na relação subjetivo-social, é política; o feminismo, interessado na política sexual dos corpos, volta-se às questões psíquicas da sexualidade. Explorando essas questões, as feministas francesas da segunda onda retornam a Freud “de mãos dadas com e informadas pela leitura de Lacan”, destaca Jane Gallop em sua releitura da teórica inglesa Jacqueline Rose. (ROSE, 1982, *apud* GALLOP, 1997, p. 47).

No que tange à conceituação de feminilidade, as francesas se opunham à teoria lacaniana. Jacques Lacan, relendo a obra freudiana acrescentando os aportes do estruturalismo linguístico, expressa em um trecho sobre a psique sexual feminina⁸ o axioma “A mulher não existe”. Isso porque o sujeito existe apenas na linguagem, e esta, situada na ordem simbólica da psique, tem como significante primeiro o falo. Nessa ordem simbólica falocêntrica, não existe

⁸ “Deus e o gozo da mulher”, no Seminário 20.

significante que represente a Mulher; a mulher nada significa, ela é o “outro”.

A diferença entre o próprio e o outro foi conceito central nos debates filosóficos ocidentais do século XX; conforme Rosi Braidotti (1997), em *A política ontológica da diferença sexual*, desde Nietzsche e Freud a concepção de “sujeito conhecedor”, derivado do *homem da razão* [logos], foi desmantelada. Braidotti (1997) descreve a teoria psicanalítica como locomotiva à visão crítica do sujeito, abrindo a modernidade para representações da imagem do outro como signo de diferença. Revisando as convergências e diferenças das teorias psicanalíticas e feministas nos conceitos de diferença, subjetividade, sexo, gênero etc., a autora defende que nessa crise de valores tradicionais do sujeito conhecedor (masculino), *mulher* e *feminino* são metáforas privilegiadas no discurso. Com a feminilização dos valores, a diferença passa a ser sexual: é um signo feminino. Desse fato, Braidotti (1997) pretende o surgimento de uma epistemologia feminista, na qual as mulheres se encarregam das definições histórico-discursivas de “mulher”. Para nos responsabilizar pelo jogo de representações da mulher, essa autora indica a necessidade da corporificação e sexualização do sujeito, operacionando assim a diferença sexual que afirma não apenas o desejo ontológico e a determinação política das mulheres, como também “nosso desejo subjetivo de nos afirmarmos como sujeitos femininos, ou seja, não como entidades desincorporadas, mas, sim, como seres corpóreos e conseqüentemente sexuados”. (BRAIDOTTI, 1997, p. 123).

Afirmar-se como sujeito feminino é encontrar uma posição enunciativa capaz de expressão não centrada no falo e no logos, opondo a estes o corpo e o significante da sexualidade feminina – que seriam múltiplos, acordando a provocação de Luce Irigaray: “a mulher tem órgãos sexuais em toda parte” (IRIGARAY, 1977, *apud* BRAIDOTTI, 1997, p. 95). Retomemos a proposição de Cardinal de “nos colocar a par de nossos corpos” para encontrar palavras que expressem o real da mulher, o inexprimível na língua [dos homens]. Cardinal não se interessa em buscar isso em uma linguagem segregada da linguagem comum, um nicho de “linguagem feminina especializada”; ela defende que nossa expressão deve eclodir do interior da própria linguagem existente, “abrindo” as palavras para que possam exprimir o que lhes fora reprimido:

Para Cardinal, não se trata de subverter a linguagem estabelecida nem de criar uma linguagem feminina especializada. Inventar uma escrita feminina é sobretudo abrir o sentido das palavras para que elas possam exprimir, sem equívocos, o viver da mulher.⁹ (HALL, 1994. p. 10, minha tradução).

Expressar esse viver da mulher pressupõe abrir as grades que a mantém apartada da sua linguagem e do seu corpo – o qual, lembrete da primazia natural que a cultura não poderá

⁹ «*Il ne s'agit pas pour Cardinal de bouleverser le langage établi ou de créer un langage spécialisé-femme. Inventer une écriture féminine, c'est plutôt ouvrir les mots pour leur permettre d'exprimer, sans équivoque, le vécu des femmes*». (HALL, 1994. p. 10).

suprimir, foi aprisionado pelo “homem da razão” que, uma vez tendo controle sobre o corpo feminino, forjou o patriarcado e a sua mais poderosa instituição: a família. (BRAIDOTTI, 1997, p. 133). Cardinal sofria por essa situação opressora e, não sabendo reconhecê-la senão de forma inconsciente, somatizava esse sofrimento em seu corpo – justamente, no útero. Quando, junto de seu psicanalista, explorou seu inconsciente até encontrar o centro da questão, ela se descobriu como sujeito e, sobretudo, como sujeito feminino e passou a abrir um caminho para expressar-se. Assumir a importância da psicanálise nesse processo fazia com que Cardinal discordasse das feministas conterrâneas.

