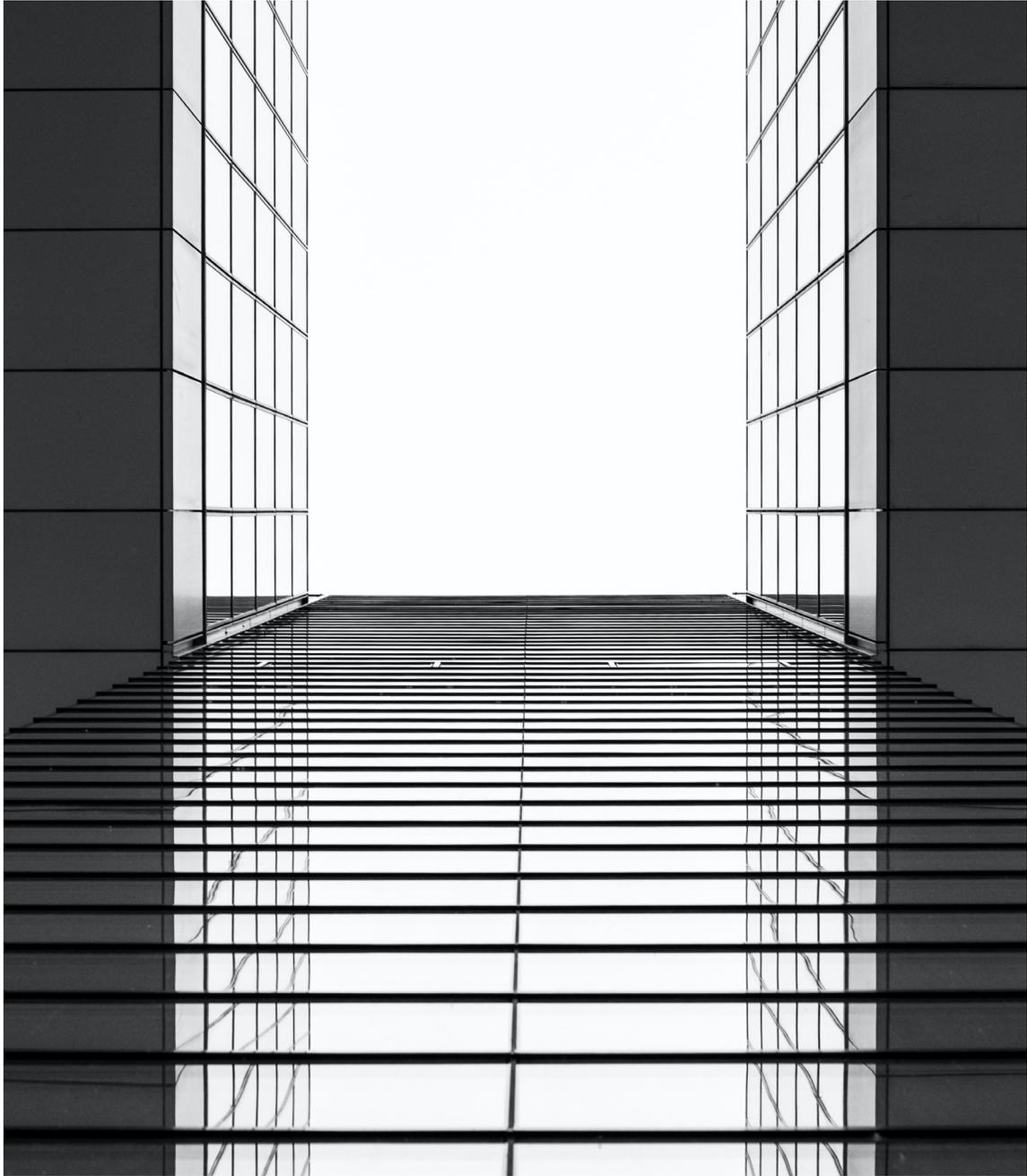


A tradução como espelho:

gestos, línguas e sentidos refletidos no fazer tradutório

Volume 2



Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET)
Universidade Federal de Santa Catarina

2021

Seminário de Pesquisas em Andamento – SPA

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

A tradução como espelho:

gestos, línguas e sentidos refletidos no fazer tradutório
Volume 2



S586

A tradução como espelho: gestos, línguas e sentidos refletidos no fazer tradutório – Volume 2 [recurso eletrônico] / Brenda Bressan Thomé, Maria Cândida Figueiredo Moura (Organizadores); – Dados eletrônicos. – Florianópolis: DLLE/PGET/UFSC, 2021. 150 p.

E-book (PDF)

ISBN 978-65-00-36868-0

1. Linguística. 2. Tradução e interpretação – Teoria. I. Silva, Maria Cândida Figueiredo Moura da. II. Thomé, Brenda Bressan

CDU: 801=03

A tradução como espelho: gestos, línguas e sentidos refletidos no fazer tradutório - volume 2

Copyright © 2021, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Organização: Brenda Bressan Thomé e Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva

Revisão: João Gabriel Carvalho Marcelino, João Gabriel Pereira da Silveira, Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva, Victor Gobatti, Willian Cândido Moura

Diagramação: Brenda Bressan Thomé

Foto de Capa: Jonas Off (Unsplash)

ISBN 978-65-00-36868-0

Sumário

APRESENTAÇÃO	5
QUE NOS LIBERTEMOS DA IGNORÂNCIA	8
<i>HERE BEGYNNYTH A SCHORT TRETYS AND A COMFORTABYL FOR SYNFUL WRECCHYS</i> : UMA ANÁLISE CRÍTICA DAS TRADUÇÕES DO INGLÊS MÉDIO PARA O INGLÊS MODERNO NA AUTOBIOGRAFIA <i>THE BOOK OF MARGERY KEMPE</i>	11
O ROTEIRO CINEMATOGRAFÍCO NO PROCESSO DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE UMA OBRA LITERÁRIA PARA O CINEMA*	25
ANÁLISE D'O RETRATO DE DORIAN GRAY SOB UMA PERSPECTIVA BIOGRÁFICA, PARATEXTUAL E TRADUTÓRIA	42
A ESPECIFICIDADE DAS PALAVRAS CULTURALMENTE MARCADAS NA TRADUÇÃO DE TEXTOS TURÍSTICOS	57
TRADUÇÃO DE MARCAS DA ORALIDADE EM <i>GARÇON MANQUÉ</i> (2000), DE NINA BOURAOUI: PRONOMES, PONTUAÇÃO E GÍRIAS.	70
A EXPERIÊNCIA FORMATIVA DA ORGANIZAÇÃO DE UM VOLUME TEMÁTICO: COMPARTILHANDO A AQUISIÇÃO DE COMPETÊNCIAS PROFISSIONAIS	84
INFORMAÇÕES ACESSÍVEIS EM LIBRAS: ESTUDO DE CASOS DE MULHERES SURDAS NA SAÚDE	108
A TRADUÇÃO INTRALINGUAL E A INTERTEXTUALIDADE NOS LIVROS INFANTIS DE CLARICE LISPECTOR	118
AS DENOMINAÇÕES DO MIL-RÉIS PARA O ESPANHOL: O CASO DA TRADUÇÃO DE <i>A FALÊNCIA</i> , DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	128
NAGUIB MAHFOUZ EM TRADUÇÃO NO BRASIL	139
MINIBIOGRAFIA DOS AUTORES	149

APRESENTAÇÃO

Brenda Bressan Thomé

Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva

Ao longo de doze edições o Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (SPA PGET) encontrou diversos obstáculos para que sua realização se concretizasse. Seja na organização que ocorre nos meses que antecedem o evento ou mesmo na data em si, os organizadores têm de lidar sempre com imprevistos e mudanças de última hora.

No entanto, sabemos que esses desafios não são suficientes para desanimar os estudantes que todos os anos se voluntariam para organizar o SPA PGET. E no ano de 2020 não foi diferente.

Com o início da pandemia do Covid-19 em março de 2020 o mundo precisou se readaptar à nova rotina. O teletrabalho e as vídeo chamadas viraram uma constante na nossa rotina e isso certamente mudou a forma como nos relacionamos, estudamos e pesquisamos. Em meio a tantas incertezas e dúvidas sobre como poderíamos dar forma a um evento tão grande de forma online, encontramos dez discentes dispostos a colaborar e oferecer o melhor de si para que o evento acontecesse. Foram semanas de preparação, organização e trabalho para que o XIII SPA tomasse forma e se concretizasse entre os dias 30 de novembro a 04 de dezembro, excepcionalmente em formato on-line.

O evento contou com mais de 70 apresentações que debateram temas atuais e fundamentais para os Estudos da Tradução, além de abarcar diversas ramificações, como Tradução e Léxico, Tradução Comentada, Tradução e Língua de Sinais, Tradução Audiovisual, entre outras. Durante os cinco dias de evento foram realizados diversos debates e cotejos que certamente contribuíram para a preservação e desenvolvimento da área dos Estudos da Tradução.

O presente e-book é um desdobramento desse encontro frutífero e reúne 10 trabalhos que corroboram para a difusão do conhecimento de modo a contribuir para o avanço da área.

A capa escolhida é uma imagem do fotógrafo alemão Jonas Off que apresenta uma obra arquitetônica espelhada que traz uma sensação de dubiedade, pois ela apresenta uma formação que se assemelha tanto a um corredor cujo chão e laterais são formados por espelhos ou mesmo uma torre alinhada a duas outras torres paralelas. Esta imagem, assim como as Teorias da Tradução, apresenta perspectivas distintas a partir dos olhos daqueles que a observam. Ademais, podemos estabelecer outro paralelo entre a imagem e a tradução ao considerar que suas linhas retas e, teoricamente, propositalmente dispostas de maneira alinhada, podem trazer diversas leituras e olhares a depender do ponto de vista.

O autor Alison Silveira Morais apresenta em seu capítulo intitulado “HERE BEGYNNYTH A SCHORT TRETYS AND A COMFORTABYL FOR SYNFUL WRECCHYS”: UMA ANÁLISE

CRÍTICA DAS TRADUÇÕES DO INGLÊS MÉDIO PARA O INGLÊS MODERNO NA AUTOBIOGRAFIA THE BOOK OF MARGERY KEMPE (CA. 1434)” um cotejo das traduções da obra em questão de modo a observar como é feito o diálogo entre cada um dos projetos de tradução considerando determinadas categorias de análise.

O segundo capítulo deste e-book foi escrito por DIOGO BERNS e leva o título de “O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO NO PROCESSO DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE UMA OBRA LITERÁRIA PARA O CINEMA”. Ao longo do texto o autor evidencia a participação do roteiro cinematográfico no processo de tradução intersemiótica e como é dada sua atuação em dito contexto. Também são discutidas as principais teorias concernentes à tradução audiovisual, bem como a conceituação de termos específicos da área como signo simbólico e signo icônico.

O capítulo seguinte é intitulado “ANÁLISE D’O RETRATO DE DORIAN GRAY: SOB A PERSPECTIVA TRADUTÓRIA, BIOGRÁFICA E PARATEXTUAL” e foi escrito por KAROLLINE DOS SANTOS ROLIM. Ao longo do texto a autora propõe uma análise da tradução para o português feita por João do Rio da obra O retrato de Dorian Gray (2020) de Oscar Wilde.

O capítulo intitulado “A ESPECIFICIDADE DAS PALAVRAS CULTURALMENTE MARCADAS NA TRADUÇÃO DE TEXTOS TURÍSTICOS” é de autoria de MARIA CÂNDIDA FIGUEIREDO MOURA DA SILVA e ADJA BALBINO DE AMORIM BARBIERI DURÃO. Ao longo do texto as autoras propõem uma reflexão sobre o modo como as palavras culturalmente marcadas são traduzidas em textos turísticos. Para isto, foi tomado como referência as palavras culturalmente marcadas que aparecem em um folheto turístico de apresentação e divulgação das festas de Moros y Cristianos do município de Alcoy, localizado no sudeste da Espanha.

Dando continuidade, apresentamos o trabalho de MARIA CECILIA P. DE CARVALHO FRITSCHÉ e GILLES JEAN ABES cujo título é “TRADUÇÃO DE MARCAS DA ORALIDADE EM GARÇON MANQUÉ (2000), DE NINA BOURAOUI: PRONOMES, PONTUAÇÃO E GÍRIAS.”. Este trabalho observa o uso do pronome je, da língua francesa tomando como base o seu uso no primeiro parágrafo do primeiro capítulo da obra Garçon manqué (2000) escrito por Nina Bouraoui, em relação as suas respectivas traduções para o inglês, o italiano e o português de Portugal. Ademais, é proposta uma tradução brasileira para o pronome levando em consideração as características propostas na obra original.

O capítulo intitulado “A EXPERIÊNCIA FORMATIVA DA ORGANIZAÇÃO DE UM VOLUME TEMÁTICO: COMPARTILHANDO A AQUISIÇÃO DE COMPETÊNCIAS PROFISSIONAIS” escrito por MARIA LÚCIA VASCONCELLOS, EMILY ARCEGO, MAIRLA PEREIRA PIRES COSTA e WHARLLEY DOS SANTOS vem a seguir. O texto apresenta os resultados de uma experiência formativa, vinculada ao desenvolvimento de competências profissionais de mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução – PGET da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Ao longo do texto, são debatidas as aprendizagens adquiridas com a organização de um volume temático, com concentração na formação de tradutores e intérpretes, cuja

comissão editorial foi composta por docente e discentes do Programa.

Na sequência, o trabalho de NÚBIA FLÁVIA OLIVEIRA MENDES e ADJA BALBINO DE AMORIM BARBIERI DURÃO intitulado “INFORMAÇÕES ACESSÍVEIS EM LIBRAS PARA MULHERES SURDAS SOBRE MEDICAMENTOS CONTRACEPTIVOS E HORMONAIS” observa as principais necessidades das mulheres surdas que precisam ter acesso a informações sobre medicamentos contraceptivos e hormonais e apresenta discussões e possibilidades para que essa acessibilidade seja concretizada.

Inserido no contexto da tradução literária, o trabalho de ROSANGELA FERNANDES ELEUTÉRIO intitulado “A TRADUÇÃO INTRALINGUAL E INTERTEXTUALIDADE NOS LIVROS INFANTIS DE CLARICE LISPECTOR” aborda os principais elementos intertextuais das obras de literatura infantil escritas por Clarice Lispector em um cotejo com suas obras destinadas ao público adulto. Ademais, a autora apresenta uma discussão acerca da necessidade de adaptação intralinguística quando deseja-se traduzir a obra para um público diferente, neste caso, a tradução de obras destinadas a adultos para o universo da literatura infantil.

A seguir apresentamos o trabalho de SABRINA DUQUE VILLAFANE SANTOS intitulado “AS DENOMINAÇÕES DO MIL-RÉIS PARA O ESPANHOL: O CASO DA TRADUÇÃO DE A FALÊNCIA, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA”. O trabalho de Sabrina apresenta uma proposta de tradução do português para o espanhol dos valores expressos em mil-réis que constam na obra A falência (1901) de Júlia Lopes de Almeida. O capítulo discorre sobre as formas de traduzir as denominações das unidades monetárias da época levando em consideração os aspectos culturais e temporais de ambos os países.

Por fim, o último capítulo é intitulado “NAGUIB MAHFOUZ EM TRADUÇÃO” e foi escrito por SHEILA CRISTINA DOS SANTOS. Ao longo do texto, a autora buscou apresentar as traduções de Naguib Mahfouz no Brasil de modo a observar não apenas a produção literária deste que é um dos mais importantes escritores em língua árabe, como também tecer comentários sobre algumas destas traduções que são de extrema relevância para aqueles que se interessam por literatura árabe.

Convidamos a todas e todos que desejam aprofundar nas mais diversas áreas dos Estudos da Tradução para disfrutar da leitura destes trabalhos cuidadosamente desenvolvidos por cada um dos autores.

Boa leitura!

QUE NOS LIBERTEMOS DA IGNORÂNCIA

Alinne Balduino P. Fernandes

Com alegria, um pouco de assombro e muita esperança, escrevo o Prefácio do livro digital que reúne os trabalhos de um Seminário de Pesquisas em Andamento da Pós-Graduação em Estudos da Tradução (SPA-PGET) um tanto diferente. A 13o edição do SPA ocorreu de forma completamente virtual. Pela mediação de plataformas on-line com transmissão ao vivo pelo canal da PGET no YouTube, o SPA aconteceu entre os dias 30 de novembro e 4 de dezembro de 2020. Todos os seus participantes estavam em isolamento em suas respectivas casas por conta da pandemia da Covid-19, que inaugurava o seu primeiro ano. Imensas rupturas e mudanças ocorreram em 2020 e muitos/as mestrandos/as e doutorandos/as viram-se em condições psicológicas e econômicas precarizadas não só pelas repercussões da pandemia em si, mas também por conta dos cortes descomunais nos orçamentos da CAPES, do CNPq e das universidades federais.

Apesar de todos os percalços encontrados naquele momento (e que ainda estão aqui enquanto escrevo este Prefácio), o SPA contou com 78 apresentações em sua programação, com assuntos tão diversos quanto cabem na interdisciplinar e multifacetada área de pesquisa dos Estudos da Tradução. As mesas consistiram na exposição de pesquisas sobre crítica de tradução, didática da tradução e interpretação, história da tradução, língua de sinais, recepção da tradução, teorias da tradução, tradução audiovisual, tradução comentada, tradução e relações de poder, feminismo e pós-colonialismo, além de mesas dedicadas a pesquisas sobre a tradução de gêneros textuais específicos, como teatro, poesia, romance e conto. O evento foi primorosamente organizado pelos próprios discentes da PGET, desde os detalhes mais técnicos relativos à transmissão ao vivo às instruções enviadas aos/às palestrantes e moderadores/as.

Neste contexto, celebro, portanto, os esforços de cada um/a. Em tempos sombrios em que as notícias correm rápido demais, sem bases sólidas e, muitas vezes, com poucas evidências, celebro o empenho daqueles/as que se esmeram em produzir conhecimento com base no pensamento crítico, nas reflexões ponderadas e nas evidências. Quando começamos a fazer pesquisa, nosso primeiro público imediato é formado por nossos/as professores/as e orientadores/as — parece que é para eles/as que escrevemos e que a conversa se encerra aí. No entanto, como descrevem Booth *et al.* (2016) em *The Craft of Research*, à medida que amadurecemos como pesquisadores/as, passamos a fazer parte de uma conversa que “na melhor das hipóteses, pode ajudar a nós mesmos/as e à nossa comunidade a nos libertar da ignorância, do preconceito e das ideias insensatas que tantos charlatões tentam impor sobre nós” (BOOTH *et al.*, 2016, p. 11, tradução minha¹). E o propósito do SPA é justamente este: estimular o crescimento de cada um/a por meio de trocas construtivas, engajadas e críticas. Idealmente, é uma oportunidade para pôr ideias à prova, num contexto de pesquisas *em andamento*. Tem-se, no SPA, a

¹ No original: “*But at some point, you will join a conversation that, at its best, can help you and your community free us from ignorance, prejudice, and the half-baked ideas that so many charlatans try to impose on us*” (BOOTH *et al.*, 2016, p. 11).

oportunidade de ser ouvido/a por pares que estão também em processo de escrita e aprendizagem, para além do/a orientador/a e eventuais examinadores/as. É essa oportunidade de encontros que constitui parte de uma “aventura misteriosa”, como nos relata Umberto Eco na Introdução da edição de 1985 de *Come si fa una tesi di laurea*².

E qual o propósito dessa aventura misteriosa nas Humanidades em pleno século XXI? Tomo emprestada uma das possíveis respostas de Francesco Espamer, professor de línguas e literaturas românicas da Universidade de Harvard. Em seu Prefácio para a primeira edição anglófona do emblemático livro de Eco, Espamer defende que as humanidades não são simplesmente um compêndio “de textos, de objetos e informações que herdamos do passado — seja ele remoto ou recente”, mas sim “um processo de preservação e apropriação *daquilo que é passado*, um processo que requer habilidades específicas adquiridas por meio de prática” (ESPAMER, 2015, p. X, tradução minha³, grifos do autor). Quando nos debruçamos sobre o passado das ações humanas, sejam elas remotas ou recentes ao ponto de as considerarmos quase que como o nosso presente, preservamos a nossa subjetividade e o nosso desejo de existir, sobreviver *como seres humanos (como sapiens!)*, que foram sempre grandes contadores de histórias.

Celebro o SPA e os esforços coletivos de todos/as os/as seus/suas participantes, mas também lanço alguns lamentos à luz de *A máquina parou (The Machine Stops, 1909)*. Na única novela distópica de E. M. Forster (2018), Kuno tem algo para dizer à sua mãe, mas insiste que precisa falar com ela *pessoalmente*, algo jamais feito antes, visto que todos os seres humanos vivem de forma remota e isolada desde o nascimento há várias gerações. Como Kuno, penso e escrevo: quero vê-los/as, mas não através desta Máquina irritante! Ao seu apelo, Vashti, mãe de Kuno, responde em choque: “Não diga essas coisas! [...] Você não deve dizer nada contra a Máquina” (FORSTER, 2018, p. 16-17). Tão acomodada ao contato com outras pessoas exclusivamente de forma *mediada*, Vashti não compreende a necessidade do contato próximo e pessoal. Para ela, isso nada mais é do que uma afronta à magnânima Máquina; para ela, não há nem nunca houve nada além da Máquina. O apagamento do passado, nesse caso, remoto, é uma marca fundamental de qualquer traço de questionamento e inquietação contra o Sistema.

Como Kuno, um personagem cheio de inquietudes e que procura compreender tanto o passado remoto quanto o recente, penso que este momento seja crucial para pensarmos sobre o nosso quase que exclusivo meio de comunicação e seus efeitos sobre nós. É certo que essa Máquina, aqui na forma de computadores e celulares ligados à internet, afeta a todos nós, para o bem e para o mal, ainda mais num momento em que quase todas as nossas relações são mediadas por ela. Como pesquisadores/as de Letras e Estudos da Tradução, pensemos sobre a Máquina de forma organizada e articulada com vistas a preservar e a apropriar-nos do nosso passado, dessa longa conversa que nos trouxe até aqui.

2 *Come se fa una tesi di laurea* foi publicada originalmente na Itália, em 1975. A edição usada aqui é a primeira tradução para o inglês, de 2015.

3 No original: “*The humanities are not a body of texts, objects, and information that we inherited from the past—either a remote past or one so recent that we perceive it as our present, although as soon as we examine it we understand that it is irrevocably gone. The humanities are the process of preservation and appropriation of that pastness, a process that requires specific skills acquired through practice, as all skills are*” (ESPAMER, 2015, p. X).

Que pensar sobre a tradução e traduzir seja um compromisso ético, criativo e livre e que esse seja o significado da formação do/as nosso/as futuro/as mestres/as e doutores/as.

Referências

BOOTH, Wayne et al. **The craft of research**. 4. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

ECO, Umberto. **How to write a thesis**. Tradução de Caterina Mongiat Farina e Geoff Farina. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2015.

ESPARMER, Francesco. Foreword. In: ECO, Umberto. **How to Write a Thesis**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2015.

FORSTER, Edward Morgan. **A máquina parou**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2018.

HERE BEGYNNYTH A SCHORT TRETYS AND A COMFORTABYL FOR SYNFUL WRECCHYS: UMA ANÁLISE CRÍTICA DAS TRADUÇÕES DO INGLÊS MÉDIO PARA O INGLÊS MODERNO NA AUTOBIOGRAFIA THE BOOK OF MARGERY KEMPE

Alison Silveira Morais¹



INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar as escolhas tradutórias de todas as traduções existentes de *The book of Margery Kempe* ([ca. 1434]), partindo do inglês médio para o inglês moderno. Para esta pesquisa, foram analisadas todas as sete traduções já feitas e publicadas entre os anos de 1940 e 2015, sendo elas assinadas por William Erdeswick Ignatius Butler-Bowdon (1940), Barry Windeatt (1985), Tony D. Triggs (1995), John Skinner (1998), Lynn Staley (2001), Liz Herbert McAvoy (2003) e Anthony Bale (2015), respectivamente.

Os capítulos escolhidos para a análise foram os capítulos 3 e 4, encontrados sob a rubrica de *On female celibacy* e *Her temptation to adultery* na *Norton anthology of literature by women*, escrito e organizado por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1985). Justifico a realização deste trabalho em um programa de Estudos da Tradução discutindo conceitos de tradução interlingual e intralingual, já que partimos do inglês médio para o inglês moderno. Para tal, tensiono a discussão com uma consideração sobre o tratamento de idiomas distintos entre si em termos temporais e não geográficos, nacionais ou dialetais, e o que isso implica em uma análise dentro dos Estudos da Tradução.

Exploro, também, as ligações entre o gênero autobiográfico e sua importância no desenvolvimento das culturas escritas em inglês, já que *The book of Margery Kempe* é considerado a primeira auto/biografia escrita nessa língua. Sidonie Smith e Julia Watson (2010) apresentam o conceito *auto/biografia*, com o uso da barra, apontando que, embora sejam diferentes, a autobiografia e a biografia têm fronteiras fluídas, e o uso de auto/biografia “sinaliza a inter-relação da narrativa autobiográfica e a biografia” (SMITH; WATSON, 2010, p. 184, minha tradução²). Além disso, abordo duas outras questões: como o gênero se relaciona com a mulher na literatura; e como a busca e revisão de obras

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET-UFSC) com bolsa CAPES. E-mail: alison-s-morais@hotmail.com

² No original: “This acronym signals the interrelatedness of autobiographical narrative and biography” (SMITH; WATSON, 2010, p. 184).

escritas por mulheres no passado, feita dentro dos Estudos Feministas, mostram-se valiosas para esse trabalho, considerando que o próprio *The book of Margery Kempe* foi identificado por Hope Emily Allen, uma pesquisadora feminista independente.

Como ferramentas cruciais para entendermos melhor os projetos de tradução (BERMAN, 1995) de cada tradutor e a trajetória de cada uma das edições analisadas trago os dois conceitos que compõem o paratexto (GENETTE, 2009). Primeiro o peritexto (como materiais prefatórios, notas, capas etc.) e o epitexto (informações contextuais e pessoais dos próprios tradutores), ampliando o que se pode descobrir tanto em relação às escolhas tradutórias, quanto da própria trajetória histórica e editorial do manuscrito.

É feito também um aporte dos Estudos Feministas da Tradução, que nos esclarece questões de políticas de tradução, uso do masculino universal nas traduções, posicionamento dos/as tradutores/as e outros tópicos, além de dialogar, também, com os elementos paratextuais e o gênero autobiográfico. A intenção é conseguir responder questões sobre como a voz de Margery Kempe é construída nas traduções, se essa construção é patriarcal e o que resta dessa voz. Além disso, também se as traduções permitem ao leitor ter acesso às expressões e peculiaridades do linguajar medieval e místico, e por fim, o interesse de dar notoriedade e contribuir para a disseminação dessa autora no Brasil.

The book of Margery Kempe é uma obra sem precedentes, reconhecida como a primeira autobiografia escrita em inglês; é uma obra pioneira da prosa inglesa e do gênero auto/biográfico. Robert W. Chambers (1936) indica que a única biografia em língua inglesa anterior foi a *Life of Wulfstan of Worcester*, escrita entre os anos de 1095 e 1113, um período de transição do que é conhecido como *Old English* (inglês antigo, que compreende o período de 500-1100 da Era Comum) para o *Middle English* (inglês médio, de aproximadamente 1100-1500 EC). Escrita pelo capelão Coleman, com quem Vulstano colaborou em vida, foi feita a opção nada ortodoxa pela língua inglesa para a composição da biografia. No entanto, uma vez que o manuscrito original em inglês foi perdido e o texto da biografia do bispo Vulstano só chegou a nós através da tradução para o latim, *The book of Margery Kempe* mantém seu lugar de destaque como a primeira auto/biografia escrita originalmente em inglês médio e apresentada de forma avulsa, ou seja, não integrando uma série de contos, crônicas ou antologias comuns à época.

The book of Margery Kempe é dividido em três partes: o proêmio, que se refere à uma espécie de prefácio ou nota prefatória; o livro 1, contendo 89 capítulos; e o livro 2, que contém 10 capítulos. O livro foi escrito por volta de 1434 e disseminado apenas em fragmentos em duas ocasiões (como ontologias) até o ano de 1520.

A obra conta a história da vida de Margery Kempe, uma mãe, filha, esposa, mulher de negócios, uma pecadora penitente, mística e, acima de tudo, visionária. Kempe fazia parte do que pode ser considerada a classe média em ascensão da cidade de King's Lynn, em Northfolk, na Inglaterra,

e viveu uma vida bastante fora do comum. No início de seu casamento com John Kempe, ficou grávida de seu primeiro filho e sofreu muito durante a gestação, parto e pós-parto. Somente após uma visão que tivera, através da qual Jesus Cristo aparece ao lado de sua cama e a convida a *sair daquele estado*, ela decide se tornar uma devota e peregrina para poder compartilhar sua experiência e seu dom de pregar. A partir daquele momento, ela tenta convencer seu marido a ambos oficializarem um voto de castidade perante a Igreja, se torna vegetariana e repudia fazer sexo com ele, que viria a *liberá-la* dos débitos matrimoniais depois de décadas.

Margery Kempe, apesar de ser uma mulher financeiramente estável e casada que deu à luz e criou quatorze filhos, passou por todos esses anos tentando reivindicar um espaço que achava ser para ela merecido e justo, ao lado das virgens e aos pés de Deus no paraíso. Os relatos ao longo do livro passam muito rapidamente sobre o passado de Kempe e focam nos momentos seguintes ao voto de castidade e à permissão de seu marido para se tornar peregrina.

Por enfrentar a normatividade do papel de mulher, a misoginia e outros elementos de que era composta a *razoabilidade* na Idade Média, sua forma de se expressar e seu comportamento foram muitas vezes considerados hereges. Em longa vida de peregrinação, ela também incomodava as autoridades eclesiásticas ao exigir permissão para usar roupas penitenciais, para observar seu voto de castidade e reivindicar sua forma de pregar: explodindo em lágrimas, com violentos ataques de choro, gritos e espasmos corporais.

Anthony Bale (um dos tradutores elencados para a pesquisa) afirmou, em entrevista à Oxford University Press, que *The book of Margery Kempe*, além de ser um documento sobre a vida medieval inglesa e extrapolar as dualidades da *nobreza/alto clero* e *camponês/marginalizados*, é também um diário de viagem detalhado. Porém, é interessante perceber que ela “descreve quase nada do que fascinava os viajantes daquela época” (WINDEATT, 1995, p. 12, minha tradução³) e que costumava registrar quase exclusivamente “o que ela achava *espiritualmente* significativo” (WINDEATT, 1995, p. 13, grifo meu, minha tradução⁴). Esse foco na experiência espiritual deixa claro que não era seu objetivo escrever um diário de viagem convencional, ainda que como peregrina.

2. KEMPE, FEMINISMOS E CONTEXTOS

A área dos Estudos Feministas da Tradução, que parece ter surgido das tensões da interdisciplinaridade entre Estudos Feministas e Estudos da Tradução, contribui muito para minha discussão em termos de se perceber o peso e a carga sociopolítica que uma tradução pode carregar consigo, especialmente no que tange a própria escolha do *The book of Margery Kempe*.

A professora e especialista em Estudos da Tradução Luise von Flotow (1997) comenta que o movimento feminista vem apontando que o cânone literário/acadêmico/crítico (patriarcal) é o que vem definindo o que tem ou não valor em termos que privilegiam obras produzidas por homens,

3 No original: “*describes almost nothing of what struck contemporary travellers*” (WINDEATT, 1995, p. 12).

4 No original: “*what she sees as the spiritually significant*” (WINDEATT, 1995, p. 13).

fazendo assim com que muitos escritos de mulheres autoras, estudiosas, poetas etc. permaneçam “perdidos” no passado. Ela comenta também que isso,

É mais particularmente verdade com mulheres escritoras da antiguidade, cujas obras precisam ser desenterradas por historiadoras e historiadores literários e lidas novamente por críticas e críticos literários. A tradução começou a desempenhar um papel importante na disponibilização de conhecimento, experiências e trabalho criativo de muitas dessas escritoras do passado. Numerosas publicações de tais trabalhos apareceram em tradução nos últimos anos, frequentemente acompanhados por ensaios acadêmicos contextualizando os textos originais e discutindo algumas das questões levantadas por essas traduções (VON FLOTOW, 1997, p. 30, minha tradução⁵).

Von Flotow (1997, p. 32, minha tradução⁶) ainda comenta que “tornar acessível e credível o trabalho das mulheres há muito tempo ignorado no meio acadêmico patriarcal [...] cria vínculos entre escrita, política de tradução e questões de cultura e gênero”. Muito desse trabalho de resgate das obras de autoria de mulheres vem sendo feito através de antologias, justamente onde esse texto da Margery Kempe foi-me originalmente apresentado.

Ainda sobre a questão de resgate de obras de autoria feminina, Olga Castro (2017), em seu artigo *(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?* reforça que:

Em última instância, o fato de que se traduzam textos de autoria feminina entre diferentes línguas e culturas colocará em contato experiências de mulheres muito distintas, contribuindo para dissolver a presunção patriarcal de que o homem é heterogêneo e a mulher homogênea, e a constatar que o gênero não é um princípio unificador para todas as mulheres, mas que apenas configura a identidade junto a outras variáveis (CASTRO, 2017, p. 231).

Muitos escritos de mulheres no passado eram publicados com a assinatura de pseudônimos masculinos ou em grande parte não eram publicados, como nos casos de diários, agendas, cartas e, muitas vezes, autobiografias. Para prosseguir essa discussão, é importante declarar que a tradução feminista não se trata de reprodução, e sim produção. De acordo com Barbara Goddard (1990), em seu artigo *Theorizing feminist discourse/translation*, as questões de linguagem e gênero sempre foram um dos focos centrais na teoria feminista e especialmente na tradução de escritoras. Como um ato emancipatório, o discurso feminista é, acima de tudo, um discurso político que tende a apontar para a construção de novos significados e que se concentra nos sujeitos que se criam na língua e também pela língua, como forma de

Expor modos ideológicos de percepção por meio de uma expansão de mensagens nas quais a experiência

5 No original: “*It is more particularly true of women writers from earlier periods, whose works need to be unearthed by literary historians and read again by literary critics. Translation has begun to play an important role in making available the knowledge, experiences and creative work of many of these earlier women writers. Numerous publications of such work have appeared in translation in recent years, often accompanied by academic essays contextualizing the source texts and discussing some of the issues these translations raise*” (VON FLOTOW, 1997, p. 30).

6 No original: “*they thus seek to make accessible and credible the work of women long ignored in patriarchal scholarship, and in so doing create links between writing, translation politics, and issues of culture and gender*” (VON FLOTOW, 1997, p. 32).

individual e coletiva se origina de uma posição crítica contra os contextos sociais do patriarcado e sua linguagem. Nisso, os textos feministas geram uma teoria do texto como transformação crítica (GODDARD, 1990, p. 88, minha tradução⁷).

Os temas aqui estão interligados, desde as questões de recuperação de trabalhos *perdidos*, sendo esses trabalhos muitas vezes autobiografias, até a questão dos paratextos, com objetivo de não gerar um produto final isolado, mas sim concebê-lo junto a outras variáveis (idade, raça, classe, gênero, etc.). Evitar generalizações e analisar todos os recursos paratextuais que possam nos dar pistas dos motivos por trás das escolhas tradutórias – e se essas pistas são satisfatórias ou não –, é algo fundamental “para dismantelar a carga patriarcal da linguagem e da sociedade” (CASTRO, 2017, p. 222).

Goddard (1990) complementa dizendo que o discurso feminista trabalha sobre a linguagem, diretamente sobre o discurso dominante patriarcal, em uma forma de verdadeiro interrogatório de significados, com o intuito de fazer retornar o masculino para sua própria linguagem, o que significa que o mundo masculino passa a não ser mais o “tudo”.

Além disso, retomando que a tradução feminista é uma produção, Sherry Simon (1996), em seu livro *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*, comenta que os Estudos da Tradução foram impulsionados por muitas preocupações centrais do feminismo, como “a desconfiança de hierarquias tradicionais e papéis de gênero, uma suspeita profunda das regras que definem ‘fidelidade’ e o questionamento dos padrões universais de significado e valores” (SIMON, 1996, p. 8, minha tradução⁸).

Quando digo que os Estudos Feministas da Tradução é o principal pilar que apoia este estudo, é como um eco de Simon (1996, p. 7, minha tradução⁹) ao dizer que, em vez de fazer perguntas ordinárias tradicionalistas como “como deveríamos traduzir, ou, qual é a tradução correta?”, deveriam ser enfatizadas questões como “o que a tradução faz? Como essa tradução circula? Como elas respondem perguntas no mundo?” (SIMON, 1996, p. 7, minha tradução¹⁰). E também, questões como: “como as diferenças sociais, sexuais e históricas expressas na linguagem são traduzidas?” (SIMON, 1996, p. 8, minha tradução¹¹).

Para debater o papel da autobiografia nesta pesquisa e sua ligação com o feminismo, incluo o trabalho de Laura Marcus (1994) intitulado *Auto/biographical discourses: Criticism, theory, practice*, que explica, na introdução, que o interesse acadêmico pelo gênero autobiografia vem aumentando dentro

7 No original: “*seeks to expose ideological modes of perception through an expansion of messages in which individual and collective experience originate from a critical stance against the social contexts of patriarchy and its language. In this, feminist texts generate a theory of the text as critical transformation*” (GODDARD, 1990, p. 88).

8 No original: “*the distrust of traditional hierarchies and gendered roles, deep suspicion of rules defining fidelity, and the questioning of universal standards of meaning and value*” (SIMON, 1996, p. 8).

9 No original: “*how should we translate, what is a correct translation?*” (SIMON, 1996, p. 7).

10 No original: “*what do translations do, how do they circulate in the world and elicit response?*” (SIMON, 1996, p. 7).

11 No original: “*how are social, sexual and historical differences expressed in language and how can these differences be transferred across languages?*” (SIMON, 1996, p. 8).

dos Estudos Culturais nas últimas décadas e segue cada vez mais avivado pelos Estudos Feministas e pela Historiografia. Ela exemplifica falando sobre o criticismo feminista dos anos 80, que lutava para desconstruir o cânone literário, dando atenção às obras de mulheres que foram marginalizadas e excluídas:

Não só as autobiografias de mulheres se encontravam fora da tradição dos ‘Grandes Homens’ que operava na época, mas como também definições genéricas serviam como forma de excluir da autobiografia (escrita de vida) trabalhos como diários e cartas, frequentemente adotados por mulheres, além daqueles que se encontravam fora da cultura literária ‘convencional’. A extensa literatura feminista sobre a autobiografia das mulheres na última década introduziu muitas escritoras antes excluídas de discussões, enquanto revelou o caráter androcêntrico de como costumava ser a tradição autobiográfica e a crítica do gênero autobiografia (MARCUS, 1994, p. 1, minha tradução¹²).

Com isso, as autoras exploram alguns conceitos auto/biográficos que lançam luz sobre o próprio *The book of Margery Kempe* como uma tentativa de defini-lo dentro de alguma dessas nomenclaturas. Elas listam uma variedade de gêneros e subgêneros da autobiografia, a exemplo da hagiografia, confissão, apologia, narrativa de viagem, narrativa, narrativa da vida espiritual e outros que acabam tendo o efeito contrário, pois nos revelam que, apesar de a obra conter muitas características, ela transborda dessas possíveis definições. É muito importante lembrar que Margery Kempe não parece ter escrito explicitamente seu livro para responder às expectativas de um público leitor de narrativas autobiográficas, e sim como uma missão espiritual, e isso acaba sendo uma tentativa improdutiva tentar enquadrá-la em algum lugar confortável, de fácil identificação. Nesse caso, o hibridismo dos gêneros auto/biográficos faz-se um recurso valioso de estratégias argumentativas em tópicos como: sujeito e objeto, performance e identidade, o privado e público e fato e ficção, além de se relacionar com o hibridismo da obra em si.

2. DIMENSÕES PARATEXTUAIS E DE LINGUAGEM

Sobre a questão das traduções intralingual e interlingual, trago Roman Jakobson, que, no livro *Linguística e Comunicação*, define a tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* como uma tradução “que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (JAKOBSON, 1976, p. 43) e a tradução intralingual ou reformulação como uma tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (JAKOBSON, 1976, p. 43). Tensionando e expandindo essa definição com as críticas formuladas por Karen Korning Zethsen (2009), em seu artigo *Intralingual translation: an attempt at description*, que advoga contra a clássica teoria de categorização, já que não consegue ver fronteiras claras na relação entre tradução intra e interlingual, para ela é necessário que haja uma definição alternativa, mais “aberta e inerentemente não finita” (ZETHSEN, 2009, p. 798-799, minha tradução¹³) e nos propõe 4 parâmetros básicos

12 No original: “not only were women autobiographers self-evidently outside the “Great Men” tradition with which many autobiographical critics operated; generic definitions served to exclude forms of ‘life-writing’ such as diaries, letters and journals, often adopted by women and those outside mainstream literary culture. The extensive feminist literature on women’s autobiography over the last decade or so introduces many writers previously excluded from discussion, while revealing how ‘androcentric’ the autobiographical tradition and autobiographical criticism have been” (MARCUS, 1994, p. 1).

13 No original: “open and inherently non-finite” (ZETHSEN, 2009, p. 798-799)

compreendermos a tradução intralingual: 1) conhecimento (tradução explicativa e expositiva); 2) tempo (obras clássicas traduzidas nos dias atuais); 3) cultura (tradução para explicações de referências culturais distantes); e 4) espaço (traduções reduzidas, ampliadas, ou adaptadas) (ZETHSEN, 2009, p. 805). Esses fatores, por sua vez, estão diretamente ligados aos paratextos, tanto das edições traduzidas quanto do original *The book of Margery Kempe*.

Na obra *Paratextos editoriais*, de Gérard Genette (2009), o autor propõe que o paratexto é composto por um peritexto mais o epitexto, sendo o primeiro inerente ao interior do livro, como títulos, subtítulo, prefácio, notas etc., e o segundo externo ao livro, como depoimentos, palestras, entrevistas, cartas, comunicados e afins. Sendo assim, termos em mente essas possibilidades de traduções intralinguais variadas nos ajuda na localização das versões traduzidas, no entender e melhor distinguir os projetos de tradução e principalmente na recepção do público e a que público essas versões apontam.

Além de os paratextos nos fornecerem caminhos para explorar as trajetórias históricas da obra original, o seu processo de escrita, a autoria e as edições/fragmentos que foram publicados no passado, eles também nos permitem apontar e criticar as direções e decisões tomadas pelos diferentes tradutores através da criação de um quadro/tabela. Através dos paratextos, são trazidos os principais aspectos de cada obra, tais como o formato, a coleção, a série, a capa, as informações dispostas na lombada, a 4ª capa, as orelhas, os anexos, as informações de ficha catalográfica, a folha de rosto, o material prefatório, as notas (autorais, editoriais e de tradução) e a localização desses elementos peritextuais.

3. APRESENTANDO OS TRADUTORES E TRADUTORAS

William Butler-Bowdon

William Erdeswick Ignatius Butler-Bowdon teve uma carreira como Tenente-Coronel, residiu em Derbyshire, na Inglaterra, e foi em uma de suas propriedades que o manuscrito de *The book of Margery Kempe* foi encontrado, por volta de 1934. Retendo os direitos sobre a obra, resolveu trabalhar com Sanford Brown Meech, na época já escritor e editor do *Middle English Dictionary*, lançado em 1933, com o intuito de publicar uma versão moderna, que saiu 2 anos depois, em 1936, como forma de comemorar os 400 anos do manuscrito.

Barry Windeatt

Barry Windeatt é professor de Inglês do Emmanuel College, na Universidade de Cambridge, situada no Reino Unido. Sua área de especialidade é Literatura Medieval, mas transita entre as áreas de Literatura Mística, Literatura Comparada e Artes Visuais, ressaltando especialmente os autores Geoffrey Chaucer, Julian de Norwich e Margery Kempe em seus principais trabalhos, críticas e tradução. Atua editando e co-editando traduções de obras desses autores e traduziu *The book of Margery Kempe*, publicado em 1985.

Tony D. Triggs

Tony D. Triggs foi professor na área de Humanidades do Bingley College of Education e professor de Linguística na College of Ripon, na York St. John University, localizada no Reino Unido, durante os anos 70. Atualmente é escritor, professor associado na Trinity College na área de Música e Piano, professor particular de língua inglesa e fundador do International Song Project. Grande parte de suas obras são da área da História, com obras sobre civilizações antigas, e na área de Literatura Infantil. Sua primeira e única tradução até o presente momento foi o *The book of Margery Kempe: the autobiography of the Madwoman of God*, de 1995, que foi relançado em uma edição mundial no ano de 2018.