Em uma corrente que defendia a construção social como único fundamentador da feminilidade, considerava-se essencialismo tratar o problema da opressão feminina na ordem simbólica, uma vez que este se estruturaria ou a partir do falo, ou, em lugar alternativo, do corpo feminino. Cardinal via (e vivia) a psicanálise de outra forma, assumindo suas contribuições, assim como o faziam algumas feministas anglo-saxãs da época (Julie Mitchell e Jacqueline Rose, por exemplo), visão aproximada das propostas de Irigaray. Essa psicanalista lacaniana indagava-se sobre o imprescindível falologocentrismo da linguagem que a obra de Lacan parece alegar e, de forma erudita e filosófica, demonstra que a ordem simbólica se constrói sobre uma metafísica masculina. Argumenta pela centralidade da diferença pré-edípica entre homens e mulheres e retoma a importância da relação mãe-filha como base da diferença. Sugere, então, a fomentação de um simbólico não-falocêntrico, cuja linguagem seria capaz

de representar o imaginário feminino, iniciando a busca por um significante para o feminino no simbólico, como o falo o faz com o masculino.

Teóricas feministas, apesar das controvérsias, versam sobre a proposta de Irigaray e, pensando em estratégias linguísticas para fazer operar esse simbólico feminino, introduz-se a ideia de *écriture féminine*. Termo primeiramente cunhado pela teórica Hélène Cixous, refere-se à estética de escrita que parte e fala do corpo, não linear e objetiva como costuma ser a estética masculina, mas um fluxo fragmentado e polifônico¹⁰ (SHIACH, 1997). Whitford (1997) ressalta a necessidade da inscrição de mitos que simbolizem a relação mãe-filha como alternativa ao mito edipiano. Ambas as estratégias podem ser observadas na literatura de Cardinal, que explicitamente se declara objetivando encontrar uma linguagem que expresse nosso sexo, nossa gestação, a mulher enfim, quando escreve. Poder-se-ia interpretar, portanto, Cardinal como “escrita feminina”? Detenhamo-nos a explorar o que é, em termos práticos, esta proposta estilística.

ÉCRITURE AU FÉMININ COMO LEITURA CRÍTICA

Em *Le rire de la Méduse* (A risada da Medusa) (1975) Hélène Cixous cunha o termo *écriture féminine*, ao revisitar o mito da Medusa e o narrar sob perspectiva feminista, denunciando o discurso patriarcal e masculino que o modela e

¹⁰ Cixous baseia sua teoria no estilo de Clarice Lispector, mas afirma que escritores como James Joyce e Jean Genet também são exemplos.

que sustenta. Para Morag Shiach (1997), é através do simbólico que Cixous chega ao cerne do problema: a filósofa defende que a linguagem, por sua organização baseada em oposições binárias hierarquizadas que estruturam o pensamento e a narrativa, fornece o sustento lógico da opressão da mulher. Shiach (1997) retoma a citação “O 'simbólico' deles existe, detém poder — nós, as semeadoras da desordem, conhecemos bem demais” do texto de Cixous e comenta que ela situa no simbólico a operação do poder e que, grafando-o entre aspas, propõe um distanciamento retórico deste e do discurso psicanalítico ao qual faz referência; “nós”, as mulheres, através da desordem recusamos o simbólico “deles” e passamos a construir o nosso. Cixous (1975) convoca as mulheres para a escrita, e indica que o façam de forma “feminina”. Para essa autora, “feminino” é o signo da diferença, da desorganização da linguagem, é o signo remetente à posição inferior da hierarquia binária: natureza (vs.cultura), pathos (vs.logos), mulher (vs.homem). Ora, contra a narrativa logocêntrica do homem, ela sugere que as mulheres escrevam do seu corpo, com invisível “tinta branca” que remete ao leite materno.

Algumas críticas ao trabalho de Cixous, como a recorrente alegação de essencialismo por considerar a maternidade como fonte de expressão da mulher, parecem ignorar que ela, situando o poder no âmbito do simbólico, está tratando de representações mais do que de referências concretas, de forma que o corpóreo em sua teoria é metáfora para o imaginário feminino. Outras críticas referem-se à impraticabilidade da proposta de *écriture féminine*,

argumentando a impossibilidade de escrever “de fora” da ordem simbólica e à parte das estruturas hierárquicas do pensamento, ou ainda não aceitam o simbólico como local da origem das opressões sociais. Imersas nessas temáticas, é sem surpresa que Cardinal e Leclerc cheguem ao assunto da *écriture féminine* em *Autrement dit*:

Annie: Quando a escrita é classificada como escrita feminina: “isso é um livro de mulher”, não seria sempre uma forma de os homens não se sentirem interessados pelo que os narramos? [...]

Marie: Não penso que exista uma escrita feminina ou uma escrita masculina. Mas penso que existe uma leitura diferente conforme as palavras sejam escritas por um homem ou por uma mulher. Sabendo disso, ou sentindo isso, as mulheres, conscientemente ou não, se quiserem ser compreendidas (pelos homens e também pelas mulheres que tomaram hábitos dos homens), têm tendência a mascarar, a maquiagem, a arrumar a sua escritura. [...] Quando tu te recusas a te desculpar, a empregar qualquer subterfúgio e te servir das palavras como elas são, de todas as palavras, então a crítica previne o público que tu não tens moderação, que tu és pretensiosa, agressiva, exibicionista. Fala-se de desempenho, de fenômeno, não se fala mais de escrita. [...]

Acho que é preciso que a crítica e os leitores adquiram o hábito de nos deixar usar as palavras tais quais elas são, sem lhes adicionar ou lhes subtrair com um “toque” feminino (e tampouco feminista) quando somos nós, as mulheres, que nos servimos delas. Se ganharmos esse combate, poderemos então inventar palavras para preencher as lacunas em nossa língua para imensos domínios inexprimidos e essenciais, que são todos, por acaso, domínios femininos. Domínios que, no entanto, pertencem à humanidade Hoje em dia, todas as palavras

têm dois sentidos, dois sexos, conforme forem empregadas por um homem ou por uma mulher. (CARDINAL, 1977, p. 88, minha tradução).¹¹

O posicionamento de Cardinal sobre o assunto parece próximo à crítica da impraticabilidade, por a autora afirmar não crer que exista escritura “feminina ou masculina”; contudo, a visão de Cardinal situa a diferença não no processo da escritura, mas no ato da leitura das palavras. Ela exprime que para que as mulheres escritoras possam de fato se apropriar do discurso, é preciso que suas palavras sejam *lidas* de forma

¹¹ «Annie : Quand l'écriture est pointée comme écriture de femme : « ça, c'est un livre de femme », est-ce que ce n'est pas toujours une façon pour les hommes de ne pas se sentir concernés par ce que nous leur racontons ? [...] Marie : Je ne crois pas qu'il y ait une écriture féminine ou une écriture masculine. Mais je crois qu'il y a une lecture différente selon que les mots ont été écrits par un homme ou par une femme. Le sachant, ou le sentant, les femmes, consciemment ou inconsciemment, si elles veulent être comprises par les hommes (et aussi par les femmes qui ont pris les habitudes des hommes), ont tendance à masquer, maquiller, apprêter leur écriture. [...] Quand tu refuses de t'excuser, d'employer aucun subterfuge et que tu te sers des mots comme ils sont, de tous les mots, alors la critique prévient le public que tu n'y vas pas avec le dos de la cuillère, que tu ne te mouches pas du coude, que tu es agressive, exhibitionniste. On parle de performance, de phénomène, on ne parle plus d'écriture.[...] Je crois qu'il faut que la critique et les lecteurs prennent l'habitude de nous laisser utiliser les mots tels qu'ils sont, sans leur ajouter ou leur retrancher une “touche” féminine (et encore moins féministe) quand c'est nous, les femmes, qui nous en servons. Si nous gagnons ce combat nous pourrons ensuite inventer des mots pour boucher les espaces laissés vides dans notre langue par d'immenses domaines inexprimés et essentiels qui sont tous, comme par hasard, des domaines féminins. Des domaines qui appartiennent d'ailleurs à l'humanité et le fait de les occuper doit enrichir tout le monde, les hommes comme les femmes. À l'heure actuelle tous les mots ont deux sens, deux sexes, selon qu'ils sont employés par un homme ou par une femme». (CARDINAL, 1977, p. 88).

plena. Essa mudança de ênfase alinha com a reflexão de Joubert (1999) sobre experiência prática de *écriture féminine*.