John Skinner

John Skinner é escritor e palestrante sobre temas espirituais. Ex-jornalista, trabalhou por anos no The Times of London. Durante treze anos estudou em um monastério para se tornar um padre jesuíta e, ao longo desse período de estudos religiosos, teve acesso pela primeira vez aos escritos místicos medievais, sendo o primeiro deles os de Julian de Norwich. A partir de então suas pesquisas giraram em torno dos trabalhos de místicos, místicas, santos e santas da Idade Média; escreveu *Hear our silence* (2003), através do qual revela o cotidiano da comunidade dos Cartuxos Ingleses onde viveu, e *Sounding the silence* (2007), que discorre sobre o silêncio meditativo e a tradição da oração. Além dessas obras, ressaltam-se, também, suas principais traduções: *Revelations of divine love* (1997) de Julian de Norwich, *The confession of St. Patrick* (1998) e a própria tradução do *The book of Margery Kempe* (1998).

Lynn Staley

Lynn Staley é professora de Humanidades e Estudos Renascentistas e Medievais no Departamento de Inglês da Colgate University, situada em Nova York, nos EUA. Ela é especialista em Cultura e Literatura Medieval e em primórdios da Literatura Renascentista, Chaucer e escritoras medievais, como Margery Kempe. Entre seus principais trabalhos, estão: *Personal identity, in a companion to Chaucer* (2000), *Translating communitas, in imagining a medieval English community* (2004), *Margery Kempe's dissenting fictions* (1994), *Following Chaucer: offices of the active life* (2020) e, fundamentalmente, sua tradução do *The book of Margery Kempe* de 2001, um trabalho publicado pela Norton Critics Edition, em parte como uma espécie de reedição *melhorada* da versão publicada em 1996 pela The Medieval Institute.

Liz Herbert McAvoy

Liz Herbert McAvoy é professora de Literatura Inglesa e Escrita Criativa na Universidade de Swansea, do País de Gales, desde 2015. Ela é especialista em Literatura Medieval escrita por mulheres e seus interesses transitam sobre as relações de gênero em obras de, para e sobre mulheres, literatura mística medieval, religião no período da Idade Média e a vida reclusa de mulheres anacoretas. No caso de McAvoy, ela é a única que propõe uma adaptação do *The book of Margery Kempe*. Sendo assim, sua edição contém um subtítulo escrito An abridged translation. O trabalho é dividido em categorias

críticas consideradas importantes, como maternidade e sexualidade.

Anthony Paul Bale

Anthony Bale atualmente é reitor executivo na School of Arts, na Birkbeck University of London. Atuou como professor de Inglês no programa de graduação e no mestrado nas áreas de Literatura Medieval e Cultura. Grande parte de seu trabalho explora as relações entre cristãos e judeus na Europa medieval (especialmente na Inglaterra), a literatura mística e histórias de peregrinação. Ele também editou e traduziu vários textos medievais e novas traduções e edições de *The Book of Marvels & Travels* (2012), de John Mandeville, *The book of Margery Kempe* (2015) (volume presente neste trabalho) e *Medieval English Travel* (2019), sendo todos publicados em parceria com a Oxford University Press.

3. CONSTRUÇÃO DO COTEJO

Como mencionado anteriormente, serão elaboradas 4 temáticas de análise, sendo elas: 1) *comportamento/sentimento*: com passagens nas quais Margery Kempe aponta o que estava sentindo enquanto fazia algo ou suas impressões sobre o que vivenciava; 2) *Linguagem gendrada*: todas as vezes que o “masculino universal” foi reparado, apontado e como os tradutores lidaram com isso (se lidaram); 3) *Religião*: quando discuto um pouco sobre as relações de Kempe com as autoridades eclesiásticas, teologia, e o catecismo da Igreja Católica; e 4) *Sexo*: como os tradutores se colocaram perante as traduções de partes do corpo e dos eufemismos, e como tabus estavam direta ou indiretamente ligados ao período histórico e seus contextos cultural e religioso.

Chegamos a tais categorias indutivamente após cotejar os capítulos em ordem. Elas foram pensadas de acordo com o que foi discutido até agora, visando estabelecer uma ligação com os temas abordados ao longo deste trabalho, a saber: 1) o debate sobre autobiografia espelhado aqui no tema *comportamento/sentimento*, observando como as escolhas de traduzir o que Margery Kempe refletia podem interferir em nosso entendimento da obra; 2) o foco dos Estudos Feministas da Tradução, que ressaltam a neutralização da carga patriarcal da linguagem, visível em aspectos da religião, e que estão ligados aos elementos contextuais, assim como na consideração do que diz respeito ao corpo e o sexo.

As traduções foram organizadas em quadros, seguindo a ordem cronológica de publicação. Foram atribuídas siglas para cada nome de quem assina a tradução, seguindo a ordem: encabeça cada quadro o texto em inglês médio, com a transliteração para os caracteres românicos, como apresentado na edição bilíngue de Lynn Staley (1996) e sem marcação. Depois temos as traduções de William Butler-Bowdon (1940), marcada como “B. B”; tradução de Barry Windeatt (1985), marcado “B. W”; tradução de Tony D. Triggs (1995), marcado “T. T”; tradução de John Skinner (1998), marcado como “J. S”; tradução de Lynn Staley (2001), marcada com “L. S”; a tradução “parcial” de Liz Herbert McAvoy (2003), marcada com “L. H” e a tradução de Anthony Bale (2015), marcada com “A. B”.

Demonstro, através do exemplo a seguir, a questão de disposição dos quadros e uma das análises feitas até o momento:

Quadro 1 – Excerto 1

<p>In the second yer of hir temptacyons yt fel so that a man whеч <i>sche lovyd wel</i> seyde onto hir on Seynt Margaretys Evyn befor evynsong that for anythyng he wold ly be hir and <i>have hys lust of hys body</i>, and sche schuld not wythstond hym, for, yf he mygth not have hys wyl that tyme, he seyde, he schuld ellys have it another tyme, sche schuld not chese.</p>	<p>B.B: In the second year of her temptation, it so fell that a man whom <i>she loved well</i>, said unto her on St Margaret's Eve before evensong that, for anything, he would lie by her and <i>have his lust of his body</i>, and she should not withstand him, for if he did not have his will that time, he said he would anyhow have it another time, she should not choose.</p>
<p>B.W: In the second year of her temptations it so happened that man whom <i>she liked</i> said to her on St Margaret's Eve before evensong that, for anything, he would sleep with her and <i>enjoy the lust of his body</i>, and that she should not withstand him, for if he might not have his desire that time, he said, he would have it another time instead – she should not choose.</p>	<p>T.T: In the second year of my temptation it came about that a man <i>I thought a lot</i> of told me on St Margaret's Eve before evensong that he'd give anything to lie with me and <i>satisfy his bodily urges</i>; and he told me I shouldn't resist him, because if he didn't have his own way this time he'd have it some other – I had no option.</p>
<p>J.S: It was during the second year of these temptations, on the eve of Saint Margaret, that a man <i>I fancied</i> told me just before evensong that he would give anything to sleep with me and <i>have it off with me</i>. He insisted that if he couldn't be satisfied now, then it would have to be another time – but it was not for me to choose.</p>	<p>L.S: In the second year of her temptations it befell so that a man whom <i>she loved well</i> said unto her on Saint Margaret's Eve before evensong that, despite anything, he would lie by her and <i>have his lust of his body</i>, and she should not withstand him, for, if he might not have his will that time, he said, he should else have it another time, she could not choose.</p>
<p>L.H: In the second year of her temptations it happened that a man whom <i>she liked well</i> said to her on St. Margaret's Eve before evensong that he would give anything to sleep with her and <i>enjoy his body's lust</i>, and she should not resist him; for if he might not have his desire that time, he said, he would have it another time instead – she should not choose.</p>	<p>A.B: In the second year of her temptations it so happened that a man whom <i>she loved well</i> said to her, before evensong on the Eve of St Margaret's Day, * that he would do anything to sleep with her and <i>indulge his bodily lusts</i>, and she should not resist him; if he could not have his way that time, he said, he should otherwise have it some other time—it would not be for her to choose.</p>

Fonte: O autor (2021).

Esse excerto, na realidade, parece transitar entre os temas *questões de religião e sexo*; entretanto, achei relevante trazê-lo, mesmo que a única tradução que foge do usual seja a de Triggs. O contexto desse momento na história é a do homem que fala para Margery Kempe que queria *ter a luxúria de seu corpo* por bem ou por mal. Vemos que ela não somente o conhecia, mas simpatizava com o homem, e

os empregos de *lovyd* e *liked* demonstram isso; logo, foi substituído por *thought a lot* (pensava muito), o que não parece condizer com o contexto, já que aparenta impelir e preparar o leitor para a passagem que utiliza a marcação *fidelity*. Skinner prefere utilizar o *fancied* como desejar e amar, uma marcação que intensifica talvez o sentimento de algo platônico.

Mais à frente, temos o uso sistemático da palavra *lust* (luxúria) como opção mais recorrente nas traduções, enquanto que Triggs utiliza *urges*, no caráter de impulso sexual, e Skinner surpreende com o uso de uma gíria (comumente britânica) *have it off* para explicitar o *fazer sexo*. Segundo Federici (2017), geralmente as mulheres que eram acusadas de bruxaria também eram acusadas de terem copulado com o Diabo, sendo também consideradas pelas autoridades da Igreja Católica em um *matrimônio pervertido*:

o famoso pacto com o diabo — devia ser representado como um contrato de casamento pervertido. A analogia matrimonial era levada a tal ponto que as bruxas chegavam a confessar que elas “não se atreviam a desobedecer ao diabo” ou, ainda mais curioso, que elas não tinham nenhum prazer em copular com ele, uma contradição no que diz respeito a ideologia da caca as bruxas, para a qual a bruxaria era consequência da luxúria insaciável das mulheres (FEDERICI, 2017, p. 338).

No livro *Malleus maleficarum*, escrito pelo pregador alemão Heinrich Kraemer, em 1487, e pelo teólogo James Sprenger (sendo somente o último associado à Inquisição de fato), temos uma frase na parte I, Questão VI: “Sobre as bruxas que copulam com Demônios. Por que principalmente as mulheres se entregam às superstições diabólicas” que diz: “O que é uma mulher senão um inimigo da amizade. Elas são más, devassas, vaidosas e lascivas. Toda bruxaria provém da *luxúria* carnal, que, nas mulheres, é *insaciável*” (KRAEMER; SPRENGER, 2007, p. 51, grifos meus). Sendo assim, vemos a relevância dessa ligação entre o pecado da luxúria em si, a história das mulheres medievais e como essa questão permeia o tom e, conseqüentemente, a história da própria Margery Kempe.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho objetiva revelar o caminho percorrido até agora para construção de minha dissertação, intitulada *Here begynnyth a schort tretys and a comfortabyl for synful wrecchys: uma análise crítica das traduções do inglês médio para o inglês moderno na autobiografia The book of Margery Kempe* (ca. 1434), que, por sua vez, ainda está em fase de análise e considerações finais. Por esse motivo, foi possível demonstrar apenas através de um exemplo os moldes aos quais esta pesquisa vem sendo feita.

Por meio deste trabalho, busco contribuir para os estudos sobre *The book of Margery Kempe* no país. Essa obra, que acredito ser uma pedra angular para entendermos melhor o misticismo, o cotidiano da Idade Média e as questões sociopolíticas, de religião e de sexo, tem potencial para ser explorada muitas vezes. Penso que este trabalho mira também, em partes, desconstruir alguns preconceitos em relação à Idade Média e servir de impulso e sinal para que mais discussões e diálogos sejam criados dentro e fora de sala de aula sobre esse tema e livros. Embora a voz de Kempe tenha sido criada e recriada através de projetos de tradução tão distintos, sua voz sobrevive e nos mostra que, se seu livro não estivesse ficado *perdido* durante tantos séculos, é possível que tivesse ido para a fogueira junto

com tantos outros trabalhos considerados heréticos, do período que se seguiu logo após a sua morte. Sua voz é importante até os dias de hoje e nos mostra uma face muito mais real e honesta da Idade Média. Lynn Staley, na introdução de sua tradução do *The Book of Margery Kempe*, expõe:

Margery Kempe [...] é barulhenta, desconfortável, e uma protagonista comprovadamente devota, e suas críticas sociais e eclesiásticas fazem com que seu livro pareça pertencer a muitos gêneros, sem se encaixar precisamente nos contornos de nenhum outro (KEMPE, 2001, p. 7)¹⁴.

Margery Kempe é uma voz resistente, que através de sua comunicação com Deus forja para si uma forte expressão de independência e de *governo* próprio. Dickens (2009, p. 174, minha tradução) ainda comenta que o caráter insubordinado de Kempe acaba destacando-a “como a mais reconhecível profeminista”.

Referências

BALE, Antony. **Anthony Bale and The Book of Margery Kempe**. [Entrevista concedida a] Oxford Academic (Oxford University Press). YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FXzzL2P-uCg&list=PL77IyTftpF67vP6FtZt5Rj8aISEFCQlo9>. Acesso em: 19 nov. 2019.

CASTRO, Olga. **(Re) examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?** Tradução de Beatriz R. G. Barboza. TradTerm, São Paulo, v. 29, p. 216-250, jul. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v29i0p216-250>.

DICKENS, Andrea Janelle. **Contemplative pilgrim: Margery Kempe**. In: DICKENS, Andrea Janelle. *The female mystic great women thinkers of the middle ages*. Nova York: I. B. Tauris & CO Ltd., 2009.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Norton anthology of literature by women: the tradition in English**. 2. ed. Nova York: W. W. Norton, 1985.

GODDARD, Barbara. *Theorizing feminist discourse/translation*: In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Translation, history and culture**. Londres: Routledge, 1990. p. 87-96.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

KEMPE, Margery. **The book of Margery Kempe**. Londres: British Library, [ca. 1434].

14 No original: “most recognizably ‘proto-feminist’” (DICKENS, 2009, p. 174).

KEMPE, Margery. **The book of Margery Kempe**. Notas de Hope Emily Allen. Londres: Oxford University Press, 1940.

KEMPE, Margery. **The book of Margery Kempe**. Tradução de Barry Windeatt. Harmondsworth: Penguin, 1985.

KEMPE, Margery. **The book of Margery Kempe: the autobiography of the wild woman of god**. Tradução de Tony Triggs. Barnhart: Liguori Publications, 1995.

KEMPE, Margery. **The book of Margery Kempe: a new translation**. Tradução de John Skinner. Nova York: Image Books/Doubleday, 1998.

KEMPE, Margery. **The book of Margery Kempe: a new translation, contexts and criticism**. Tradução de Lynn Staley. Nova York: Norton, 2001.

KEMPE, Margery. **The book of Margery Kempe: abridged translation**. Tradução de Liz Herbert McAvoy. Suffolk: D. S. Brewer, 2003.

KEMPE, Margery. **The book of Margery Kempe**. Tradução de Anthony Bale. Londres: Oxford University Press, 2015.

KRAEMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus maleficarum: o martelo das feiticeiras**. Tradução de Paulo Froés. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

MARCUS, Laura. **Auto/biographical discourses: criticism, theory, practice**. California: Manchester University Press, 1994.

SIMON, Sherry. **Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission**. Nova York: Routledge, 1996.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Reading autobiography: a guide for interpreting life narrative**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

VON FLOTOW, Luise. **Translation and gender: translating in the 'era of feminism'**. Machester: St. Jerome Publishing, 1997.

ZETHSEN, Karen K. **Intralingual translation: an attempt at description**. **Meta: Translators' Journal**, Montreal, v. 54, n. 4, p. 795-812, dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.7202/038904ar>.

O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO NO PROCESSO DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE UMA OBRA LITERÁRIA PARA O CINEMA*

Diogo Berns¹



1 INTRODUÇÃO

O roteiro cinematográfico consiste em um estágio do desenvolvimento de uma obra fílmica. Existe nas obras de diferentes naturezas um fundamento que lhe dão suporte, fornecendo diretrizes para aplainar, construir, edificar e materializar ideias. No caso de um filme, esse fundamento provém desse documento denominado de roteiro cinematográfico.

Esta pesquisa evidencia a participação do roteiro no processo da tradução intersemiótica de uma narrativa literária para o cinema, bem como o modo de escrita indicado para esse documento no modelo *hollywoodiano*, exemplificado em trechos de três roteiros de produções fílmicas. Neste capítulo, não são apresentadas etapas anteriores à escrita desse documento, como *storyline*, sinopse, escaletas e argumento e nem se estabelece comparações entre roteiro, obra literária e obra cinematográfica. Por meio de teorias acerca desse documento e da tradução intersemiótica, destaca-se que ele representa uma etapa intermediária entre o romance e o filme (VIEIRA, 2007, p. 57), apresentando-se, por sua vez, como uma interface entre as ideias do autor do texto literário e a obra à qual o espectador terá acesso quando assistir ao filme (MIRANDA, 2018, p. 22).

O roteiro cinematográfico pode ser visto como uma rota não apenas determinada, mas dividida através da discriminação dos diferentes estágios: a equipe envolvida na produção cinematográfica sai de um lugar, passa por etapas para atingir um objetivo final (MACIEL, 2003, p. 20-21). Ele constitui um dos primeiros passos no processo de adaptação cinematográfica, denominado, nos Estudos da Tradução, de tradução intersemiótica. Foi o teórico Roman Jakobson (1980, p. 65) quem introduziu esse termo nos estudos acadêmicos. A tradução intersemiótica consiste, pois, na interpretação de signos verbais, como a literatura, por meio de sistemas de signos não verbais, neste caso o cinema ou vice-versa.

1 - O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Código de Financiamento 001. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Bolsista CAPES. E-mail: diogo.cinestar@hotmail.com.

Ao longo da história da cinematografia, diversas narrativas têm sido adaptadas de outros campos artísticos para o cinema. Oriundos/as de diversos países, culturas e posicionamentos políticos, filosóficos e estéticos, cineastas materializam em imagens e sons essas narrativas. É no roteiro, pois, que se inicia essa transformação. Para adentrar em algumas questões referentes à participação desse documento na tradução intersemiótica, a pesquisa parte de conceitos da semiótica que podem ser utilizados na elaboração do roteiro.

2. CONCEITUANDO SEMIÓTICA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A Semiótica é a ciência que investiga todas as linguagens possíveis, examinando os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção e de significação de sentido (SANTAELLA, 2012, p. 19). Ela não é uma ciência que substitui o fazer das outras linguagens, e sim que dialoga com estas. A Semiótica fornece ferramentas para compreender o processo de constituição de cada linguagem, bem como a produção de sentido que gera no receptor, denominado aqui intérprete. Com cada uma delas, a Semiótica atuará, portanto, de forma diferenciada.

Para Eco (1997, p. 154), a linguagem verbal é o artifício semiótico mais poderoso que o homem conhece. Porém, segundo o autor, outros artifícios são capazes de *tocar* o que essa linguagem não consegue. Tradicionalmente, a semiótica analisa e dialoga com sistemas de signos verbais – literatura, por exemplo – e sistemas de signos não verbais – áudio, imagens, pinturas –, embora esse fato nem sempre seja evidente para o senso comum, como explicitado a seguir.

É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar no mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos por meio de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Por meio de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem (SANTAELLA, 2012, p.14).

Essa complexidade evidencia o vasto campo de atuação da Semiótica. São diversas linguagens e, portanto, ciências, como a História e a Psicanálise, existentes na sociedade. A Semiótica contribui na análise do processo de comunicação dessas linguagens/ciências. Conceitua-se a Semiótica por ciência dos signos (SANTAELLA, 2012, p. 9). Charles Sanders Peirce, filósofo, cientista, linguista, físico, astrônomo, matemático estadunidense, foi um dos autores que estabeleceu uma teoria geral dos signos, a qual acadêmicos de diversas partes do mundo têm utilizado como princípio para reflexões, teorizações e análises em diálogo com outras ciências. As teorias referentes ao signo, apesar de terem uma longa história, receberam de Peirce expressivas contribuições pela complexidade e por capturarem a importância da interpretação para o sentido (MIRANDA, 2018, p. 53). Em vida, o autor publicou cerca de doze mil páginas de manuscritos, deixando escritas noventa mil antes de morrer em 1914 (SANTAELLA, 2020, p. 89). Peirce (2010) estruturou a teoria do signo em tríades. Nesta pesquisa, parte-se de apenas duas delas para explicar as reflexões acerca do roteiro cinematográfico. A primeira tríade abarcada refere-se à identificação do que, de fato, é o signo. Ela é composta pelos

seguintes componentes: (1) *Objeto*, (2) *Signo* e (3) *Interpretante*.

O *Objeto* constitui o referencial, a mensagem, a ideia que será destinada/comunicada a alguém. Ele determina, pois, o *signo* (SANTAELLA, 2020, p. 14-15). Para Peirce (2010, p. 46), o signo, também denominado de *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa esse *objeto*, representa algo para alguém; está no lugar de outro elemento/componente/coisa, substituindo-o/a, apresentando-o/a, representando o que se convencionou ser denominado de seu *objeto*. Ele só pode funcionar como *signo* se tiver a capacidade de representar, substituir algo, sendo, portanto, que o *signo* não é o objeto, mas aquilo que está no lugar do *objeto* (SANTAELLA, 2012, p. 90). Esse *objeto* não precisa, de fato, existir, nem subsistir no momento em que o *signo* ocupa o lugar dele (ECO, 1997, p. 4). Ideias ficcionais, ou puramente imaginárias, uma lenda, uma visão, podem ser representadas pelos *signos* (NÖTH, 2012, p. 7-8). Desenhos, gravuras, pinturas, imagens, escrita, por exemplo, são *signos* que representam o(s) *objeto(s)*. Os *signos* conferem materialidade ao pensamento e o externalizam (SANTAELLA, 2020, p. 10). Cada um desses *signos* possui materialidade, estruturas, peculiaridades que os distinguem dos demais; por isso cada um deles representa de formas distintas o *objeto*. Um determinado *signo* representa, em parte o *objeto*, que também pode ser denominado de *realidade*, e, portanto, não pode abraçar completamente nem mesmo o recorte da realidade, por isso existe uma inevitável incompletude do *signo* (SANTAELLA, 2020, p. 14-15).

Independentemente se o signo for verbal ou não verbal, a comunicação só é efetivada quando se atinge um destinatário (intérprete). É da natureza do signo representar e determinar novas representações, traduções contínuas (ESPÍNDOLA, 2008b, p. 2). O repertório, as sensações, a cultura, as percepções, as questões referentes à época em que vive e o estado psíquico-emocional do intérprete, por exemplo, podem acrescentar/moldar esse olhar. A esse novo *signo*, Peirce (2010, p. 46) denominou de *interpretante*, o terceiro componente da tríade. Ele é considerado um evento psicológico que ocorre na mente de um intérprete (ECO, 1997, p. 10). No caso de um signo pictórico, são as ideias, pensamentos, conclusões, impressões ou ações que a imagem evoca (NÖTH, 2012, p. 7). O interpretante é um conceito muito mais vasto, que inclui o intérprete, mas não se reduz e ele, porém, evidentemente, depende dele para existir (SANTAELLA, 2020, p. 26-27).