Para Joubert (1999), não se trata de responder se existe ou não escritura feminina e sua eficácia, mas de tentar medir seu poder crítico: formular um conceito crítico operante, “um conceito que determine um agir verdadeiramente crítico, ou seja, que produza uma crise do discurso (da poética) para perseguir o trabalho de significância”.¹² (Joubert, 1999, p. 3, minha tradução). Considerando-o como operador de poética, Joubert toma como objeto epistemológico da *écriture au féminin* não mais a Mulher e sua essência, mas o texto (sua função e produtividade). Não se trata mais de Literatura, mas do ato crítico do leitor e do teórico, do texto literário em si enquanto “laboratório da representação, ato exploratório no seio da língua, germinação de uma crise no centro do signo, ordenamento na língua de pontos de fuga do sentido”.¹³ (Joubert, 1999, p. 3, minha tradução). Assim, não se propõe apenas um campo epistemológico, mas também estratégias de pesquisa que favoreçam o acesso ao centro do objeto literário.

- *Écriture au féminin* como hipótese de poética da diferença sexual consiste no deslocamento do cerne da questão da Mulher ao texto, abandonando a Feminilidade como essência para se lançar ao signo, ou seja, “à mulher

¹² «un concept qui détermine un agir proprement critique, c'est-à-dire qui produit une crise du discours (de la poétique) pour poursuivre le travail de la signifiante». (Joubert, 1999, p.3).

¹³ «laboratoire de la représentation, acte exploratoire au sein de la langue, germination d'une crise au cœur du signe, aménagement dans la langue de points de fuite du sens». (Joubert, 1999, p. 3).

como efeito de discurso, lugar na língua e, portanto, problemática textual”.¹⁴ (JOURBERT, 1999, p. 4, minha tradução). Não mais procurando compulsoriamente a mulher, volta-se à economia do signo: não há sexualização do texto, mas “textualização” do sexo, colocando o significante como informante e orientador da diferença sexual. A operação dessa poética expõe o feminino como problema de posicionamento enunciativo, deslocando também o trabalho textual do enunciado à enunciação, “da língua à fala”.¹⁵ (JOURBERT, 1999, p. 6, minha tradução). Aqui, a poética comum é a do trabalho sobre a voz (polifonia, ventriloquismo, desdobramento da fala pela ironia ou citação, etc.). Um terceiro deslocamento é o do agente da operação, do autor para o leitor, fazendo da leitura um ato enunciativo:

- Já não se trata mais de dizer A Mulher, nem de tentar construir uma verdade sobre a diferença sexual a partir do conteúdo desses escritos, mas de ler o feminino: tornar-se sensível à natureza enunciativa da sexuação, e então às intersecções que existem entre a posição feminina em uma língua que pode apenas ser estrangeira (posição do “*je est un autre*”, do sujeito mais falado do que falante), e a posição enunciativa do leitor – e, ainda mais desestabilizadora, a da leitora.¹⁶ (JOURBERT, 1999, p. 7, minha tradução).

¹⁴ «à la femme comme effet de discours, place dans la langue, et donc problématique textuelle». (JOURBERT, 1999, p. 4).

¹⁵ «de la langue à la parole». (JOURBERT, 1999, p. 6).

¹⁶ «Il ne s’agit plus de dire la Femme, ni d’espérer construire une vérité sur la différence sexuelle à partir des contenus de ces édits, mais de lire le féminin:

- Nessa poética, aplica-se sobre o signo o saber da dinâmica sexual: os signos femininos são os que utilizam a sexuação como modo de significação. Operar *l'écriture au féminin* é mostrar que existem lacunas, apontar na língua onde faltam significantes. Joubert exemplifica isso com Mulher [*Femme*]; trazendo textos de modernistas inglesas, a autora afirma que elas exibem a falha do signo Mulher, identificando a primeira falha no sistema de sentido: “Evidenciando o espetáculo da sexuação, pintando o retrato de uma ordem simbólica perfurada pela diferença sexual, elas usufruem do ponto-cego que a mulher desenha, ou designa, para explorar o vazio do significante”.¹⁷ (JOURBERT, 1999, p. 9, minha tradução). Para ela, *écriture au féminin* é a busca por inscrever um significante da diferença sexual na língua, tornando visível esse ponto cego.