No caso do roteiro cinematográfico, a escrita é o signo pelo qual se estabelece o processo comunicacional entre uma equipe de profissionais responsável pelo desenvolvimento de uma obra cinematográfica. O roteiro, como se verá adiante, possui um padrão distinto da escrita literária/poética, mesmo quando baseado em uma obra literária. Como um processo de criação artística e industrial, o roteiro é uma base de comunicação à equipe técnica. Do signo escrita, serão elaborados/criados/desenvolvidos signos que irão compor toda a ambientação, a atmosfera dramática com os personagens e as situações que constam no roteiro. Esses signos serão dirigidos/conduzidos/criados a um público, que irá assistir à narrativa em uma sala de cinema ou em outra plataforma midiática. O modo como esses signos foram criados e como cada plataforma os conduz ao público gerará, em cada pessoa, interpretantes. Cabe ressaltar que a experiência sensorial do público é distinta em cada plataforma midiática.

Outra tríade importante do pensamento peirceano é a dos *ícones, índices e símbolos*. Segundo Peirce (2010, p. 64), essa é a mais importante divisão dos signos. Trata-se da relação entre o signo (*representâmen*) com o *objeto*; está presente no cotidiano, e, portanto, pode ser encontrada no roteiro cinematográfico, quer o roteirista tenha ciência ou não da existência dessa tríade. Para exemplificar a tríade *ícone, índice, símbolo*, utilizam-se aqui a chuva e o fogo como objetos, a fim de facilitar a assimilação dos conceitos. É necessário ressaltar que um mesmo objeto pode pertencer a mais de uma classificação, recebendo, portanto, outro termo que o identifique. Esta pesquisa, no entanto, concentra-se apenas nos termos da referida tríade, apresentados a seguir.

Ícone: signo que se refere ao objeto que denota, na medida em que for semelhante a ele e utilizado como signo dele (PEIRCE, 2010, p. 52). O ícone é, portanto, um signo que lembra o objeto como se conhece no que, comumente, atribui-se o nome de realidade. O cinema está repleto de ícones. O ícone opera pela semelhança entre as qualidades que possui, objeto e significado (PLAZA, 2013, p. 21). Tem alto poder de sugestão (SANTAELLA, 2012, p. 100). Compreende também formas não visuais, como acústica, táteis, olfativas (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 38). A imagem tem grande peso icônico e, dessa forma, parece incorporar o seu objeto (ESPÍNDOLA, 2008b, p. 3-4).

No caso da chuva e do fogo, tem-se por ícones uma pintura, um desenho ou uma gravura semelhante ao que, imageticamente, lembram esses elementos tal como se conhece. No caso de um filme, o roteiro pode evocar ícones desses elementos na estrutura narrativa que, então, serão materializados, criados, emulados nas cenas filmicas.

Índice: signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser, de fato, afetado por esse objeto (PEIRCE, 2010, p. 52); opera pela contiguidade vivida (PLAZA, 2013, p. 22). É um signo que evidencia o que irá acontecer ou o que se passou, como uma pegada na areia. O índice é, portanto, um indício. É parte do signo e com ele está existencialmente conectado (SANTAELLA, 2012, p. 102). É um signo que incorpora alguma extensão física do objeto que se refere: uma mancha de sangue numa camisa que indica um ferimento ou uma seta que indica a direção do objeto que representa (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 34-35). Funciona, também, como metonímia, ou seja, a parte de algo representa o todo.

No caso da chuva e do fogo, são índices as primeiras gotas e faíscas que atuam como indicativo do que irá acontecer, e uma poça d'água e objetos queimados e cinzas como vestígios da ação desses elementos da natureza. É da natureza do índice não ser algo isolado, mas conectado ou que aponta a outra realidade. O roteirista pode, ao invés de optar por um ícone, evidenciar uma situação dramática por um índice. Maciel (2003, p. 92) aponta o uso dos índices como uma grande arte nos roteiros, sendo um dos recursos expressivos mais sutis e eficientes que faz o espectador remeter a uma situação que foi apresentada velada e posteriormente outro momento a torna inteligível. Com esse artifício, tanto o roteirista quanto o diretor e demais profissionais envolvidos na obra filmica conseguem estimular a imaginação e a percepção do público, forçando-o a estabelecer conexões. A opção pelo uso de um índice às vezes também está atrelada ao fator econômico, haja vista que nem sempre, por questões orçamentárias e tecnológicas, pode-se mostrar/materializar em imagens e sons as ideias de forma completa.

O terceiro componente da tríade é o *símbolo*: trata-se de um signo que se refere ao objeto que denota em virtude, normalmente, de uma associação de ideias gerais que operam no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto (PEIRCE, 1999, p. 52). Em geral, é uma denominação coletiva, ensinada de algo, como as palavras. É arbitrário. Depende de uma convenção ou hábito (PLAZA, 2013, p. 22). Não apresenta conexão com o objeto, a não ser por uma norma (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 35). Aquilo que representa não é individual, mas algo geral (SANTAELLA, 2012, p. 105). Assim, é por força da mente do intérprete que o símbolo relaciona com o objeto, pois não está ligado àquilo que representa por meio de alguma similaridade (caso do ícone) nem por conexão casual, fatural, física, concreta (caso do índice); a relação se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de ideias, como mencionado (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 63).

No caso da *chuva* e do *fogo*, além das palavras aqui escritas e marcadas em itálico que representam esses elementos da natureza e que as pessoas têm ciência que os representam em virtude de algum momento terem aprendido associar essas palavras a eles, outras línguas têm a grafia peculiar para representá-los. Além disso, imagens podem simbolizá-los, mesmo não sendo semelhantes a eles.

O roteiro cinematográfico é um conjunto de símbolos. Cada palavra que nele consta possui significado, significado este que deve ser conhecido pela equipe técnica da obra fílmica por meio da norma gramatical, da vivência e da experiência cultural. É esse conhecimento que permite a integração dessa equipe no desenvolvimento de uma obra cinematográfica. Para que, de fato, o símbolo seja efetivo, é preciso que o significado seja assimilado por ela. Assim, ocorrerá uma união – intenção do roteirista + compreensão da equipe –, que é a função do símbolo. *Símbolo* intui reunir, unificar, identificar.

Costuma-se basear a relação entre obras literária e cinematográfica principalmente na comparação entre a palavra, signo simbólico, e a imagem, signo icônico (VIEIRA, 2007, p. 57). No entanto, esquece-se de que a imagem também tem função de símbolo. Um monumento pode evocar uma nação, como o Cristo Redentor em relação ao Brasil ou a Torre Eiffel em relação a Paris. Da mesma forma, uma bandeira evoca a identidade de uma nação. A água e o fogo são elementos da natureza aqui citados como históricos e culturais no sentido de o primeiro estar ligado à vida, ao desconhecido que habita os mares e à destruição como no caso das narrativas diluvianas; e o segundo, também à destruição e às cruéis torturas documentadas no passado, por exemplo. No caso de uma adaptação cinematográfica, o roteiro pode evocar, nas descrições, imagens que simbolizam alguma realidade, algum momento histórico.

No final da década de 1950, Roman Jakobson apresentou, de forma sucinta, o termo *tradução intersemiótica* a partir da teoria geral dos signos de Peirce (2010). Ao refletir acerca do fenômeno tradutório, Jakobson (1980, p. 64-65) classificou em três as modalidades de tradução: *intra lingual* – interpretação dos signos verbais na mesma língua; *interlingual* – interpretação dos signos verbais por meio de outra língua; e *intersemiótica* – interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Julio Plaza (2013) no livro *Tradução intersemiótica*, expandiu a teoria de

Jakobson, mencionando que se pode considerar essa tradução também como a interpretação de um signo não verbal por meio de um signo verbal. Essa visão é compartilhada por Diniz (1998, p. 313), que discorre que, na tradução intersemiótica, encontram-se as traduções das artes plásticas e visuais para a linguagem verbal e vice-versa. Adaptações, Língua Brasileira de Sinais e histórias em quadrinhos são exemplos dessa tradução.

A tradução intersemiótica pode ser considerada mais do que uma passagem, uma transformação, uma transmutação, uma transubstanciação, mas, como sugere Plaza (2001, p. 14), uma prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, uma leitura, uma metacriação, um diálogo de signos e síntese e reescrita da história. Essa tradução está além de apenas uma transferência de forma, suporte, mídia. Abrange elementos, recursos, visões críticas, históricas, sociais e outras que virão a serem acrescentadas, haja vista o tão pouco debate acerca dela. No processo intersemiótico, não cabe estabelecer uma hierarquização das linguagens (FIORUCI, 2016, p. 129). O que ocorre é um diálogo entre as duas ou mais linguagens envolvidas. Só a partir dessa noção que ficará em evidência o percurso artístico, crítico e re-criador da tradução.

Nesse diálogo que ocorre nas traduções intersemióticas em que estão envolvidos a literatura e o cinema, é necessário considerar este além do suporte/da materialidade, mas uma nova linguagem, infinitamente diferente da linguagem verbal, sendo que os dois campos possuem significados múltiplos, porém de diálogos permanentes (CALADO, 2016, p. 140). O cinema, como linguagem, apresenta características que lhe são peculiares ou que são oriundas de outros meios, como os enquadramentos da fotografia, algumas noções acerca de personagens e de estrutura narrativa provenientes da literatura. No entanto, a concepção da atmosfera fílmica é criada na imagem e no som, sendo cada elemento orquestrado de forma detalhada. Tudo começa no roteiro. Os filmes existem porque uma equipe imensa de pessoas trabalha para produzi-lo, mas tudo se desvenda com um único olhar: o olhar humano do roteirista (BISCALCHIN, 2012, p. 18). O roteiro, como um meio entre a obra literária e cinematográfica, fará a mediação de ideias e ecoará detalhes e situações antes literários agora em imagens e sons.

3. CONCEITUANDO O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

Na atualidade, a partir de obras literárias, são elaborados roteiros de parte dos filmes vencedores de premiações da área cinematográfica e dos que obtêm maior rentabilidade na exibição em salas de cinema com vendas e locações de suportes midiáticos em que estão fixados (MIRANDA, 2018, p. 14). O roteiro, no caso de uma tradução intersemiótica entre literatura e cinema, é o instrumento pelo qual a narrativa literária passa a ser transformada em narrativa audiovisual. Ele constitui o esqueleto verbal de um filme (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 91); um guia para um percurso a ser realizado por uma equipe técnica (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 23); um princípio de um processo visual marcado por diversas etapas até chegar às salas de cinema e não o final de um processo literário (COMPARATO, 1995, p. 20).

A partir do roteiro cinematográfico, o filme começa a ganhar forma. Das palavras, mas não quaisquer

palavras, que possuem a tentativa de evocar a mais completa visualização da narrativa, a fim de que a equipe técnica possa orquestrar as cenas, são semeadas ideias e impressões que geraram da leitura da obra literária adaptada para a obra filmica. Aos ecos dessa leitura, a escrita do roteiro iniciará o processo de metamorfose para que, depois, a borboleta cinematográfica possa, enfim, criar asas e voar. Das palavras que, na objetividade incorporam a poesia, estabelecem-se os primeiros passos, as primeiras pegadas, os primeiros índices, os primeiros signos do fazer filmico para despontar, de forma imagética e sonora, uma narrativa cinematográfica.

O trabalho do roteirista consiste em lapidar ideias em palavras no intuito de criar uma estrutura narrativa coerente e coesa dramaturgicamente no roteiro. O primeiro passo nesse processo de adaptação do signo verbal para o não verbal é adequar o material, neste caso literário, para o roteiro (SEGER, 2007, p. 18). A narrativa precisará ser estrutura de modo que se sustente como forma de roteiro e não mais literária. Sustentar aqui se refere ao fato de se consolidar como uma forma verossímil, como uma estrutura e não somente réplica da obra que lhe deu base. Estrutura no sentido de ritmo, de desencadeamentos de situações dramáticas, de profundidade psicológica dos personagens, de densidade psíquica e referencial enquanto cinema¹.

O roteiro, *forma* distinta do literário, já intui o visual, a objetividade para que o conteúdo nele inscrito seja o mais evidente possível e o de mais fácil assimilação por parte da equipe técnica, tentando evitar qualquer ambiguidade. Se existe qualquer dificuldade para visualizar alguma cena do roteiro, é porque o modo como a escrita foi elaborada não é indicado para esse documento (RODRIGUES, 2007, p. 50). Unidade de sentido: eis a tentativa que o roteirista terá como uma das obrigatoriedades, especialmente nos moldes de roteiros de filmes hollywoodianos, conforme se está dando ênfase nesta pesquisa. Unidade de sentido para unicidade e organicidade da obra filmica, como se evidencia a seguir no trabalho do roteirista.

Pobre do roteirista, pois ele não pode ser um poeta. Não pode usar metáfora e símile, assonância e aliteração, ritmo e rima, os grandes tropos. Em vez disso, seu trabalho deve conter toda a substância da literatura, mas sem ser literário. Um trabalho literário é finalizado e completo dentro de si mesmo. Um roteiro espera uma câmera. Se não é literatura, então qual é a ambição do roteirista? Descrever de uma maneira que, quando o leitor vire as páginas, um filme flua na sua imaginação (MCKEE, 2006, p. 368).

Pobre roteirista que deverá se reinventar para criar um roteiro de um status antes literário. Pobre roteirista que passará a ser um potencial lapidador, um oleiro enriquecedor, um cientista da metamorfose, com incertezas da efetividade do trabalho. A adaptação, uma das formas de tradução intersemiótica, é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a narrativa, o que equivale a transsubstanciar, haja vista que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, e, no momento em que se cria um novo conteúdo e o exprime em outra linguagem, há um processo de recriação, de transsubstanciação (COMPARATO, 1995, p. 32). Pobre e majestoso cientista-roteirista, que engendrará dos escombros da imaginação, dos signos, dos ícones, dos índices e dos símbolos

2 A estrutura do roteiro pode ser entendida também pela divisão em 3 atos: Ato I, denominado de Apresentação; Ato II, chamado de Confrontação; e Ato III, denominado de Resolução, com dois pontos de virada, cada um entre um ato e outro, conforme teorizado por Field (2001, p. 133) e retomado por Comparato (1995, p. 188) e Maciel (2003, p. 59).

literários e visuais uma nova proposta para o público visualizar, degustar, refletir, debater, partilhar e gozar a narrativa.

Efêmero, não concebido para perdurar, mas se tornar outro: assim definem Carrière e Bonitzer (1996, p. 11) o documento base da arte cinematográfica. Pobre roteirista que verá todo o trabalho que tivera ser jogado na lata do lixo adiante; por vezes, amassado, rascunhado, com acréscimos e supressões; muitas vezes, tão diferente daquilo que, em alguns casos, na solidão concebeu, mas que passou por inúmeros profissionais e agora se tornou outro projeto, outro universo, outra forma, outra substância, outra metamorfose desejada.

O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 27). Pobre roteirista: nem sempre está preparado/a para aceitar, para largar a sua cria nas mãos de outras pessoas, para compactuar o nascimento. Como muitas grávidas que imaginaram, sonharam e idealizaram a prole durante a gestação, o/a roteirista terá de enfrentar, no momento do parto, a morte de uma ilusão e o surgimento de uma realidade que nem sempre lhe é agradável. A sensação de a prole ter sido trocada na maternidade poderá lhe ocorrer, mas será tarde. O filme criado, lapidado por etapas de produção, que teve contribuições desde aparatos técnicos, até estéticos e performáticos, será outro em relação ao roteiro.

O desapego frente ao trabalho que concebeu deve ser praticado pelo roteirista na escrita do roteiro. Na perspectiva de Mckee (2006, p. 19), o roteirista precisa cortar o que for desnecessário, ser implacável no desejo de expressar o máximo absoluto com o mínimo de palavras possíveis. Brevidade. Para a tradução intersemiótica, é importante o conceito de brevidade. Trata-se de sinônimo de qualidade. Não há espaço para o que não é coerente à narrativa. Não há lugar para o que não é pertinente, o que prolonga excessivamente (nesse caso de forma redundante), como aponta Julio Plaza (2003) a seguir.

No filme 2001, de Stanley Kubrick, há uma montagem que traduz de forma sintética, o que quero dizer aqui, nesta introdução que visa contextualizar a problemática da Tradução Intersemiótica. Eis a montagem: Osso + Nave espacial = evolução (tradução) signica e tecnológica. Brevidade é qualidade. Características da linguagem à parte, o certo é que a transação intersignica perde-se no tempo. Agora, fazendo-se a inversão da sequência, teremos: Nave espacial + Osso = involução tecnológica? Morte? 'Pós-história'? Se a verdadeira sequência corresponde e faz jus à noção de história progressista, a segunda sequência (simétrica e inversa à primeira) coloca em questão essa noção da história como evolução lógica e verdadeira dos acontecimentos e expressa, ao mesmo tempo, a consciência da linguagem própria da arte, onde a noção de evolução, progresso ou regresso não existe, colocando em seu lugar a noção de movimento e pensamento analógicos, isto é, de transformação. Nessa mudança, o evento e sua verossimilhança foram modificados. Entretanto, um elemento permaneceu invariante: a própria estrutura da montagem. A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2013, p. 1).

Apesar de Plaza (2013) evidenciar o recurso da montagem, já no roteiro é necessário estabelecer a simplicidade, a objetividade e, portanto, a brevidade na escrita. A operação de traduzir intersemioticamente cria na estrutura signica a verossimilhança fílmica interna. A tradução é uma conversão da arte de uma

sensação a outra (SAMPAIO, 2019, p. 331). A referida sequência cinematográfica evidencia que, no complexo imagético e sonoro, palpável a nossos sentidos, a conjunção da composição fílmica, ato artístico, transforma a arte em um novo estado de arte, criando uma verdade, um axioma na tela. Da mesma forma, o roteiro, sendo o alicerce dessa composição, possibilita ideias para que novas sensações sejam convertidas em signos audiovisuais.

Pode parecer, por vezes, abstrato o que se denomina por roteiro cinematográfico, mas, ao se observar os ecos sociopolíticos que nele constam e que irão emergir em uma obra fílmica, por exemplo, constata-se uma das importâncias desse alicerce do cinema. De acordo com Comparato (1995, p. 21), a mensagem sempre possui uma intenção: é inútil fugir da responsabilidade de emití-la, o que é escrito é destinado a produzir alguma influência. A dramaturgia apresentada pelos signos audiovisuais é traduzida da obra literária para o roteiro e deste por meio de signos. Para o teórico Syd Field (2001, p. 5), todo drama possui conflito; sem ele, não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não existe narrativa; e sem ela, não há roteiro. Os ecos sociopolíticos citados como exemplo são apresentados ao público, majoritariamente, por meio das ações dos personagens. Ação no roteiro se refere ao que os personagens fazem no intuito de obter algo (MACIEL, 2003, p. 22). Em geral, uma situação de tensão leva a algum personagem a agir, colocando em movimento um processo de ações e reações: um conflito (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 68).

Um roteiro é pautado pelas ações dos personagens, por isso costuma haver predominância de verbos e não substantivos nas frases. As ações representam e/ou sugerem algumas questões presentes na obra literária, outras de acordo com a leitura desta, além de abarcar referências da época e do momento cultural da produção cinematográfica. Elas intentam estabelecer identificação ou repulsa com o público, pois ele precisa estar conectado com a trama e os personagens, sentindo ou tendo a visualização de que as situações apresentadas são próximas ao cotidiano (BISCALCHIN, 2012, p. 61).

O roteiro lida com detalhes: o tique-taque de um relógio, uma criança que brinca em uma rua vazia, sendo, portanto, uma narrativa contada em imagens em uma estrutura dramática (FIELD, 2001, p. 175). Detalhes. São eles que auxiliam na construção da atmosfera dramática, localizam o espectador no ambiente e caracterizam os personagens e as ações, como evidenciado adiante no roteiro do filme *Cidade de Deus*, escrito por Bráulio Mantovani (2001), dirigido por Fernando Meirelles e Katia Lund (2002) e adaptado do romance de Paulo Lins (1997). Eles são expressos em cenas por ícones, índices e símbolos; comunicam, apresentam, representam, dialogam e intentam a imaginação por parte do público, que se fará, primeiramente, mediante a absorção do que está vendo.

Conforme exposto abaixo, a fonte para os roteiros, que seguem o modelo *hollywoodiano*, costuma ser a *Courier New* ou alguma similar, tamanho 12, contendo para as cenas um cabeçalho, que identifica o número de cena, o local em que se passam as ações, se esse ambiente é interno ou externo e o período do dia. Informações como horário, data, cômodo da casa ou de outro lugar em que se passam as cenas podem ser inseridos nele. Para dar ênfase em alguns detalhes das cenas, estes são apresentados em maiúsculos, orientando o trabalho da equipe técnica para preparação das cenas. O uso de reticências

nos exemplos de roteiro desta pesquisa é um acréscimo feito por mim para evidenciar que algum trecho aqui foi suprimido.

Quadro 1 – Exemplo de modelo de roteiro do filme *Cidade de Deus*, de Bráulio Mantovani (2001)

CENA 1 - EXT. CASA DE ALMEIDINHA - DIA

[...]

ÁGUA FERVENDO numa enorme panela.

O galo parece reagir à imagem anterior.

Batatas sendo descascadas por MÃOS de uma mulher negra.

O galo reage como se entendesse a situação: vai virar comida.

GALINHAS MORTAS sendo depenadas por MÃOS de mulheres negras.

O galo reage. Ele tenta libertar a perna amarrada ao barbante.

MÃO masculina negra percute o couro de um pandeiro.

A letra do samba faz referência explícita ao tema comida.

O galo parece entender que seu fim está próximo.

Um FACÃO sendo afiado por mãos negras masculinas.

A faca vai CRESCENDO, tornando-se cada vez mais ameaçadora.

O galo se desespera. Luta. E escapa.

Fonte: Roteiro do filme *Cidade de Deus* (MANTOVANI, 2001, p. 1).

É possível identificar no trecho do roteiro de Bráulio Mantovani (2001) uma escrita simples, objetiva, com frases curtas, sem muitas vírgulas e evitando gerúndios que prolongam os períodos. O conteúdo denota os signos a serem materializados nas cenas. Mantovani sugere, inclusive, a trilha sonora para o momento inicial de *Cidade de Deus*. Afinal, o roteiro indica como a narrativa será testemunhada pelo público, por meio de cenas interpretadas por atores e atrizes (MACIEL, 2003, p. 33). Na referida cena, Mantovani propôs também animais e objetos necessários à dramaturgia. A cena do roteiro é diferente tanto da abertura da obra literária quanto da versão final da obra cinematográfica. Trata-se, aqui, do 12º tratamento, isto é, a 12ª versão do roteiro. Além dessas diversas modificações no processo de escrita, o roteiro pode ser alterado ao longo do processo de produção do filme porque o diretor e a equipe veem a narrativa com um novo olhar artístico (BISCALCHIN, 2012, p. 51). A escrita de um roteiro não é o desfecho, mas um trampolim para a concretude da obra. Não se trata apenas de uma mediação entre obras literária e cinematográfica, mas de uma obra em si que carrega conteúdo, valor e que intui a transformação, a transubstanciação, a metamorfose.

Outro exemplo de roteiro em que se pode observar a forma de escrita e o modo como foram indicados os signos é o do filme *A Cartomante*, escrito por Wagner Assis² (2005), que dirigiu o filme

2 Para esta pesquisa, está sendo utilizado o livro *A cartomante: roteiro - história, origem e comentários*, de Wagner de Assis (2005), que foi publicado um ano após o lançamento do filme. Por essa razão, o ano do roteiro aqui citado é

com Pablo Uranga (2004). Nele, consta o símbolo da morte expresso por uma carta de baralho e todo o encadeamento de situações decorrente desse momento. No cinema, o drama apresenta um mundo ficcional que existe em si, como se houvesse esse outro mundo possível (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 66). No roteiro, a construção imagética e sonora deve ser expressa pelos signos para criar a atmosfera, esse outro mundo possível, com os detalhes que conferem verossimilhança interna à narrativa.

Quadro 2 – Exemplo de modelo de roteiro do filme *A Cartomante*, de Wagner de Assis (2005)

CENA 54 - INT. SALA DA CARTOMANTE - DIA
As cartas caem, Rita observa atenta, uma delas é a MORTE.
[...]

CENA 56 - INT. APARTAMENTO DE CAMILO - DIA
Camilo abre a porta, Rita entra cabisbaixa.

CAMILO
O que foi?

RITA
Eu fui à cartomante.

CAMILO
Cartomante? De novo, Rita?

RITA
Não ria, não ria porque ela me falou que você
vai morrer se a gente continuar junto.

CAMILO
Rita, eu não acredito nessas coisas.

RITA
Por que que vocês são assim? Será que você não
tá vendo? Isso é um aviso, Camilo. Um aviso.

Fonte: Livro *A Cartomante: roteiro: história, origem e comentários* (ASSIS, 2005, p. 262-263).

O trecho do roteiro de Wagner de Assis (2005) evidencia o modo como muitos dos diálogos dos personagens são escritos: de modo geral, breves e concisos, mas pensados de tal modo que cada palavra, na brevidade, expresse a personalidade dos personagens e a situação dramática. Os diálogos expressam características, muitas vezes aliados aos gestos indicados para os personagens e ao tom da voz. Convém recordar, como se pode perceber nos exemplos deste capítulo, que, em um roteiro posterior ao do lançamento do filme.

acabado, não há indicações acerca do clímax, nem intenções de uma sequência; apenas os diálogos e as rubricas descritivas de ações. Todas as considerações construtivas, como andaimes, não estão contidos nele, com o intuito de que se veja/leia apenas a obra (o roteiro) (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 172).

Além de fazer referência à obra literária da qual é adaptado, o roteiro presume a adaptabilidade de outras narrativas (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 87). Trata-se do conceito de intertextualidade. Esse termo foi proposto por Julia Kristeva na década de 1960, inspirada por Mikhail Bakhtin e Ferdinand Saussure (ALLEN, 2006, p. 11). O referido termo remete à relação, ao diálogo, à combinação e à inversão entre qualquer enunciado (um poema, uma canção, um filme), sendo uma tradução para *dialogismo*, termo utilizado por Bakhtin nos anos 1930 (STAM, 2010, p. 225-226).

Numa adaptação intersemiótica, portanto, mais do que se estabelecer uma relação intertextual entre o texto fonte e sua tradução, deve-se atentar às intertextualidades do texto fonte e outros textos com os quais o tradutor dialoga. Esses outros textos passam a compor o objeto dinâmico que se tentará representar numa nova mídia. Isso equivale a dizer que, na semiose intermídia, mesmo aqueles textos que cronologicamente surgem depois do texto a ser traduzido passam a atuar como seu objeto em novas representações. Ou seja, torna-se inviável representar o mesmo objeto do texto inicial numa tradução, pois a ação desse texto no tempo reconfigura seu próprio objeto (ESPÍNDOLA, 2008b, p. 6).

A intertextualidade permite arquitetar dimensionamentos narrativos e estéticos por meio de referências/signos abarcadas/os e incorporadas/os à obra. Ela cria significados, tecidos e camadas de experimentações e de perspectivas sensoriais. No roteiro da obra cinematográfica *Hugo (A Invenção de Hugo Cabret)*, de John Logan (2011) e direção de Martin Scorsese (2011), pode-se perceber que, além das referências à obra literária escrita por Brian Selznick (2007), *The Invention of Hugo Cabret*, outras são incorporadas, como o caso do filme *Vertigo* (Um corpo que cai), de Alfred Hitchcock, de 1958, na cena a seguir.

Quadro 3 – Exemplo de intertextualidade no roteiro de *Hugo*, de John Logan (2012)

```
98     INT. TRAIN STATION -- TOWER STAIRS - NIGHT
Hugo's feet pound. His legs pump. He pants for air.
Climbing, climbing, climbing.
The long stairway seems to stretch out wildly below. Like
VERTIGO.
The Station Inspector and Maximilian pursue. Churning up the
long stairway below Hugo3.
```

Fonte: Livro *The Shooting Script Hugo* (LOGAN, 2012, p. 101).

As referências incorporadas ao roteiro, como a do filme *Vertigo* em *Hugo*, e as que, posteriormente, constarão na produção filmica, evidenciam o processo da intertextualidade. Simples signos que remetem a outras obras, como cartazes de filmes, por exemplo, deixam transparecer o diálogo desse

recurso dramático. Na tradução intersemiótica, os elementos presentes medeiam não apenas o texto, mas as sensações, os sentimentos e as crenças dos agentes que o acessam; a tradução, portanto não se dá de forma literal, mas com a construção imagética, no caso do cinema (PAVANATI; MIRANDA; PERASSI, 2010, p. 8). É o roteiro, pois, o documento que guiará e mediará esse processo para que, de fato, a obra literária seja transformada na borboleta cinematográfica e possa, então, alçar voo de forma imagética e sonora

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que pode parecer um simples documento que, em grande parte das ocasiões, acaba sendo jogado no lixo após as gravações de uma produção cinematográfica, constitui-se de vital importância para o processo de tradução intersemiótica. Observa-se que, na atualidade, o roteiro cinematográfico, por vezes, é disponibilizado na internet e/ou publicado em livros como os exemplos apresentados neste capítulo, o que demonstra que sua relevância não é ínfima. Não é possível considerar o processo de tradução intersemiótica sem atentar à participação desse documento base do filme e mediador entre obras literárias e cinematográficas. Na escrita dos signos, a comunicação entre uma equipe, em alguns casos, com muitas pessoas, começa a ser estabelecida nele para que possa transformar a obra literária em imagens e sons e para que essa obra seja posteriormente apresentada ao público.

Algumas questões referentes à escrita do roteiro, bem como a participação dele no processo da tradução intersemiótica e conceitos de semiótica, foram apresentadas brevemente com o intuito de instigar reflexões e abrir caminhos para futuras pesquisas. O que foi exposto aqui são pequenos indícios de pesquisas em andamento que dialogam entre si e que terão continuidade ao longo do doutorado. Afinal, conceitos e particularidades abordados neste capítulo são ainda mais amplos e podem ser enriquecidos à medida que sejam incorporadas contribuições de outros teóricos. No momento, como finalização de uma incompletude em desenvolvimento, concluo ressaltando que, embora possa se pensar, simplesmente, a adaptação como uma mera interpretação de signos verbais por signos não verbais, o roteiro não deve ser negligenciado, pois é parte desse processo e sem ele a estrutura dramática do filme não é alicerçada e nem orquestrada pela equipe de produção.

Referências

ALLEN, Graham. **Intertextuality: the new critical idiom**. London: Routledge, 2006. 238 p.

BISCALCHIN, Fernando. **O homem roteirizado: um olhar pelo roteirista cinematográfico**. São Paulo: Biscalchin Editor, 2012. 120 p.

CALADO, Prila Leliza. Lisbela e o prisioneiro: caminhos para a renovação da arte. In: REICHMANN, Brunilda (Org.). **Assim transitam os textos: ensaios sobre intermedialidade**. Curitiba: Appris, 2016. p. 139-160.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. Tradução de

Teresa de Almeida. São Paulo: JSN, 1996. 144p.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: o mais completo guia da arte e técnica de escrever para televisão e cinema. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 452 p.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.

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

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. **A adaptação filmica 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, Belo Horizonte, 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: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008b. p. 1-7.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 223 p.

FIORUCI, Wellington Ricardo. Eréndira de papel e película. In: REICHMANN, Brunilda (org.). **Assim transitam os textos**: ensaios sobre intermedialidade. Curitiba: Appris, 2016. p. 127-138.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 2. ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1980. 162 p.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro: Record, 2003. 158 p.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006. 432 p.

MIRANDA, Clarissa Mazon. **A tradução intersemiótica do romance para os roteiros cinematográficos adaptados de O Quatrilho**. 2018. 253 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.

NÖTH, Winfried. Fundamentos semióticos do estudo das imagens. **Tabuleiro de Letras**, Salvador,

n. 5, p. 1-20, dez. 2012.

PAVANATI, Iandra; 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: UNIOESC, 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.

RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a produção: pra quem gosta, faz ou quer fazer cinema**. 3.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. 260 p.

SAMPAIO, Gabriel Dias Hiera. Análise das relações intersemióticas entre as músicas e o projeto gráfico do disco Ublutely da banda brasileira Far From Alaska. In: CORREIA, Cláudio; CONFORTE, André. (orgs.). **Semiótica, pesquisa e ensino (comunicações) volume 2**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. p. 327-358.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012. 131 p.

SANTAELLA, Lúcia. **Charles Sanders Peirce: excertos**. Prefácio e organização de Lúcia Santaella. Tradução de Lúcia Santaella e Isabel Jungk. São Paulo: Paulus, 2020. 96 p.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008. 222 p.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro, ou manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009. 239 p.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme**. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007. 281 p.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 4.ed. Campinas: Papirus, 2010. p. 225-226.

VIEIRA, André Soares. Literatura e roteiro: leitor ou espectador? **Letras**, Santa Maria, n. 34, p. 55-71, jun./dez. 2007.

ROTEIROS

ASSIS, Wagner de. **A cartomante**: roteiro - história, origem e comentários. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. 328 p. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.105/12.0.813.105.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2021.

LOGAN, John. **The shoting script Hugo**. New York: Newmarket Press, 2012. 146 p.

MANTOVANI, Bráulio. Cidade de Deus. **Roteiro de cinema**, dez. 2001. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/cidadedededeus.htm>. Acesso em: 18 abr. 2021.

ANÁLISE D'O RETRATO DE DORIAN GRAY SOB UMA PERSPECTIVA BIOGRÁFICA, PARATEXTUAL E TRADUTÓRIA

Karolline dos Santos Rolim¹



1. INTRODUÇÃO

Oscar Wilde (1854-1900) foi um autor irlandês que viveu grande parte de sua vida na Inglaterra, na então chamada Era Vitoriana. Seu único romance, intitulado *O retrato de Dorian Gray*, foi alvo de duras críticas na Europa e, por esse motivo, Wilde reescreveu o romance, aumentando alguns capítulos e apaziguando, em sua escrita, os momentos que poderiam ser considerados homoeróticos. Em seguida, publicou o livro por meio da editora britânica Ward, Lock & Co, em 1891.

O intuito deste artigo é apresentar alguns trechos do livro que tendem a expandir a interpretação para o homoerotismo, mesmo depois de todas as modificações sofridas, e, em seguida, apresentar a tradução que esses trechos receberam por meio do trabalho realizado por João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), conhecido pelo pseudônimo de João do Rio. Além de ser conhecido como João do Rio, o tradutor também era conhecido como o *Wilde carioca* e o primeiro tradutor brasileiro do romance escrito pelo escritor irlandês, dando-se a liberdade de supor a inspiração pelos personagens: “De resto, tudo quanto Wilde escreveu era a história do que se iria dar. E ninguém sabe dos três personagens principais do romance – Dorian, Lorde Henry e Basil – quem é Wilde. São os três decerto” (RIO, 2020, p. XII).

Essa polêmica declaração dada por João do Rio abre o espaço para o leitor interpretar que Wilde tinha as características de cada um de seus personagens; porém, quando se aprofunda na história da vida de Wilde, não se encontra coerência nessa declaração.

Em contrapartida, estudiosos como Frankel (2012) em consonância com Richard Ellmann (1988) identificam conhecidos de Wilde como os possíveis objetos de inspiração para a construção dos três personagens principais que são apresentados no romance:

É certo que, em Oxford, Wilde conheceu e se tornou amigo de um dos mais ‘notórios sodomitas’ daquela época, o artista e connoisseur lorde Ronald Sutherland Gower, onze anos mais velho que ele, atualmente considerado um importante modelo em carne e osso para o personagem lorde Henry Wotton; e foi pouco após sair de Oxford que Wilde começou uma coabitação de dois anos, em Londres, com o homem que o apresentara a Gower, o pintor de retratos da sociedade Frank Miles. (Miles morreu de forma obscura

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Bolsista CAPES. E-mail: karollsrolim@gmail.com.

em 1891, sendo visto por alguns como o modelo do pintor Basil Hallward.) [...] A partir de 1889, Wilde começou a cortejar ativamente um jovem poeta chamado John Gray, doze anos mais moço que ele, mas parecendo ainda mais jovem, e famoso tanto entre homens quanto entre mulheres por sua extraordinária beleza [...] Gray, frequentemente identificado como o modelo de Dorian Gray, certa vez enviou uma carta a Wilde em que se despede escrevendo ‘Sempre seu, Dorian’. Como diz Ellmann, o fato de Wilde chamar seu principal personagem de ‘Gray’ era, para o verdadeiro Gray, quase certamente uma forma de cortejá-lo (FRANKEL, 2012, p. 26, minha tradução).²

O romance conta com personagens humanos e não humanos que representam descritivamente uma visão de sociedade existente na Era Vitoriana, sendo eles: Dorian Gray, o retrato de Dorian pintado por Basil Hallward, o pintor desse respectivo quadro e o Lorde Henry Wotton, um aristocrata que apresentava uma visão de mundo voltada ao hedonismo³, em que a satisfação sexual e a beleza física são o que de fato importam (MICHAELIS, 2021). Induzido por Lorde Henry Wotton, Dorian começa uma jornada de exploração profunda de sua sensualidade e isso faz com que o jovem se torne extremamente vaidoso e narcisista.

2. O RETRATO DE DORIAN GRAY COMO OBJETO DE ESTUDO E A INFLUÊNCIA DE WILDE NAS PESQUISAS

O desenvolvimento de trabalhos que se basearam em Wilde e em *O retrato de Dorian Gray* para a construção de análises linguísticas, literárias e tradutórias afirmam o destino do escritor e seu posterior status como mártir de causas gays, transformando o romance em objeto de estudo, inclusive no Brasil. Por se tratar de um romance homoerótico, alvo de fortes censuras, e de um material usado como prova incriminatória contra Wilde, determinando sua prisão, *O retrato de Dorian Gray* é objeto de estudo de inúmeras pesquisas, principalmente as que estão voltadas para o âmbito de discurso e análise linguística. Um exemplo disso é a obra *Tradução e literatura gay*, de Rodrigues-Júnior (2016), por meio da qual o autor retrata aspectos formais e sociais do uso de linguagem que passariam despercebidos pela leitura comum.

Dentro do campo de literaturas gays, encontra-se o termo *queer*. Sobre isso, é de total relevância mencionar que, com a prisão de Wilde e sua sexualidade sendo alvo de críticas e preconceitos, o termo *queer* ganhou sentido pejorativo ao se referir a pessoas gays. Com esse desencadeamento histórico-linguístico, alguns estudiosos deram início às investigações do termo *queer* dentro dos Estudos da Tradução, a exemplo de Judith Butler (1993), em seu livro intitulado *Bodies that matter: on the*

2 No original: “Certainly it was at Oxford that Wilde met and befriended one of the most notorious sodomites of his day, the artist and connoisseur Lord Ronald Sutherland Gower, eleven years his senior, now generally regarded as an important real-life model for the character of Lord Henry Wotton; and it was shortly after leaving Oxford that Wilde began a two-year cohabitation, in London, with the man who had introduced him to Gower, the onetime society portraitist Frank Miles. (Miles died obscurely in 1891 and is sometimes said to be the real-life figure on whom the painter Basil Hallward is based.) [...] From 1889 onward, Wilde began actively courting a young poet named John Gray, twelve years his junior but looking even younger than his years, famed among both men and women of his day for his unearthly good looks [...] Gray is often said to constitute a real-life model for Dorian Gray, and at one point he even signed a letter to Wilde, “Yours ever, Dorian.” As Ellmann says, for Wilde to call his leading character “Gray” was, as far as the real Gray was concerned, almost certainly a form of courtship” (FRANKEL, 2012, p. 26).

3 Hedonismo, de acordo com o Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis, significa doutrina caracterizada pela busca excessiva de prazer como propósito mais significante da vida moral (MICHAELIS, 2021).

discursive limits of 'sex'. Na obra, a autora abre um campo de discussão sobre o uso do termo queer quando é ofensivo ao se referir a gays e lésbicas, por carregar consigo uma força citacional atribuída pela carga histórica pejorativa e discriminadora que esse termo recebeu.

Além disso, é importante ressaltar que, no livro, a autora abre espaço para uma discussão polêmica sobre a “política *queer*”, com a finalidade de fazer com que esse termo em uso citacional não seja pejorativo (RODRIGUES-JÚNIOR, 2016, p. 13).

Butler (1993) amplia suas discussões num livro intitulado *Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'*, ao acrescentar que o caráter reiterativo dos enunciados performativos, e seus processos de (re) nomeação do indivíduo como “homem” ou “mulher”, contribui para a construção hegemônica da ideia de gênero social. Partindo dessas ponderações, Butler afirma que o uso do termo ofensivo “queer”, para se referir a gays ou lésbicas, carrega, em si, a força citacional imputada a ela pela historicidade pejorativa e discriminadora que esse termo tem recebido em um eixo temporal que remonta aos anos 1960. Butler abre um campo polêmico de discussões que serve de palco para a “política queer”, cujo objetivo é reverter a ação pejorativa do termo por meio de seu uso citacional como referência identitária a gays e lésbicas (RODRIGUES-JÚNIOR, 2016, p. 111).

Como forma e partícipe do processo de recepção em outro sistema literário e língua, a tradução em si tem o papel importantíssimo de obter o êxito da publicação em novos contextos. Quem traduz pode atenuar ou intensificar uma voz gay e causar impactos diferentes na cultura de chegada, correndo o risco de alterar o status da obra ou de quem a escreveu, sua identidade de como alguém que pertence a uma cultura ou tradição gay.

Para situar este artigo dentro dos Estudos da Tradução, é abordada a teoria dos Estudos Descritivos da Tradução, embasando sempre nas normas de sistema da cultura de chegada com a proposta de José Lambert e Hendrik Van Gorp (2006), por meio da qual é possível analisar a recepção da obra nos sistemas fonte e alvo, a posição das traduções dentro do sistema literário da cultura de chegada:

Todos os aspectos funcionalmente relevantes de uma determinada atividade tradutória em seu contexto histórico, inclusive o processo de tradução, suas características textuais, sua recepção, e até mesmo os aspectos sociológicos como distribuição e crítica da tradução (LAMBERT; VAN GORP, 2006, p. 212, minha tradução).⁴

Com a proposta dos respetivos estudiosos, torna-se possível reflexões amplas em relação processo de tradução em diálogo com a Teoria dos Paratextos de Genette (2009) e com a literatura *queer*.

2. AS TRADUÇÕES D'O RETRATO DESDE 1911 PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO

Em escala de mercado editorial, o romance traduzido para o português brasileiro sempre esteve presente no decorrer dos anos a partir de sua primeira publicação, mesmo que esta tenha demorado em torno de 20 anos para isso acontecer pela primeira vez. Essas traduções foram baseadas no texto

4 No original: “*all functionally relevant aspects of a given translational activity in its historical context, including the process of translation, its textual features, its reception, and even sociological aspects like distribution and translation criticism.*” (LAMBERT; VAN GORP, 2006, p. 212).

publicado pela Ward, Lock & Co e, desde a tradução de João do Rio, nunca houve modificação no título. Até o presente momento (abril de 2021), foi possível encontrar entre 35 e 40 publicações d' *O retrato de Dorian Gray*, desconsiderando-se as reimpressões.

A seguir, é apresentada uma tabela organizada por ano de publicação que explana todas as edições em que ocorreram as publicações traduzidas do respectivo livro. Algumas publicações utilizam a mesma tradução, mas são listadas quando feitas por editoras diferentes.

Quadro 1 – Traduções da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro entre 1911 e 2020

Ano de publicação	Tradutor	Editora
1911	João do Rio	RJ: Jornal A noite
1923	João do Rio	RJ: Livraria Garnier
1926	Januário Leite	RJ: Flores & Mano
1945	Januário Leite	RJ: Irmãos Pongetti
1949	José Maria Machado	SP: Clube do Livro
1952	Jeanette Marillier	SP: Livraria Martins
1953	Hamilcar de Garcia	RJ: Saraiva
1961	Oscar Mendes	SP: José Aguilar
1965	Lígia Junqueira	RJ: Biblioteca Universal Popular
1965	José Maria Machado	SP: Edigraf
1969	Lígia Junqueira	RJ: Civilização Brasileira
1972	Oscar Mendes	SP: Abril Cultural
1973	Oscar Mendes	SP: Nova Cultural / Círculo do Livro
1974	Oscar Mendes	SP: Editora Três
1974	Clarice Lispector	SP: Tecnoprint / Ediouro
1974	Marina Guaspari	RJ: Ediouro / PubliFolha
1979	Oscar Mendes	RJ: Otto Pierre Editores
1993	João do Rio	RJ: Imago
1981	José Eduardo R. Moretzsohn	SP: Livraria Francisco Alves
1994	Cláudia Lopes	SP: Scipione
1996	Maria Cristina F. Da Silva	SP: Nova Cultural
1999	Pietro Nasseti	SP: Martin Claret
2001	José Eduardo R. Moretzsohn	RS: L&PM
2002	Eduardo Almeida Ornick	SP: Nova Alexandria
2003	Enrico Corvisieri	SP: Nova Cultural
2005	Ana Carolina Viera Rodrigues	SP: Rideel
2006	João do Rio	SP: Hedra
2009	João do Rio	SP: Martin Claret
2010	José Eduardo R. Moretzsohn	SP: Abril
2011	Carol Bensimon e Stanislas Gros	SP: Companhia das Letras
2011	Douglas Tufano e Renata Tufano	SP: Paulus
2011	Caio Riter	SP: Escala Educacional
2012	Paulo Schiller	SP: Penguin

2020	Marina Guaspari	RJ: Nova Fronteira
2020	João do Rio	RS: Clube de Literatura Clássica
2020	João do Rio	SP: Principis

Fonte: Ruffini (2015), com adaptações da autora (2021).