- A prática da *Écriture au féminin* desloca-se, enfim, da literatura à letra: passando do horizonte linguístico ao poético, o objeto textual é um trabalho de significância, de símbolos, não de significados. É na letra, que produz ao mesmo tempo efeitos de sentido e de falta, que a operação da poética vai encontrar os “tesouros do significante”, que se pode

de se rendre sensible au fait de la nature énonciative de la sexuation, et donc aux intersections qu'il y a entre la position féminine dans une langue qui ne peut être qu'étrangère (position du « je est un autre », du sujet parlé plus que parlant), et la position énonciative du lecteur – et, plus déstabilisatrice encore, celle de la lectrice». (JOURBERT, 1999, p. 7).

¹⁷ «En donnant à voir le spectacle de la sexion, en faisant le portrait d'un ordre symbolique troué par la différence sexuelle, elles jouent du point aveugle que la femme dessine, ou désigne, pour explorer le défaut du signifiant». (JOURBERT, 1999, p. 9).

capturar algo da alteridade, da *étrangeté* (estrangeiridade, estranheza) que se abre na língua:

A prática do conceito de escrita no feminino demanda uma ideia da poética que teria como objeto não a literatura, ou subconjunto desta (uma literatura de mulheres, por exemplo), mas a invenção de conceitos críticos que permitem tais renovamentos das perspectivas sobre a escrita e a língua.¹⁸ (JOURBERT, 1999, p.13, minha tradução).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Cardinal aborda temáticas complexas e sensíveis como a vida psíquica das mulheres e a relação desta com as questões sociopolíticas, em uma literatura de linguagem acessível e concreta. Empreender um trabalho de tradução, que nunca é simples, torna-se ainda mais complicado quando tratando de escritoras cujo trabalho de linguagem é tão particular. Isso, somado ao fato de se tratar de uma tradução inédita que objetiva difundir a obra da autora no Brasil, exige uma elaboração cuidadosa do projeto de tradução.

Uma tradução comentada sob uma perspectiva hermenêutica propõe que se explicito o processo interpretativo realizado pelo tradutor. Para o filósofo

¹⁸ «La pratique du concept d'écriture au féminin appelle une idée de la poétique qui aurait pour objet non pas la littérature, ou un sous-ensemble de la littérature (une littérature des femmes, ici par exemple), mais l'invention de concepts critiques qui permettent ces renouvellements des perspectives sur l'écriture et sur la langue». (JOURBERT, 1999, p.13).

hermenêutico Paul Ricoeur (1978), o método de interpretação é dado pela grade de leitura sugerida pelo próprio texto. No caso do texto de Cardinal, é sempre presente o viés do discurso psicanalítico, ao lado da preocupação com a expressão de si como sujeito feminino. Para traduzi-la, portanto, é necessário explorar as correntes de pensamento que discorrem sobre essas questões para compreender como estas fomentam a concepção de linguagem da autora, podendo assim tentar recriar esse trabalho de escrita em português.

As análises interpretativas aqui apresentadas passam da evidente abordagem psicanalítica da linguagem às críticas feministas dessa visão, chegando enfim às propostas de estratégias narrativas que pretendem a criação de uma linguagem feminina através da escrita. Tais estratégias focam na inscrição do significante referente ao corpo feminino na linguagem e na elaboração de narrativas que simbolizem a relação mãe-filha, ponto central da diferença pré-edipiana. Ambas as operações são identificadas na literatura de Cardinal e enquadram-se no campo do conceito de Hélène Cixous, *écriture féminine*. Cardinal, contudo, critica essa forma de conceber a escrita, afirmando que a expressão da mulher depende do ato crítico de leitura das palavras de forma plena. Assim, torna-se possível que a mulher aproprie-se e faça-se presente no discurso.

A opinião de Cardinal converge com a revisão da questão de *écriture féminine* realizada por Claire Joubert; esta última sugere que a operação "*écriture au féminin*" consiste em uma hipótese de poética do feminino, realizada a partir do trabalho

sobre a letra, abrindo e recuperando os significantes ausentes na língua para os âmbitos femininos. Apoio-me, portanto, nessa estratégia de leitura crítica do feminino que Joubert (1999) nomeia de *écriture au féminin* para interpretar o trabalho de escritura de Cardinal em *Autrement dit* (1977).