Diante dos dados encontrados no quadro supracitado, pode-se afirmar que houve um espaço de mais de uma década entre uma tradução e outra, sendo datada de 1926 até 1945 e entre 1981 até 1994.

Outras três informações extraídas desse quadro são: (i) a tradução realizada em 1926 foi de Januário Leite, e a primeira tradução de 1945 publicada também foi dele, sendo que até então existiam as traduções dele e a de João do Rio; (ii) entre 1981 e 1994, não houve tradução do romance e, quando este fora lançado novamente pelo mercado editorial, a tradução foi inédita e feita por uma mulher: Cláudia Lopes; e (iii) no decorrer de todos esses anos apresentados no quadro, tem-se como tradutores nove mulheres e onze homens.

O período em que o fluxo de traduções e publicações foi maior foi entre 1972 e 1974, época em que o romance foi publicado cinco vezes, com as traduções de um homem e duas mulheres – Oscar Mendes, em 1972, 1973 e 1974; Clarice Lispector, em 1974; e Marina Guaspari, também em 1974.

Partindo das informações supracitadas, é possível afirmar que o romance não deixou de ter fluxo nos campos da tradução e da publicação editorial; muito pelo contrário: pode-se dizer que ele permanece frequentemente sendo alvo de editoras que apostam no romance e em Wilde para movimentar o campo de edições.

2. PARATEXTOS EDITORIAIS: O RETRATO DE DORIAN GRAY TRADUZIDO POR JOÃO DO RIO E PUBLICADO PELA EDITORA PRINCIPIS

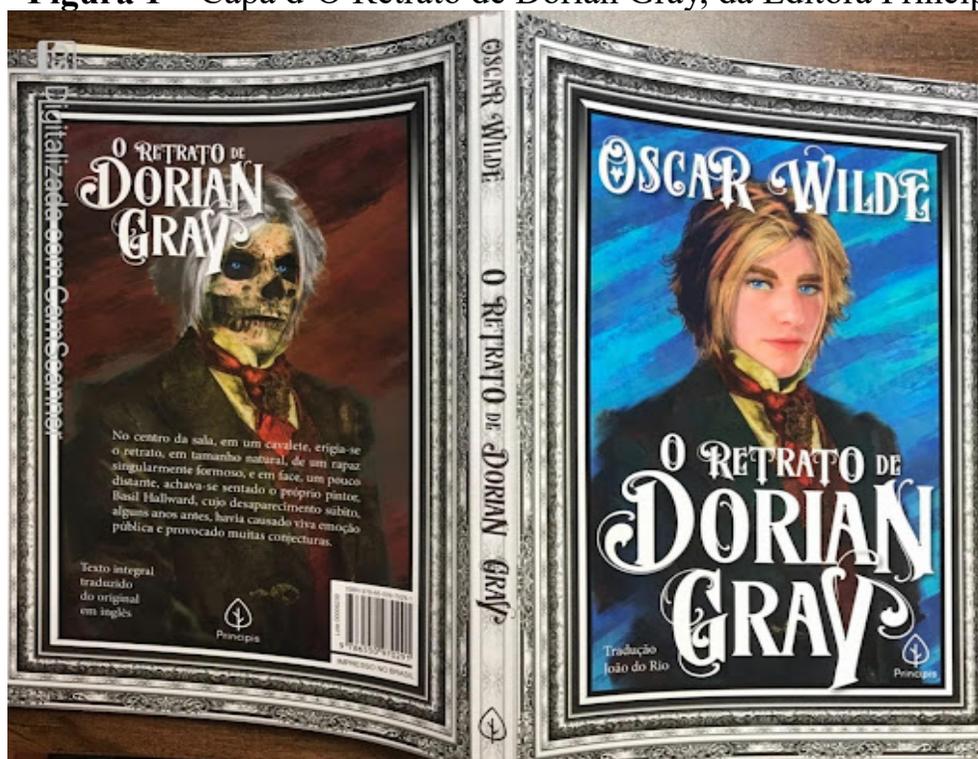
Principis é um selo exclusivo da editora Ciranda Cultural que já publicou inúmeros clássicos brasileiros, como obras de Machado de Assis, e internacionais, como O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde, e Moby Dick, de Herman Melville. Essa edição foi a escolhida para este artigo por ser a última tradução do inglês para o português publicada. Por meio dela, serão analisados os aspectos específicos da edição buscando entendimento mais amplo de seu projeto tanto de edição quanto de tradução, ressaltando os paratextos incluídos e o que eles trazem de reflexão.

Convém salientar, primeiramente, que Wilde, enquanto ser humano, devido ao julgamento e a maneira de defender suas crenças, tornou-se o grande protagonista dos impactos que sua obra provoca até os dias de hoje. Nesse sentido, de acordo com Genette (2009), é considerado epíteto público tudo o que for elemento conectado à obra que não esteja anexado materialmente ao texto no mesmo volume, ou seja, em que se encontre em um espaço físico e social virtualmente ilimitado, que circulem de algum modo ao ar livre, em qualquer lugar fora do livro, por exemplo: jornais, revistas, programas de rádio e de televisão, o famoso “boca a boca” etc.

Os paratextos envolvem tanto o conteúdo interno do livro quanto externo, sendo o epitexto composto por informações externas e o peritexto, por informações internas. Neste artigo, será aprofundado o estudo sobre o peritexto inserido na respectiva edição abordada, que é composto por: capa, lombada, contracapa, anexo, ficha catalográfica, prefácio, dedicatória, entre outros.

A capa dessa edição não é dura, porém tem um desenho de cores vivas e simples bastante chamativo. O desenho retrata um rapaz bonito, com traços delicados e bem-vestido, para representar o personagem principal: Dorian Gray. Na capa também contém o nome de Wilde, o título do romance, o logotipo da editora e o mais importante – que não é possível de ser encontrado nas capas de outras diversas editoras que trabalham com traduções e que, nesse caso, merece todo o destaque – é o fato de o nome do tradutor aparecer junto ao título; no caso desse livro, o nome de João do Rio.

Figura 1 – Capa d’O Retrato de Dorian Gray, da Editora Principis



Fonte: Wilde (2020).

Na lombada, encontra-se o logotipo da editora, o nome de Wilde novamente e o título do livro. Na quarta capa, é possível encontrar algumas informações como o fato de essa edição ser uma tradução integral do romance original em inglês, a informação de ter sido impresso no Brasil, informações técnicas (como número de lote, ISBN, o logotipo e nome da editora), o título do romance novamente e um pequeno trecho do romance em que aparece Basil Hallward e a ilustração parecida com a da capa, porém com o jovem do retrato se transformando em uma caveira, ou seja, se decompondo.

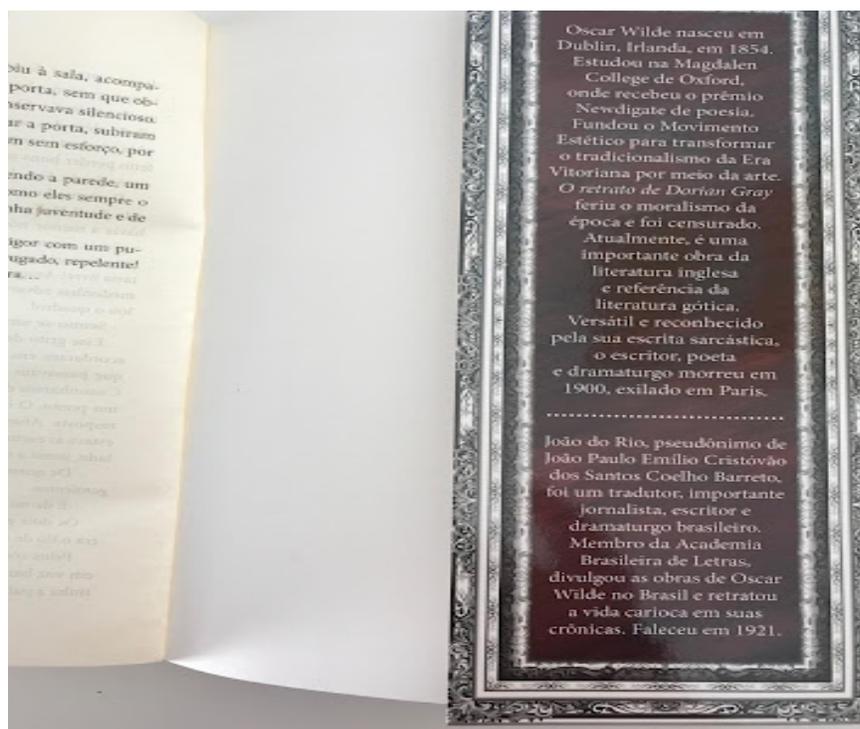
O peritexto é composto por orelhas que acompanham a capa e a quarta capa, trazendo uma introdução na primeira orelha e uma breve biografia de Wilde na segunda.

Figura 2 – Orelha que acompanha a capa d’*O Retrato de Dorian Gray*, da Editora Principis



Fonte: Wilde (2020).

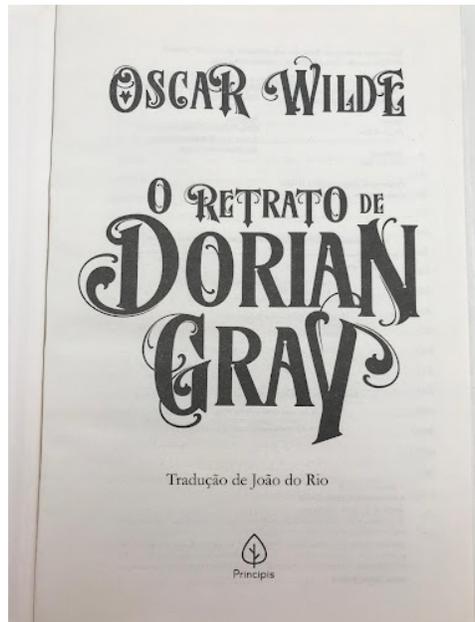
Figura 3 – Orelha que acompanha a quarta capa d’*O Retrato de Dorian Gray*, da Editora Principis



Fonte: Wilde (2020).

Na folha de rosto, temos novamente o nome do autor, o título, o nome do tradutor e o logotipo com o nome da editora.

Figura 4 – Folha de rosto d’*O Retrato de Dorian Gray*, da Editora Principis



Fonte: Wilde (2020).

Nessa edição, também se encontra um sumário que destaca a ordem de apresentação, sendo ela: prefácio, nota do tradutor (datado em 1919, em Londres) e o início dos capítulos.

Figura 5 – Sumário d’*O Retrato de Dorian Gray*, da Editora Principis

A imagem mostra o sumário do livro. O título 'Sumário' está no topo, centralizado. Abaixo dele, há uma lista de itens com seus respectivos números de página, separados por pontos suspensivos. Os itens são: Prefácio (5), Nota do tradutor (7), Capítulo 1 (9), Capítulo 2 (23), Capítulo 3 (40), Capítulo 4 (53), Capítulo 5 (69), Capítulo 6 (82), Capítulo 7 (91), Capítulo 8 (104), Capítulo 9 (119), Capítulo 10 (130), Capítulo 11 (139), Capítulo 12 (160), Capítulo 13 (168), Capítulo 14 (176), Capítulo 15 (189), Capítulo 16 (198), Capítulo 17 (208), Capítulo 18 (215), Capítulo 19 (225) e Capítulo 20 (235).

Fonte: Wilde (2020)

Um prefácio pode representar uma, duas ou mais funções. No caso do prefácio contido no romance, trata-se de um prefácio classificado como posterior, original e de manifesto; por isso é necessário avaliar e interpretar a função dentro de cada contexto em que o prefácio foi inserido em determinada obra para que seja possível identificar a função do prefácio, e afinal de contas, o que fazem os prefácios (GENETTE, 2009).

Ter um prefácio contido em uma obra é importante para a utilidade documental, intelectual e moral, ajudando, por exemplo, a conservar a lembrança dos feitos passados. Ele é usado como exemplo por Genette (2009) para descrever um prefácio-manifesto, uma vez que a sua função foi e continua sendo a de dar voz a tudo que Wilde acreditava.

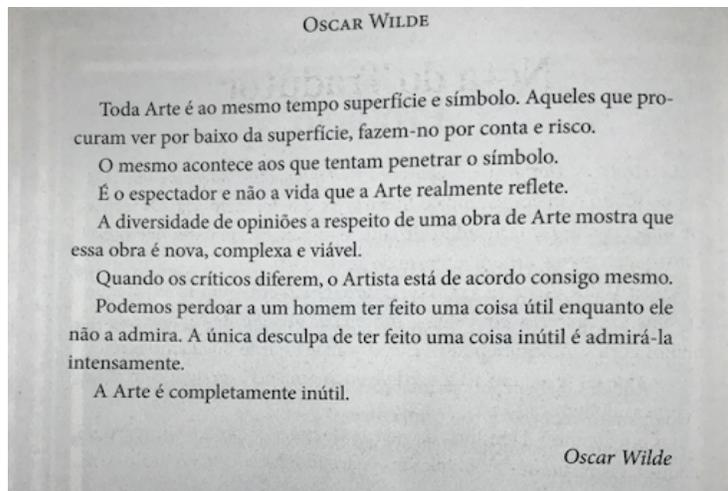
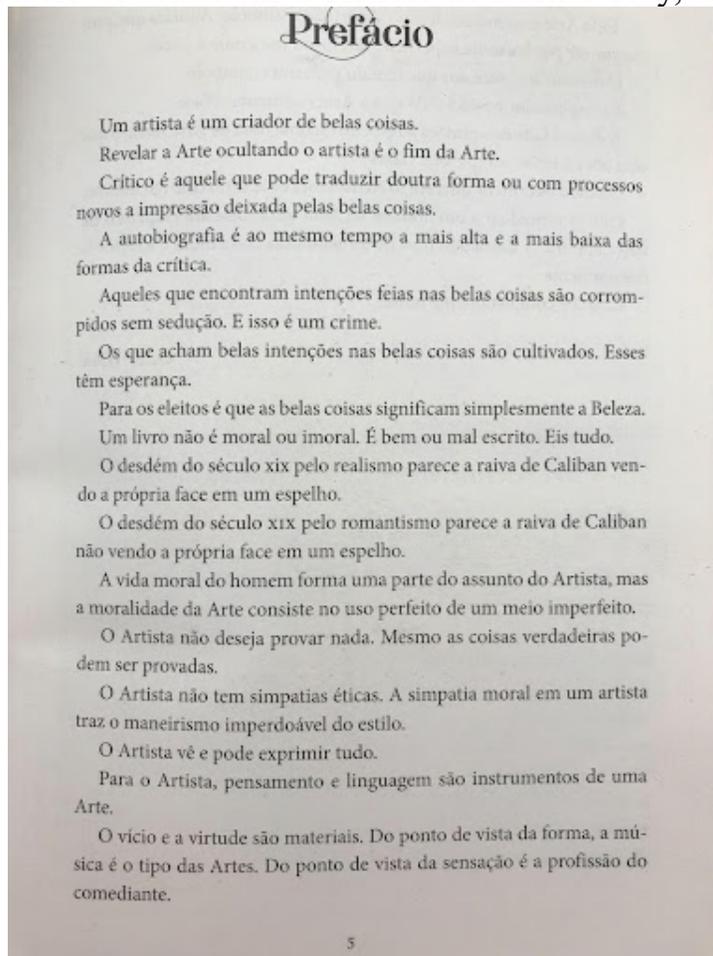
O prefácio-manifesto pode, enfim, militar a favor de uma causa mais ampla do que a de um gênero literário. O de *mademoiselle* de Maupin é uma crítica à hipocrisia moral, ao utilitarismo progressista, à imprensa, e uma profissão de fé em favor da ‘arte pela arte’. ‘Só há beleza naquilo que não serve de nada; tudo o que é útil é feio’. O de *The Picture of Dorian Gray* bate na mesma tecla: ‘Não existe livro moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos. É tudo. [...] Toda arte é perfeitamente inútil’ (GENETTE, 2009, p. 202, grifos do autor).

Já os pós-fácios, também considerados posteriores, são os que não existiam na primeira edição de uma obra e foram acrescentados em outra edição. Mesmo sendo posteriores, eles não deixam de ser originais. Antigamente as obras passavam por revisões até que se tornassem *perfeitas*, fosse por gosto de escolha gramatical ou mesmo correções de ortografia. Voltaire, em seu prefácio da quinta edição de *Dictionnaire philosophique* (1764), alega que aquela era a primeira edição exata publicada (GENETTE, 2009). Também era comum encontrar prefácios posteriores que intencionavam trabalhar a defesa moral, política e religiosa.

O autor nunca aborda um novo público sem ter antes experimentado mais ou menos profundamente a reação do primeiro – e em particular desse tipo de leitor que quase não se tem oportunidade de reconquistar ou renovar por ocasião de uma nova edição: a crítica. No mais das vezes, portanto, a retomada posterior de uma ausência ou de uma falta do prefácio original toma inevitavelmente a forma de uma resposta às primeiras reações do primeiro público, e da crítica (GENETTE, 2009, p. 213).

O prefácio existente no romance de Wilde é considerado posterior por encontrar-se junto à obra somente a partir da versão publicada pela Ward, Lock & Co e com a finalidade de, como já dito antes, manifestar-se em defesa de sua crença a favor da *arte pela arte*.

Figura 6 – Prefácio de Wilde em *O Retrato de Dorian Gray*, da Editora Principis



Fonte: Wilde (2020).

Contempla-se, na figura acima, o prefácio escrito por Wilde e traduzido por João do Rio em 1911. Em vários trechos do prefácio, é possível de encontrar o manifesto de Wilde, assim como determina Genette (2009): (i) um livro não é moral ou imoral. É bem escrito ou mal escrito. Eis tudo; (ii) a vida moral do homem forma uma parte do assunto do Artista, mas a moralidade da Arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito; e (iii) toda Arte é ao mesmo tempo superfície e símbolo. Aqueles que procuram ver por baixo da superfície, fazem-no por conta e risco.

2. METODOLOGIA

Nesta seção, apresenta-se a metodologia de coleta e de análise que embasaram a seleção dos trechos deste artigo.

2.1 Metodologia de coleta

A coleta do material foi realizada por meio de cotejo entre o texto de 1891, publicado pela Ward, Lock & Co, e a tradução feita por João do Rio, em 1911, que foi republicada em 2020 pela editora Principis. Diante desse processo de cotejo como metodologia de coleta, extraiu-se dois excertos que retratam momentos em que existe a presença do homoerotismo, como retrata Costa (1992):

É um conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos (COSTA, 1992 apud BARCELLOS, 2002, p. 21).

No tocante à literatura gay (SANTOS, 2003) ou literatura *queer* (BARCELLOS, 2002), toma-se por base o conceito de *homoerótico*, assim como é apresentado por Jurandir Freire Costa, em *A inocência e o vício* (1992), e exposto na citação supracitada.

2.2 Metodologia de análise

Os trechos a seguir apresentam momentos passíveis de interpretação homoerótica devido às modificações que ocorreram nas versões antigas do romance antes da publicação da Ward Lock & Co.

Tabela 1 – Cotejo entre o livro em inglês publicado pela Ward Lock & Co e a tradução de João do Rio

Ward, Lock & Co	Tradução de João do Rio
“Can’t you see your <i>ideal</i> in it?” said Dorian, bitterly.	– Não podes ver assim o teu <i>ideal</i> ? – perguntou Dorian amargamente.
<i>My ideal,</i>	– <i>Meu ideal,</i>
as you call it....”	como tu dizes...

Fonte: A autora (2021).

Esse trecho apresenta, em uma única palavra, muito significado; não pela palavra em si, mas pelo que ela representa dentro da fala de Hallward e com quem ele está falando, uma vez que, antes das modificações para a publicação do livro, essa palavra era *romance*. Pôde-se verificar e afirmar que João manteve a ideia de *ideal* e produziu uma tradução baseada em palavra por palavra.

Independente do termo a ser empregado, porém, o fato de a palavra *romance* ter sido trocada por *ideal* traz à tona a questão de se omitir ou *aliviar* o uso de signos que determinem o romance como

homoerótico. Sobre isso, Harvey (2000) explana que:

‘Escrita gay’ é, talvez, acima de tudo, um gênero literário que explora os parâmetros da experiência gay de modo a validar uma posição de identidade e criar um espaço interacional para a formulação e recepção de vozes gays. A tradução como atividade – e os textos traduzidos como produtos – operam com a elaboração textual dessa posição identitária, seja para introduzi-la como um dispositivo inovador no polissistema de cultura alvo, seja para modificá-la (elevar ou atenuar) para o leitor alvo como consequência da pressão da cultura-alvo em que o sujeito se encontra. (HARVEY, 2000, p. 140, minha tradução)⁵.

A afirmação de Harvey (2000) abre um leque de possíveis discussões relevantes que podem ser levantadas, por exemplo, sobre a cultura de cada país ou região, a língua, o contexto histórico atual e outros pontos que influenciam diretamente na forma como a escrita gay será recebida.

Tabela 2 – Cotejo entre o livro em inglês publicado pela Ward Lock & Co e a tradução de João do Rio

Ward, Lock & Co	Tradução de João do Rio
[...] who had himself lost what in others, and in the world, he had most valued.	O desespero daquele que perde o que nos outros e no mundo já havia mais sinceramente apreciado.
<i>For the wonderful beauty that had so fascinated</i>	<i>A indescritível beleza, que tanto havia fascinado</i>
Basil Hallward, and many others besides him, seemed never to leave him.	Basil Hallward e muitos outros junto deste, mostrava não dever mais abandoná-lo.