A operação da poética da *écriture au féminin* no trabalho com a letra converge com a teoria de tradução de Antoine Berman; este sugere que o tradutor traduza a *letra* do texto e não seu sentido exclusivamente. Desse fato, determino como diretriz da tradução de *Autrement dit* interpretar o texto segundo a poética de Joubert, e traduzi-la pela letra, de acordo com a teoria bermaniana. Dessa forma, identifico a rede de significantes (cf. BERMAN, 2013) que constrói o universo feminino do texto de Cardinal; destacados tais significantes, desdobro a multiplicidade de suas significâncias, apontando as ausências e inconsistências de signos femininos na ordem simbólica que comporta a linguagem. A escolha tradutória se baseia nessa exploração do significante, procurando trazer à tona a sua interpretação e suas nuances de significâncias. Finalmente, pretendo a partir dessas diretrizes tradutórias, recriar, em português brasileiro, o efeito de linguagem *au féminin* que o texto de Cardinal desperta na leitura do texto em francês.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. 2. ed. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

RAIDOTTI, Rosi. A política da diferença ontológica. *In*:

BRENNAN, Teresa. (org.). *Para além do falo*: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher. Tradução de Alice Xavier. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1997. p. 123 - 144. (Coleção Gênero).

BRENNAN, Teresa. Introdução. *Para além do falo*: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher. Tradução de Alice Xavier. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1997. p. 9 - 31.

CARDINAL, Marie. *Écoutez la mer*. Paris: Julliard, 1962.

CARDINAL, Marie. *Les mots pour le dire*. Paris: Grasset, 1975.

CARDINAL, Marie. *Palavras por dizer*. Tradução de Rachel Jardim. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

CARDINAL, Marie. *Autrement dit*. Paris: Grasset, 1977.

CARDINAL, Marie. *Palavras para dizer*. Tradução de Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Trajetória Cultural, 1990.

CIXOUS, Hélène. Le rire de la Méduse. *L'arc*, Paris, n. 6, 1975.

DIETZE, Maitê. Marie Cardinal Traduzida: A trajetória internacional de seus escritos. *Belas Infiéis*. v. 9, n. 1. Brasília: UnB, p. 89-108, 2020. DOI: <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v9.n1.2020.24590>

GALLOP, Jane. Andando para trás ou para frente. In: BRENNAN, Teresa. (org.). *Para além do falo*: uma crítica à Lacan do ponto de vista da mulher. Tradução de Alice Xavier. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1997. p. 43 - 60.

HALL, Colette. *Marie Cardinal*. Amsterdã: Rodopi, 1994.

HALL, Colette. Marie Cardinal's legacy: Quels mots pour la dire? In: WEBB, Emma. (org.). *Marie Cardinal: New perspectives*. Oxford: Peter Lang, 2006, p. 227 - 250.

JOUBERT, Claire. L'écriture au féminin: un opérateur de poétique. In: MARRET, S. *Féminin/Masculin*: Littératures et cultures anglo-saxonnes. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 263-273. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/35986>. Acesso em: 20 fev. 2020.

LACAN, Jacques. *O Seminário*: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*: ensaios de hermenêutica. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Imago, 1978. Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique.

SHIACH, Morag. "O 'simbólico' deles existe, detém poder — nós, as semeadoras da desordem, o conhecemos bem demais". In: BRENNAN, Teresa. (org). *Para além do falo*: uma crítica à Lacan do ponto de vista da mulher. Tradução de Alice Xavier. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1997. p. 205 - 224.

WEBB, Emma. Introdução. In: WEBB, Emma. *Marie Cardinal*: New perspectives. Bern: Peter Lang, 2006. p. 13 - 30.

WHITFORD, Margaret. Releitura de Irigaray. In: BRENNAN, T. (org). *Para além do falo*: uma crítica à Lacan do ponto de vista da mulher. Tradução de Alice Xavier. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 1997. p. 145 - 171.

SOBRE QUEM ESCREVEU E ORGANIZOU ESTE LIVRO

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão é pós-doutora pela Universidad de Valladolid (Espanha), Universität Augsburg (Alemanha) e Universidad de Alcalá (Espanha). É doutora em Linguística pela Universidad de Valladolid, mestra em Letras Neolatinas, Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem especialização em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas, bacharelado e licenciatura em Língua Espanhola também pela UFRJ. Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal de Santa Catarina e atua no Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLIN/UFSC) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET/UFSC). Suas pesquisas estão voltadas para estudos em Língua Espanhola, Ensino de Línguas, Lexicografia, Estudos da Tradução e Teoria e Análise Linguística. É bolsista de produtividade do CNPq - Nível 2.

E-mail: adjabalbino@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/9230136802984841>

Davi Silva Gonçalves é doutor em Estudos da Tradução pela Pós Graduação em Estudos da Tradução (PGET/USFC), e mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (PGI/UFSC). É licenciado em Letras Inglês e Literaturas Correspondentes pela Universidade Estadual de Maringá e bacharel em Tradução em Língua Inglesa pela mesma instituição. Atualmente é Professor de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR). Seus principais interesses de pesquisa estão voltados para os seguintes temas: Tradução Literária, Literatura e História, Metaliteratura, Literatura e Resistência, Ecocrítica, Teopoética,

Literatura e Música, Literatura Distópica, o Riso na Literatura e Literatura Comparada.

E-mail: gdavi1210@gmail.com

CV : <http://lattes.cnpq.br/4264535213871108>

Diogo Berns é doutorando em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), mestre em Estudos da Tradução pelo mesmo programa e bacharel em Cinema pela mesma universidade. Cursa a Pós-Graduação *Lato Sensu* em Música Litúrgica pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL – Campus Pio XI). Tem experiência na escrita de roteiros de videoaulas e *games* para ensino a distância e em edição e dublagem de *audiobooks*. Sua pesquisa está voltada para adaptações cinematográficas realizadas a partir de textos literários. É bolsista Capes Excelência.

E-mail: diogo.cinestar@hotmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/8354210362015060>

Fábio Júlio Pereira Briks é doutorando em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e mestre em Estudos da Tradução pelo mesmo programa. É especialista em Metodologia do Ensino do Português e Línguas Estrangeiras, Metodologia do Ensino Superior e Alfabetização e Letramento pelo Grupo Uninter e especialista em Administração escolar, supervisão e orientação pela Uniasselvi. É licenciado em Letras (Língua Portuguesa e Inglesa e Respectivas Literaturas) pela Universidade Regional de Blumenau (FURB) e tem experiência no ensino de línguas (português como língua materna, português como língua estrangeira e inglês como língua estrangeira). Sua pesquisa diz respeito ao desenvolvimento da subcompetência bilíngue (do par linguístico português/inglês)

em graduandos na área de tradução, nesse âmbito, o foco está na elaboração de materiais didáticos. É bolsista Capes Excelência.

E-mail: fabiobriks@hotmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/5811525301394083>

Feibriss Henrique Meneghelli Cassilhas é doutora em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e mestra pelo mesmo programa. É graduada em Letras: Licenciatura em Língua Inglesa e bacharela em Tradução pela Universidade Federal de Ouro Preto. Atualmente é professora Adjunta da Universidade Federal da Bahia e atua na área de Língua e Literatura de Língua Inglesa. Seus principais interesses de pesquisa são contações de histórias e literaturas negras na tradução e no ensino de língua inglesa, pesquisando autoras/es como Chinua Achebe, Chimamanda Ngozi Adichie e Elphinstone Dayrell. É uma das fundadoras do Sarau Vozes Negras, faz parte do grupo de estudos Traduzindo no Atlântico Negro (UFBA) e é colaboradora do NeTrans: Núcleo de Estudos e Pesquisas de Travestilidades, Transgeneridades e Transexualidades (UFSC).

E-mail: feibriss@ufba.br

CV: <http://lattes.cnpq.br/0516917254355472>

Fernanda Christmann é doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo programa. É graduada em Biblioteconomia pela mesma universidade e em Administração pela Faculdade de Concórdia. Seus interesses de pesquisa perpassam as interfaces entre a Ciência da Informação e a Historiografia da Tradução no Brasil, atuando, principalmente, com a análise e o mapeamento de dados dos

egressos da Pós-Graduação em Estudos da Tradução e a formação de pesquisadores de tradução. É bolsista Capes Excelência.

E-mail: fe.christmann.fc@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/1950011948945363>

Gilles Jean Abes é pós-doutor pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e doutor em Estudos da Tradução pelo mesmo programa. É mestre em Literatura pela Pós-Graduação em Literatura (PGLit) e Graduado em Letras Francês, ambos pela Universidade Federal de Santa Catarina. É professor Adjunto na Universidade Federal de Santa Catarina, no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE) e professor da Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Tem experiência docente nas áreas de língua francesa e Estudos da Tradução. É coordenador do grupo de pesquisa Tradução da correspondência de Charles Baudelaire: Recepção biográfica e criação poética. É também tradutor.