Fonte: A autora (2021).

O trecho acima foi retirado de um momento em que o narrador descreve a forma como Hallward enxergava Gray, mesmo após este se tornar cada vez mais narcisista.

Por escolha do tradutor, a palavra *wonderful* foi traduzida para *indescritível*, mesmo que seja mais usual traduzi-la como *maravilhoso*. De acordo com o dicionário Michaelis (2021), a palavra “*indescritível*” traz um significado de algo impossível de ser descrito por se tratar de um elemento extremamente fora do comum e figurado como digno de grande admiração. Já a palavra “*maravilhoso*” retrata a ideia de algo primoroso, perfeito etc. (MICHAELIS, 2021).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

5 No original: “‘*gay writing*’ is, perhaps above all else, a literary genre that explores the parameters of gay experience in order to validate an identity position and create an interactional space for the formulation and reception of gay voices. Translation as an activity – and translated texts as products – operate with the textual elaboration of this identity position, either to introduce it as an innovative device in the target cultural polysystem or to modify (heighten so attenuate) it for the target reader as a consequence of the target cultural pressure to which he or she is subject” (HARVEY, 2000, p. 140).

O intuito deste artigo foi apresentar a presença da obra *O retrato de Dorian Gray* no Brasil e uma tradução de 1911 publicada novamente em 2020 pela Editora Pincipis, contemplada por exaltar o nome do tradutor na capa, uma vez que se trata da primeira tradução realizada para o português brasileiro. Para isso, foram abordados aspectos paratextuais contidos na edição, principalmente os referentes ao peritexto (capa, contracapa, prefácio, nota do tradutor, dedicatória), abordados por Genette (2009) em seu livro *Paratextos editoriais*.

Realizou-se a análise de dois trechos em inglês e a tradução destes feita por João do Rio (1911), focados nos Estudos da Tradução no tocante à literatura gay e aos estudos *queer*, uma vez que tanto o autor quanto o romance são considerados canônicos no âmbito da literatura mundial.

Já existem trabalhos realizados sobre *O retrato de Dorian Gray* dentro dos Estudos da Tradução e possíveis pesquisas serão realizadas posteriormente, como o aprofundamento da análise tradutória de outros trechos.

Certamente, uma pesquisa com tema dessa natureza não se limita com este artigo. Pelo contrário, por seu escopo ser limitado, a investigação apresenta possibilidades de futuras pesquisas, em que por exemplo, analisem a cronologia das traduções levando em consideração o fato de o romance ter entrado em domínio público apenas em 1990, enfim, por ainda existir muito a ser estudado sobre o romance dentro dos estudos da tradução, pode-se dizer que este artigo abre espaço para mais um diálogo entre eles.

Referências

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux (org.). **Literatura e homoerotismo**: uma introdução. São Paulo: Scortecci Editora, 2002. p. 13-66.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da tradução: alemão-português**. 2. ed. Florianópolis: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 201-231.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. Nova York: Routledge, 1993.

DAICHES, David. **A critical history of English literature**. 2. ed. Londres: Secker & Warburg, 1961.

ELLMANN, Richard. **Oscar Wilde**. Nova York: Knopf, 1988.

FRANKEL, Nicholas. **The uncensored picture of Dorian Gray**. Londres: Harvard University Press, 2012.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvares Faleiros. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HARVEY, K. “Gay Community, Gay Identity and the Translated Text.” *The Terminologie Redaction: Redaction: Études sur le Texte et ses Transformations*, vol. 13, n° 2, 2000.

HOLLAND, Merlin. *Biography and the art of lying*. In: RABY, Peter (ed.). **The Cambridge companion to Oscar Wilde**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 3-17.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: LAMBERT, José. **Functional approaches to culture and translation: selected papers by José Lambert**. Amsterdam: John Benjamins B. V, 2006. p. 37-48.

MICHAELIS. Hedonismo. **Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Hedonismo/>. Acesso em: 9 ago. 2021.

RODRIGUES-JÚNIOR, Adail Sebastião. **Tradução e literatura gay: formas de se fazer pesquisa no campo dos estudos da linguagem**. São Paulo: Mercado das Letras, 2016.

RUFFINI, Mirian. **A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro: paratexto e o retrato de Dorian Gray**. 2015. 238 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. **Revista Gênero**, Niterói, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2003. DOI: <https://doi.org/10.22409/rg.v4i1.233>.

WILDE, Oscar. **The picture of Dorian Gray**. California: Createspace Independent Publishing Platform, 2015.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de João do Rio. Jandira: Editora Principis, 2020.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de João do Rio. Novo Hamburgo: Clube de Literatura Clássica, 2020.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Organização de Nicholas Frankel. Tradução e notas de Jório Dauster. Porto Alegre: Editora Globo, 2013.

A ESPECIFICIDADE DAS PALAVRAS CULTURALMENTE MARCADAS NA TRADUÇÃO DE TEXTOS TURÍSTICOS

Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva⁶

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão⁷



1. INTRODUÇÃO

Há uma forte presença de palavras culturalmente marcadas em textos que se centram em dar destaque às manifestações culturais e folclóricas. Se partirmos do pressuposto de que tais tipos de celebrações externalizam o pensamento de uma comunidade, entendemos que seus elementos também podem evidenciar o modo como os sujeitos interpretam todos os elementos envolvidos nessas celebrações.

As palavras reconhecidas como culturalmente marcadas podem se apresentar em diferentes tipos de textos, dentre os quais podemos citar as manifestações religiosas, as festas folclóricas, a gastronomia local e, claro, os materiais impressos ou midiáticos que tratam sobre esses e outros costumes de cor local. Naturalmente, a representação gráfica ou falada de particularidades culturais também contará com elementos que, à primeira vista, podem parecer elementos comuns e cotidianos, mas, quando são considerados na conjunção de um contexto local, assumem significados específicos relacionados às próprias práticas.

Com base no exposto, entende-se que, para tratar palavras culturalmente marcadas do ponto de vista da tradução, é preciso delimitar o escopo em que essas palavras são analisadas e, ainda, as suas possíveis variações dentro desse contexto. No presente trabalho, optamos por observar esse tipo de palavras no contexto de textos turísticos, pois estes oferecem para aqueles que desejam conhecer mais sobre determinado local não apenas informações práticas, mas também elementos culturais intrínsecos a ele.

Em uma das definições que encontramos para os textos turísticos, observamos, segundo Kelly (1997, p. 35, tradução nossa), que esse tipo de texto abarca:

⁶ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Bolsista Capes. E-mail: maria.fms@hotmail.com.

⁷ Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). E-mail: adjabalbino@gmail.com.

[...] qualquer texto publicado por uma organização pública ou privada de qualquer tipo, que tenha como intenção: a) dar informações gerais para o visitante; ou b) anunciar um destino (cidade, hotel, restaurante etc.) e encorajar os visitantes a visitarem aquele lugar (KELLY, 1997, p. 35, tradução nossa)⁸.

Em outras palavras, os textos turísticos têm como propósito principal informar os visitantes acerca de uma localidade e os encorajar a visitar e a conhecer esse local. Com base nisso, propomos apresentar, aqui, o nosso entendimento acerca do que são os textos turísticos e, mais especificamente, como as palavras culturalmente marcadas costumam ser inseridas nesse contexto. Para tal, serão levados em consideração dois pontos fundamentais: i) a identificação e a extração de palavras culturalmente marcadas que formam parte das festas de *Moros y Cristianos*; e ii) o estabelecimento de uma discussão acerca das traduções do espanhol para o inglês de palavras culturalmente marcadas encontradas no folheto turístico das festas de *Moros y Cristianos* da cidade espanhola de Alcoy, a partir dos métodos de tradução estipulados por Vinay e Darbelnet (2004).

2. OS TEXTOS TURÍSTICOS E SUAS PALAVRAS CULTURALMENTE MARCADAS

Para entender o que são textos turísticos, é preciso, primeiramente, compreender o que é o turismo e como ele se desdobra no contexto que exploramos neste trabalho. A United Nations World Tourism Organization (UNWTO), ou Organização Mundial do Turismo, em português, é o órgão internacional regulador e responsável por divulgar dados de pesquisas relacionadas ao turismo. Segundo essa organização, o setor turístico tem a responsabilidade de mover diversos setores econômicos e culturais, gerando emprego, exportação e desenvolvimento (UNWTO, 2018).

De acordo com a UNWTO (2018), todos os dias diversos países recebem visitantes de todas as partes do mundo. Segundo o relatório *International Tourism Highlights* (Destaques do Turismo Internacional) de 2020, a Espanha foi o segundo país que mais recebeu turistas no ano de 2019, contabilizando mais de 84 milhões de visitantes. Como podemos ver a partir desse dado, o turismo na Espanha tem grandes dimensões, o que também contribui para o desenvolvimento do país. Nesse sentido, cabe afirmar que, de acordo com o relatório de 2020, mais de 10% do PIB da Espanha provém do turismo (UNWTO, 2020, p. 6).

O turismo exerce um papel fundamental na economia da Espanha e, naturalmente, faz com que determinadas infraestruturas sejam necessárias para receber essa quantidade de turistas. Todavia, não pretendemos discorrer sobre os mais variados aspectos e impactos que a atividade turística tem nesse país, pois nosso objetivo aqui é analisar um dos aspectos que impactam na difusão do turismo, isto é, a divulgação da localidade com base em folhetos turísticos.

Nesta investigação, tomamos como referência a definição de textos turísticos apresentada por Kelly (1997), que os evidencia como textos que oferecem informações gerais aos visitantes de determinada localidade e/ou estimulam os viajantes a irem até determinado local. Sobre os elementos que constituem

⁸ No original: “[...] any text published by a public or private organisation of any kind intended a) to give information to any kind of visitor or b) to advertise a destination (city, hotel, restaurant, etc.) and encourage visitors to go there” (KELLY, 1997, p. 35).

um texto turístico, Fischer (2004, p. 1, tradução nossa) apresenta:

- A capa do tríptico/folheto etc. com o nome do museu, da cidade a ser visitada ou um slogan publicitário;
- O texto propriamente dito (descrições, informação histórica etc.);
- Informações práticas (horários, meios de transportes, clima etc.);
- Ilustrações que geralmente acompanham o texto e que podem, inclusive, ocupar mais espaço que o próprio texto, como é o caso de textos com fins especialmente publicitários;
- Podem conter outros elementos como, por exemplo, mapas, plantas de prédios, publicidade de outras empresas além da editora etc. (FISCHER, 2004, p. 1, tradução nossa).

Por isso, nos limitaremos aqui à perspectiva de um texto com enfoque publicitário, mas que, por sua vez, deseja atrair o turista a partir da apresentação de elementos de interesse cultural que tendem a cativar o público. Além disso, considerando que os folhetos turísticos, impressos e virtuais, exercem o papel de divulgar a cultura local e são, muitas vezes, o elemento principal para despertar o interesse dos turistas e informá-los sobre as atrações, eles devem compartilhar de determinados elementos para atingir seu objetivo. Nesse sentido, Reiss (1976, apud NOBS, 2003, p. 63) considera esse gênero como textos operativos, pois eles se valem de uma linguagem persuasiva para chamar a atenção do leitor.

A estratégia de apresentar a localidade como algo desejável de ser visitado corresponde também ao uso da estratégia chamada “dupla apelação”, que tem como premissa o uso de táticas de convencimento que tocam diretamente nos sentimentos do leitor. Nobs (2003, p. 63) destaca que essa estratégia se baseia no emprego de formas argumentativas que lidam com o intelecto do destinatário e busca, através de elementos emocionais provocam atitudes esperadas por parte daqueles que elaboraram o texto.

Nesse quesito, o uso da linguagem apropriada para esse tipo de texto é fundamental para atingir os objetivos desejados, isto é, atrair o maior número de turistas. Por isso, comumente vemos que há grande destaque de elementos culturais nos folhetos turísticos. A título de exemplo, como material de análise proposto para este trabalho, analisaremos um folheto turístico elaborado pelo Centro de Informações Turísticas de Alcoy intitulado *Alcoy – Fiestas de Moros y Cristianos de Interés Turístico Internacional*. O folheto turístico em questão está organizado em 16 páginas, que são apresentadas em formato impresso e virtual, trazendo as informações essenciais relacionadas às festas de *Moros y Cristianos* em dois idiomas: espanhol e inglês. A presença de elementos típicos da festa é destaque na capa do folheto turístico, a qual também traz em seu título a informação de que as festas em questão são consideradas de interesse turístico internacional.

Figura 1 – Capa do folheto turístico Alcoy – Fiestas de Moros y Cristianos de Interés Turístico Internacional



Fonte: Alcoy Turismo (2021).

Ao longo das páginas que compõem o folheto turístico, nota-se a presença não só de imagens instigantes e especialmente selecionadas para esse material, como também o uso de uma linguagem que desperta a curiosidade do leitor. Como vimos anteriormente, essa abordagem é comum aos textos turísticos, pois eles desejam atrair o público para aquela localidade. Com relação a essa linguagem, é possível observar, no primeiro parágrafo da primeira página do folheto turístico, o início da descrição da festividade que utiliza de vocabulário específico da festa além de uma escolha de palavras que tem por objetivo despertar os sentimentos positivos sobre o local.

Figura 2 – Primeira página do folheto turístico



■ Sentir la atmósfera que se recrea en Alcoy el día de la Entrada es una experiencia inolvidable. Las Fiestas de Moros y Cristianos en honor a San Jorge están declaradas de Interés Turístico Internacional desde 1980, y consideradas como la cuna de cuantas se celebran a lo largo y ancho de la Comunidad Valenciana.

Conmemoran los hechos históricos que tuvieron lugar en 1276, relacionados con las sublevaciones de los musulmanes que habitaban la zona y que dieron origen al patronazgo de San Jorge, al que la tradición atribuye su intervención en defensa de los nuevos pobladores, con ocasión del ataque que sufrieron y en cuya batalla murió el caudillo Al-Azraq.

La estructura de la Fiesta, en lo que se conoce como Trilogía Festera, se divide en tres días. El primer día es el de las Entradas, el segundo está dedicado al Patrón San Jorge, y el tercer día es el del Alardo.



■ To breathe the atmosphere of the Parades's Day is an unforgettable experience. The Moors and Christians Festival of Alcoy, in honor of San Jorge was declared of International Tourist Interest in 1980, and is considered to be the original inspiration for all those celebrated throughout the Valencian Community.

In 1276, different historical figures related to the various Muslim uprisings taking place in the region led to San Jorge being recognized as the patron of Alcoy, who is attributed with the intervention in a battle to defend the new population who were under attack by the Muslims. It was in this battle that the Muslim leader Al-Azraq is reputed to have been killed.

The program of the celebrations follows what is called the "Festival Trilogy" and takes place over three days. The first is the day of the two parades, Christian and then Moor. The second celebrates the festival's patron San Jorge, and then finally comes the day of the "Alardo", which recreates the epic gun battle that took place in the streets of the city.

Fonte: Alcoy Turismo (2021).

É nítida a presença de palavras que trazem significados específicos para a ocasião no decorrer do texto, como, por exemplo, as denominações de duas das três etapas da festa: o dia das *Entradas* e o dia do *Alardo*. Essas palavras, por sua vez, causam certa dificuldade na tradução. Como podemos verificar na versão em inglês, não há um equivalente para cada uma dessas duas palavras, e, por isso, o tradutor optou por traduzir Entrada como *Parades*, explicando que uma é cristã e a outra moura, e a tradução de Alardo se deu por meio da manutenção da palavra em espanhol, entre aspas e seguido de uma explicação do que ocorre neste momento da festividade. Percebemos, portanto, que essas duas palavras, por exemplo, apresentam uma acepção distinta daquela usada na língua geral e não possuem equivalentes em outras línguas.

Para compreender um pouco mais sobre o assunto, observaremos, a seguir, algumas definições apresentadas por estudiosos que se ocupam em compreender e delimitar o que são essas palavras que carregam significados específicos. Salientamos que não pretendemos nos debruçar sobre todas as definições propostas para esse grupo de palavras, mas apenas apresentar as definições de *cultural terms*, *culturemas* e *realia*, pois são teorias das quais compartilhamos o entendimento.

Vermeer (1983) foi um dos primeiros a tratar desse grupo de palavras e, em seus trabalhos, cunhou o termo *culturema* para palavras culturalmente marcadas. Ele as definiu como um “fenômeno social de uma cultura X que é considerado relevante pelos membros dessa cultura e, quando comparado com um fenômeno social correspondente na cultura Y, é tomado como específico da cultura X” (VERMEER, 1983, p. 8, apud NORD, 1997, p. 32, tradução nossa⁹). Portanto, os culturemas surgem do momento em que um fenômeno social é posto em comparação com outro, necessitando assim de um contexto situacional.

Outro pesquisador que abordou esse tipo de palavra foi Newmark (2001, p. 82, tradução nossa), que as definiu como *cultural terms* (termos culturais): “palavras-chave que adicionam um toque de cor a qualquer descrição dos seus países de origem, e que podem demandar certa explicação a depender do leitor ou do tipo de texto”. Essa definição proposta por Newmark (2001) lida diretamente com o fato de essas palavras serem arraigadas de significados culturais.

Do mesmo modo, Leppihalme apresenta sua definição desse grupo de palavras tomando como ponto inicial a definição de Lefevere (1993) que se vale da palavra *realia*, proveniente do latim, a qual se refere a “coisas reais”. Segundo o autor, *realia* são “palavras e expressões que estão intimamente ligadas ao universo de referência da cultura original” (LEFEVERE, 1993, p. 122, apud LEPPihalme, 2011, p. 126, tradução nossa¹⁰). A partir desse pressuposto, Leppihalme (2011, p. 126, tradução nossa) complementa, afirmando que essas palavras são “conceitos que são encontrados em determinada cultura de partida, mas não são encontrados em determinada cultura de chegada”.

Para o presente trabalho, no entanto, delimitamos que esse tipo de palavras será chamado de “palavras culturalmente marcadas”, pois partimos de um sentido mais amplo do conceito. Em outras palavras, compreendemos que elas fazem parte da cultura local e que cada vocábulo tem como proposta enriquecer o vocabulário do local e da situação em que estão inseridos. Ademais, acreditamos ser necessário um estudo mais amplo sobre as definições já existentes antes de sedimentar em uma delas.

3. ANALISANDO A TRADUÇÃO DAS PALAVRAS CULTURALMENTE MARCADAS NO FOLHETO TURÍSTICO DAS FESTAS DE *MOROS Y CRISTIANOS DE ALCYO*

Tendo delimitado a terminologia a ser utilizada acerca dessas palavras que trazem significados culturais para determinados grupos, cabe questionar como tais palavras podem ser traduzidas. No campo da tradução, há diversos pesquisadores que discutem o termo “intraduzibilidade”, destacando-se, entre eles, Jakobson (2010) e seu trabalho, que buscou desfazer o dogma da intraduzibilidade no plano cognitivo partindo do pressuposto de que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida (*is conveyable*) e classificada em qualquer língua existente” (JAKOBSON, 2010, p. 84).

9 No original: “a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X” (VERMEER, 1983, p. 8, apud NORD, 1997, p. 32).

10 No original: “token-words which first add local color to any description of their countries of origin, and may have to be explained, depending on the readership and the type of text” (NEWMARK, 2001, p. 81).

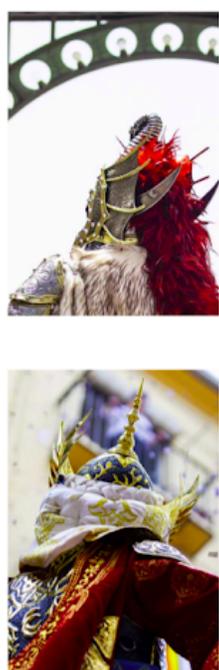
Em consonância com o apresentado pelo autor, nós acreditamos que há a possibilidade de traduzir as experiências cognitivas. Cabe delimitar que nosso entendimento está pautado especificamente na proposta de Reiss e Vermeer (1996, p. 14), que tomam o texto a ser traduzido como uma “oferta informativa” que é “oferecida de um produtor para um receptor”. Em outras palavras, é preciso considerar a sua finalidade, a qual, por sua vez, será fator primordial para a realização da tradução. Conseqüentemente, em se tratando de um texto turístico de divulgação, essa definição se apresenta como o embasamento adequado para nossa análise.

O folheto turístico base deste trabalho apresenta informações sobre as festas de *Moros y Cristianos* e sobre o município de Alcoy, publicadas em dois idiomas: espanhol e inglês. A escolha desse texto se deu pela familiaridade com o vocabulário contido nele e por ser parte do *corpus* da pesquisa de doutorado em andamento de uma das autoras. Ademais, acreditamos ser um elemento facilitador para a análise o fato de ser um folheto turístico curto e que traz o texto-fonte e o texto-alvo lado a lado.

4 METODOLOGIA DE COLETA E ANÁLISE DOS DADOS

Com base nas teorias apresentadas até o momento, uma análise quantitativa foi realizada visando levantar e calcular as palavras que fazem parte do vocabulário das festas de *Moros y Cristianos* e são consideradas palavras culturalmente marcadas. Nessa etapa, foram encontrados um total de 13 palavras. Após grifar as palavras selecionadas, também foram marcadas as traduções de cada uma dessas palavras para o inglês. Nesse momento, foi observado como foi feita a tradução dessas palavras culturalmente marcadas, dado este que será discutido mais a frente. Nas figuras 3, 4, 5, 6, 7 e 8 é possível conferir o texto com as palavras selecionadas destacadas em amarelo.

Figura 3 – Página 2 do folheto turístico



■ Sentir la atmósfera que se recrea en Alcoy el día de la Entrada es una experiencia inolvidable. Las Fiestas de Moros y Cristianos en honor a San Jorge están declaradas de Interés Turístico Internacional desde 1980, y consideradas como la cuna de cuantas se celebran a lo largo y ancho de la Comunidad Valenciana.

Commemoran los hechos históricos que tuvieron lugar en 1276, relacionados con las sublevaciones de los musulmanes que habitaban la zona y que dieron origen al patronazgo de San Jorge, al que la tradición atribuye su intervención en defensa de los nuevos pobladores, con ocasión del ataque que sufrieron y en cuya batalla murió el caudillo Al-Azraq.

La estructura de la Fiesta, en lo que se conoce como Trilogía Festerá, se divide en tres días. El primer día es el de las Entradas, el segundo está dedicado al Patrón San Jorge, y el tercer día es el del Alardo.

■ To breathe the atmosphere of the Parades's Day is an unforgettable experience. The Moors and Christians Festival of Alcoy, in honor of San Jorge was declared of International Tourist Interest in 1980, and is considered to be the original inspiration for all those celebrated throughout the Valencian Community.