E-mail: gillesufsc@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/0085378273067848>

Giovana Beatriz Manrique Ursini é doutoranda da Pós-Graduação em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo programa e bacharela em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É também bailarina. Suas pesquisas estão voltadas para os instrumentos da dança pós-moderna e da dança contemporânea e a relação da dança com outras linguagens. É bolsista Capes Excelência.

E-mail: giovana_ursini@hotmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/9517012822412587>

Karine Simoni é pós-doutora em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC), doutora em Literatura, mestra em História e graduada em História e em Letras: Italiano, ambos pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é professora do curso de Letras: Italiano e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Atua principalmente nos seguintes temas: história da tradução, história cultural, tradução de textos femininos do medievo, tradução de textos médicos do medievo e do Renascimento, literatura italiana do século XIX, tradução comentada, crítica de tradução.

E-mail: kasimoni@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/6982836312861506>

Maitê Dietze é mestranda da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e graduada em Letras: Bacharelado (Português e Francês) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É tradutora de língua francesa e atua como pesquisadora na área dos Estudos da Tradução, Crítica Literária Feminista e Psicanálise. É bolsista Capes Excelência.

E-mail: mait_@hotmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/8442681746503888>

Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva é doutoranda da Pós-Graduação em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), mestra Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília (Postrad/UnB) e graduada em Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação pela mesma universidade. Tem experiência como professora e tradutora de língua inglesa. Suas pesquisas estão voltadas para os Estudos da Tradução com enfoque na

Tradução Cultura, Tradução Funcionalista e Tradução de Folclore. É bolsista Capes excelência.

E-mail: maria.fms@hotmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/3511043590385203>

Morgana Aparecida de Matos é doutoranda em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e em Traducción y Paratraducción pela Universidad de Vigo (UVigo). É mestra em Relações Internacionais e graduada em Relações Internacionais, em Letras: Português-Inglês e em Letras: Espanhol. É membro da Associação Galega de Profissionais da Tradução e da Interpretação (AGPTI) e do Grupo de Estudos e de Pesquisa em Tradução e Tecnologia (GETRADTEC/UFPE). Tem interesse em pesquisas sobre Tradução Audiovisual, Paratradução, Estudos da Tradução, Lexicografia e Ensino de Línguas Estrangeiras. É bolsista Capes Excelência.

E-mail: morgana_matos@hotmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/1291099108418258>

Rodrigo Bilhalva Moncks é mestre em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e bacharel em Letras: Tradução Inglês/Português pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Suas pesquisas estão voltadas para os Estudos da Tradução, Literatura Estrangeira, Distopia, Resíduos e Sustentabilidade.

E-mail: rodrigomoncks@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/8012872548133974>

Rosângela Fernandes Eleutério é doutoranda em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC), mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo

programa e graduada em Letras: Espanhol pela mesma Universidade. Integra os grupos de pesquisa: CEEMO – Corpus del español escrito con marcas de oralidade (UFSC), GERMINA – Núcleo de ética e filosofia política (UFSC) e LITERALISE - Grupo de pesquisa em literatura Infantil e juvenil e práticas de mediação literária. Suas pesquisas estão voltadas para os Estudos Tradução e da Adaptação, Adaptação de literatura para o público infantil e juvenil e tradução, adaptação e recepção de obras de Clarice Lispector. É bolsista Capes Excelência.

E-mail: rosangelaeleuterio@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/4894141789830583>

Sheila Cristina dos Santos é doutoranda da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo programa e graduada em Língua e Literatura Francesa pela universidade. É membro do Grupo de Estudos Feministas na Literatura e na Tradução (GEFLIT/UFSC). Seus principais interesses de pesquisas estão voltados para os seguintes temas: Literatura árabe de expressão francesa, Literatura de autoria árabe, textos escritos por mulheres, feminismo árabe e tradução e recepção de obras árabes no Brasil. É bolsista Capes Excelência.

E-mail: sheilasantos100@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8735210240449193>

Willian Henrique Cândido Moura é doutorando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e mestre pelo mesmo programa. Especialista em Tradução Audiovisual de Espanhol pela Universidade Estácio de Sá e graduado em Letras: Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). É tradutor, editor

e revisor de textos e membro do Grupo de Estudos e de Pesquisa em Tradução e Tecnologia (GETRADTEC/UFPE). Atualmente tem interesse em pesquisas voltadas para os Estudos da Tradução Audiovisual, Dublagem, Legendagem, *Fansubbing*, Pós-Edição, Recepção e Tabus Linguísticos. É bolsista Capes Excelência.

E-mail: willianhenry_@hotmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/2066832055572702>