In 1276, different historical figures related to the various Muslim uprisings taking place in the region led to San Jorge being recognized as the patron of Alcoy, who is attributed with the intervention in a battle to defend the new population who were under attack by the Muslims. It was in this battle that the Muslim leader Al-Azraq is reputed to have been killed.

The program of the celebrations follows what is called the "Festival Trilogy" and takes place over three days. The first is the day of the two parades, Christian and then Moor. The second celebrates the festival's patron San Jorge, and then finally comes the day of the "Alardo", which recreates the epic gun battle that took place in the streets of the city.

Figura 4 – Página 4 do folheto turístico

DÍA DE LA GLORIA
GLORIA'S DAY



■ El Domingo de Resurrección anuncia el inicio de las fiestas. Un festero de cada "fila" recorre las calles céntricas de la ciudad al son de los pasodobles. El domingo posterior se repite la estampa, pero esta vez con niños, el futuro de la Fiesta; es la Gloria infantil.

Desde este día y hasta el día de los Músicos tienen lugar por la noche les "filletes", desfiles de escuadras de festeros ataviados de calle y acompañados de música.

■ On Easter Sunday, there is a parade to announce the arrival of the Festival. One representative from each "fila" passes through the old town streets accompanied by a marching band playing a "paso-doble". On the following Sunday, this scene is repeated, but this time with children, the future of the Festival. This is the "Gloria Infantil".

From this day until the Musicians' day, a series of "filletes" or mini processions take place, which consist of squadrons of "festeros" dressed in normal clothes and accompanied by music.



Fonte: Alcoy Turismo (2021).

Figura 5 – Página 7 do folheto turístico



La mañana avanza y las calles son un río de gente que se apresura a disfrutar de la Entrada Cristiana, un espectáculo que recorre el centro de Alcoy, y rememora la entrada de los ejércitos de la cruz en la ciudad, dispuestos a defenderla del ataque saraceno.

Suenan los clarines y los tambores. El visitante podrá admirar la carroza del Capitán rodeado de sus caballeros, las escuadras especiales, los estandartes y grupos de bailarines, y en definitiva, todo un ejército cristiano en un derroche de música y color sin igual. Durante toda la mañana, seguirán desfilando las distintas "filas" con sus escuadras, sus músicas, sus carrozas repletas de niños, hasta la llegada del Alférez, que cierra la Entrada Cristiana y siempre sorprende con su boato.

As the morning advances, the streets and squares become a sea of people ready to enjoy the Christian parade, a spectacular explosion of sound and color passing through the centre of Alcoy which commemorates the defense of the city by the armies of the cross against Saracen attack.

The sound of bugles and drums rings out. Visitors will see the Christian Captain's chariot surrounded by his knights, the special squadrons, standard bearers and groups of dancers. The parade is a breathtaking cavalcade of music and color. Throughout the morning, the Christian "filas" pass, one after another, with their squadrons, their musicians and their chariots filled with excited children. Finally, the "Alférez" (Second Lieutenant) with his extravagant entourage brings the Christian parade to a close.

Figura 6 – Página 8 do folheto turístico



Es la hora de comer. Sólo una breve pausa para reponer fuerzas antes de contemplar la Entrada de Moros. Un derroche de imaginación y sensualidad que sumergirá al visitante en un ambiente oriental de las huérfas de Mahoma que se apresuran a tomar la ciudad, con bailarines, guerreros africanos y animales, bajo una lluvia de confetis y serpentina, lanzadas desde los balcones atestado de gente. Con la llegada de la noche, acaba la Entrada Mora, que deja al visitante con una sensación impactante y ganas de ver más. Porque hay más, mucho más...

It's time for lunch. Just a brief break to recharge batteries before the Moorish parade. This is a feast of sensuality to fire the imagination of the visitor, who will soon find himself submerged in an atmosphere of Eastern mystique, as he watches a procession of dancers, African warriors and exotic animals beneath a rain of confetti and streamers thrown from the packed balconies of the city. As night begins to fall, the Moorish parade ends, leaving the visitor with the sensation of having seen something really special, yet hungry to see more. And there is more. Much more...

Fonte: Alcoy Turismo (2021).

Figura 7 – Página 10 do folheto turístico

DÍA DE SAN JORGE

SAN JORGE'S DAY



Si el visitante tiene la suerte de poder prolongar su estancia deberá saber que el segundo día es el dedicado al Patrón San Jorge, el mártir de Capadocia, mundialmente conocido y que en Alcoy está encarnado por la figura de un niño, protagonista indiscutible de la Fiesta, querido y admirado por todos. El visitante podrá disfrutar de la "Diana Infantil" y de procesiones tanto matutinas como vespertinas, en las que admirar con más detenimiento los fastuosos trajes de los principales actores de la fiesta.

If the visitor is lucky enough to be able to stay beyond the first day, he will discover that the second day celebrates the patron of the Festival, San Jorge, the martyr of Cappadocia, who is known throughout the world and who is represented by a child and is the indisputable leading character of the celebrations, loved and admired by all. The visitor can enjoy the "Diana Infantil" (Children's Diana), morning and evening processions, with more opportunity to see the incredible costumes of the festival's main protagonists.

Figura 8 – Página 11 do folheto turístico

DÍA DEL ALARDO

ALARDO'S DAY



En el tercer y último día, se suceden la lucha dialéctica a través de las Embajadas y la lucha incruenta con el arcabuz tronador, sumergiendo a la ciudad en un frenesí de pólvora y estruendo, no apto para oídos sensibles. Ambos bandos, moro y cristiano, se turnan en la toma y reconquista del castillo, mientras Alcoy se va llenando con el humo de la pólvora y el olor tan peculiar que emana de los arcabuces disparados. Y al caer la tarde, en las almenas del Castillo, aparecerá el niño Sant Jordiet, a lomos de su blanco corcel, recreando el milagro que el pueblo de Alcoy rememora desde hace ya cientos de años.

The third and final day is the Festival's arquebus fight. This begins with a verbal battle between ambassadors from the two sides, followed by a symbolic representation of the arquebus battle that took place in the city. Both sides, Moors and Christians, take turns to re-take the castle in Plaça d'Espanya, as Alcoy fills with gunpowder smoke and the peculiar smell of the arquebus being fired. Finally, as evening falls, in the battlements of the castle, recreated for the occasion, Sant Jordiet appears astride his white steed, recreating the miracle that the city has been commemorating for hundreds of years.

Fonte: Alcoy Turismo (2021).

Após o levantamento das palavras culturalmente marcadas, observamos que foram feitas algumas escolhas com relação ao método de tradução. A partir desta observação, baseamo-nos na proposta

de Vinay e Darbelnet (2004) que apontam sete métodos de tradução, sendo eles: empréstimo, calco, tradução literal, transposição, modulação, equivalência e adaptação. Os autores afirmam que esses métodos podem ser aplicados isoladamente ou combinados com outro(s) procedimento(s). É relevante salientar que a proposta de empregar esse método de análise da tradução das palavras culturalmente marcadas se deu de forma experimental para buscar compreender como ocorreu o processo. O método de Vinay e Darbelnet não é direcionado especificamente a textos turísticos, mas sim aplicado à tradução de textos literários em/ para o francês. Contudo, para nós, entendemos que esse método é muito mais amplo do que o escopo inicialmente delimitado, pois ele permite uma variedade de possibilidades e que pode se adequar ao objeto de estudo do presente trabalho.

Para uma melhor visualização das escolhas realizadas na tradução do folheto turístico, mostraremos no quadro a seguir a palavra em espanhol, sua tradução para o inglês e o método utilizado pelo tradutor segundo o proposto por Vinay e Darbelnet (2004).

Quadro 1 – Quadro explicativo dos métodos de tradução empregados nas palavras culturalmente marcadas retiradas do folheto turístico

Palavra em espanhol	Tradução para o inglês	Método de tradução utilizado
Entrada	Parade	Calco
Trilogía Festera	Festival Trilogy	Calco
Alardo	Alardo [which recreates the epic gun battle that took place in the streets of the city]	Empréstimo + Adaptação
Filà	Filà	Empréstimo
Pasodoble	Paso-doble	Empréstimo
Gloria Infantil	Gloria Infantil	Empréstimo
Filaetes	Filaetes	Empréstimo
Entrada Cristiana	Christian Parade	Calco
Capitán	Christian Captain	Calco
Alférez	Alférez (Second Lieutenant)	Empréstimo + Adaptação
Entrada de Moros	Moorish Parade	Calco
Diana Infantil	Diana Infantil (Children's Diana)	Empréstimo + Adaptação
Embajadas	A verbal battle	Adaptação

Fonte: As autoras (2021).

Após visualizar a tabela acima, é possível notar que foram utilizados quatro métodos de tradução, isolados ou combinados. Um fator intrigante sobre as escolhas feitas pelo tradutor está na escolha pelos empréstimos como método de tradução mais utilizado. O empréstimo, segundo Vinay e Darbelnet (2004) é o mais simples dentre os métodos de tradução, e utiliza uma palavra da língua-fonte como forma de trazer um toque daquela cultura ao texto-alvo, ou, como os autores mencionados afirmam, “a decisão de pegar emprestado uma palavra ou expressão da língua-fonte para introduzir um elemento especialmente local, é uma questão de estilo e, conseqüentemente, de mensagem¹¹” (VINAY;

11 No original: “The decision to borrow a SL word or expression for introducing an element of local colour is a matter of style and consequently of the message” (VINAY; DARBELNET, 2004, p. 85).

DARBELNET, 2004, p. 85, tradução nossa¹²). Como forma de exemplificar o uso de empréstimos, podemos observar a palavra *Filaetes*, que denomina os grupos de participantes das festas que encenam o exército mouro e o cristão. A palavra *Filaetes* foi, portanto, mantida em espanhol na tradução do texto para o inglês, e trouxe um toque da cultura do texto-fonte para o texto-alvo.

Juntamente com os empréstimos, observamos que o método calco também foi bastante utilizado. Vinay e Darbelnet (2004, p. 85, tradução nossa) destacam que o calco é “um tipo especial de empréstimo, através do qual uma língua pega emprestada a forma de expressão de uma outra por meio da tradução literal de cada um dos seus elementos”, e que estes, por sua vez, podem ser lexicais ou estruturais. Para Vinay e Darbelnet (2004, p. 85, tradução nossa¹³) um calco lexical “respeita a estrutura sintática da língua-alvo ao mesmo tempo que introduz um novo modo ou expressão”, como por exemplo a tradução *Moorish Parade*. Já os calcos estruturais “introduzem uma nova construção na língua” (VINAY; DARBELNET, 2004, p. 85, tradução nossa).

No caso das traduções cujo método escolhido foi o calco, é possível verificar que as escolhas foram lexicais, haja vista que se trata de palavras culturalmente marcadas que foram traduzidas mantendo a estrutura sintática do inglês, mas introduzindo uma espécie de novo conceito na língua-alvo.

O terceiro método mais utilizado foi a adaptação, que, segundo os autores, é bastante utilizada “quando o tipo de situação em que a mensagem em língua-fonte se refere, é desconhecida na cultura da língua-alvo” (VINAY; DARBELNET, 2004, p. 91, tradução nossa¹⁴). No caso da tradução da palavra culturalmente marcada *Embajada*, o tradutor optou por trocar um equivalente ou um empréstimo para apresentar uma descrição do que é essa palavra no contexto da festa. Já nos casos das palavras *Alardo* e *Alférez*, ele usou a combinação do empréstimo, mantendo a palavra em espanhol, e acrescentou uma descrição na língua-alvo.

Um último caso de empréstimo + adaptação que podemos perceber no quadro, é o caso da palavra *Diana Infantil*. Nela, foi mantida a palavra em espanhol, mas foi feito, também, um tipo de adaptação para o inglês, combinando a tradução de *infantil* = *children* com o empréstimo *diana*, que significa, segundo o Dicionário da Real Academia Española (2021), um tipo de toque musical que marca o começo de um dia festivo.

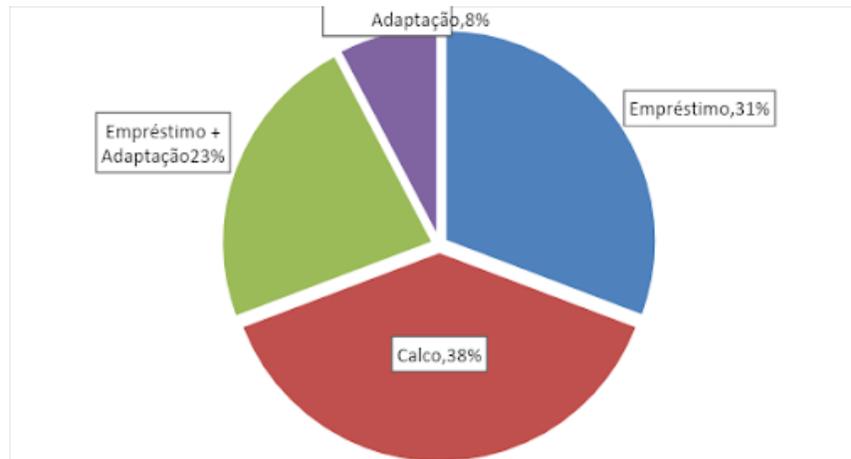
Por meio do gráfico a seguir, mostraremos um panorama geral da quantidade de vezes que cada método de tradução foi utilizado:

12 No original: “*A calque is a special kind of borrowing whereby a language borrows an expression form of another, but then translates literally each of its elements*” (VINAY; DARBELNET, 2004, p. 85).

13 No original: “[...] *respects the syntactic structure of the TL, whilst introducing a new mode of expression; or ii a structural calque, as in the second example, below, which introduces a new construction into the language*” (VINAY; DARBELNET, 2004, p. 85).

14 No original: “*where the type of situation being referred to by the SL message is unknown in the TL culture*” (VINAY; DARBELNET, 2004, p. 91).

Figura 9 – Métodos de tradução empregados na tradução das palavras culturalmente marcadas retiradas do folheto turístico



Fonte: As autoras (2021).

Com base nos dados apresentados, podemos verificar que houve uma forte tendência na escolha de métodos que buscam manter traços da língua-fonte no texto-alvo, como é o caso dos calcos (38%), e dos empréstimos, que correspondem a 31% das ocorrências. Em terceiro lugar estão os casos em que foram combinados os métodos de empréstimo e adaptação, que somam um total de 23% das ocorrências. Em nosso entendimento, isso ocorre, pois nem sempre é possível apenas inserir uma palavra em língua estrangeira, visto que, a depender da proximidade ou distanciamento das línguas que compõem o par linguístico, a compreensão do leitor pode se dar de maneira facilitada, no caso de línguas próximas, ou pode não ocorrer, como é o caso de línguas de famílias diferentes. Em último lugar aparecem os casos de adaptação, que compõem um total de 8% dos casos. Entendemos que a adaptação tem um menor número de ocorrências, pois considerando que as palavras são elementos culturais específicos, portanto, caso haja muitas adaptações e mudanças no vocabulário em questão, os traços culturais são diluídos e acabam perdendo seu sentido especial, como é o caso da tradução de *Embajadas* que se reduziu a expressão a *Verbal battle*.

Essas escolhas, por sua vez, podem certamente refletir a visão e a compreensão do tradutor sobre aquele texto. Para nós, entendemos que tais escolhas foram feitas como modo de preservar, ao menos em partes, os traços culturais das festas de *Moros y Cristianos* e propor um despertar do interesse sobre elas por parte dos leitores que irão consultar o folheto turístico.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tratarmos do tema turismo, é preciso considerar que este vai além da compreensão simplória de que o campo se resume ao ato de pessoas deslocarem-se para outras localidades. No meio turístico, diversos fatores estão implicados e vão desde estruturas básicas para receber os turistas até os materiais que serão elaborados para suprir a demanda dos viajantes.

No decorrer deste trabalho, buscamos analisar um folheto que trata das festas de *Moros y Cristianos* do município de Alcoy, Espanha. Com informações que condizem com os pressupostos para esse tipo

de material, foi observado seu vocabulário, o qual, por tratar de uma festa tradicional espanhola, configura o que chamamos de palavras culturalmente marcadas, isto é, palavras que são específicas daquele contexto e que, mesmo que façam parte do vocabulário geral de uma língua, tomam significados particulares daquele cenário quando inseridas dentro de determinada cultura.

Em se tratando de materiais de divulgação turística, vimos que existem diversos formatos e possibilidades para eles e para suas traduções. Nesta última em específico, observamos o vocabulário a partir dos métodos delimitados por Vinay e Darbelnet (2004) e verificamos que há diversas possibilidades para a tradução de palavras culturalmente marcadas. Por meio desta análise, percebemos que, em sua grande maioria, elas foram traduzidas partindo do uso de empréstimos e calcos, o que denota, ao nosso entendimento, uma busca pela preservação das marcas culturais daquela festividade.

Sabemos que o ato tradutório reflete, por vezes, a opinião do tradutor ou do editor. Por isso, nos propusemos a discorrer sobre o modo como a tradução das palavras culturalmente marcadas foram feitas para melhor compreender as possibilidades de tradução para este grupo.

Referências

ALCOY TURISMO. **Fiestas de Moros y Cristianos de Interés Turístico Internacional**. Alcoi: Alcoy Turismo, 2021. Disponível em: https://www.alcoyturismo.com/alcoy/uploaded/fullet_moros_i_cristians_15x15_cas_en.pdf. Acesso em: 28 abr. 2021.

FISCHER, Martin. **Sprachgefühl und Welterfahrung**: la traducción inversa de textos turísticos como ejercicio para fomentar la competencia lingüística. Ed. Universidad Pompeu Fabra. Barcelona, 2004.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KELLY, Dorothy. The translation of texts from the tourist sector: textual conventions, cultural distance and other constraints. Trans. **Revista de Traductología**, Málaga, n. 2, p. 33-42, 1997. DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/trans.1998.v0i2.2354>.

LEPPIHALME, Ritva. Realia. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. (eds.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 2011. p. 126-130.

NEWMARK, Peter. **Approaches to translation**. Xangai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.

NOBS, Marie-Louise. **Expectativas y evaluación en traducción de folletos turísticos**: estudio empírico con usuarios reales. 2003. 428 f. Tese (Doutorado em Tradução e Interpretação) – Universidad de Granada, Granada, 2003.

NORD, Christiane. **Translating as a purposeful activity**: functionalist approaches explained. Manchester: St. Jerome, 1997.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diana**. Diccionario de la lengua española, Madrid, 2021. Disponível em <https://dle.rae.es/diana?m=form>. Acesso em: 28 abr. 2021.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Tradução de Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madrid: Akal, 1996.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. **A methodology for translation**. Tradução de Juan C. Sager e M. J. Hamel. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The translation studies reader*. Londres: Routledge, 2004. pp. 85-91

World Tourism Organization (UNWTO). **International Tourism Highlights**: 2020 Edition Madrid: UNWTO, 2021. 24 p. DOI: <https://doi.org/10.18111/9789284422456>.

TRADUÇÃO DE MARCAS DA ORALIDADE EM GARÇON MANQUÉ (2000), DE NINA BOURAOUI: PRONOMES, PONTUAÇÃO E GÍRIAS.

Maria Cecilia P. de Carvalho Fritsche¹

Gilles Jean Abes²



1. INTRODUÇÃO

Um dos maiores desafios para o tradutor literário contemporâneo, que tenha uma posição ética de “educação à estranheza” (BERMAN, 2013, p. 93) na tradução e busque máxima aderência à literariedade do original (texto de partida), é determinar até que ponto é possível manter essa literariedade no texto de chegada. O objetivo deste trabalho é, assim, abordar algumas marcas de oralidade do romance *Garçon manqué* (2000), de Nina Bouraoui – que julgamos constituírem em parte esta literariedade – tais como o pronome pessoal do caso reto *je*, a pontuação excessiva e as gírias *raton*, *ratonnade*, *bicot*, *melon*, *youpin*, *négro*, *métis* e *beurs* para se referir aos norte-africanos do Magreb e seus descendentes que residem na França.

Este trabalho está desenvolvido em três subtópicos: o primeiro (2.1 *Pronome je/eu*) aborda a utilização do pronome *je*, que é apresentado no primeiro parágrafo do primeiro capítulo da obra *Garçon manqué* (2000), e suas respectivas traduções para o inglês – *Tomboy* (2007) –, para o italiano – *Garçon manqué: Ragazzo mancatto* (2007) –, para o português de Portugal – *Adeus Argel* (2008) – e a sugestão para a tradução brasileira. A nossa proposta para a tradução do Brasil é omitir os pronomes, porém mantê-los nas desinências verbais. Busca-se inserir os pronomes *para mim* e *me* para recriar o estilo autobiográfico da obra e a posição proclítica dos pronomes, ou até mesmo omiti-los, para reescrever a característica da coloquialidade mencionada na obra original.

O segundo subtópico do desenvolvimento (2.2 *Pontuação*) trata da pontuação. Aqui, o primeiro parágrafo da obra *Garçon manqué* (2000) é comparado ao primeiro parágrafo da obra *L’Amant* (1984), de Marguerite Duras, fonte de inspiração de Nina Bouraoui, segundo a própria autora. Nesse subtópico, apontamos algumas características semelhantes das duas escritoras em relação ao estilo de escrita.

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Bolsista CAPES-PROEX. E-mail: mcecilia002@gmail.com.

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). E-mail: gillesufsc@gmail.com.

O terceiro subtópico discute a questão da tradução das gírias *raton, ratonnade, bicot, melon, youpin, négro, métis e beurs* para o português do Brasil. Essas gírias são específicas da cultura francesa, daí o desafio em traduzi-las para a cultura brasileira.

2. AS MARCAS DA ORALIDADE NOS PRONOMES, NA PONTUAÇÃO E NAS GÍRIAS EM GARÇON MANQUÉ (2000)

2.1 PRONOME *JE/EU*

O pronome *Je* é um dos elementos fundamentais do romance *Garçon manqué*, tendo em vista que ocorre 267 vezes na obra. Um dos sinônimos de *je* para o português é *eu* pronome da primeira pessoa do singular que a estrutura da língua portuguesa omite com frequência, ao contrário da francesa.

Bechara (2009) afirma que a língua portuguesa admite a omissão dos pronomes pessoais retos eu, tu, nós e vós quando utilizados como sujeitos de um discurso. Segundo Britto (2012), diante dessa situação, o tradutor deverá utilizar alguma estratégia de compensação, que, nesse caso, seria manter a conjugação do verbo de acordo com a pessoa do discurso e/ou compensar com o uso do pronome oblíquo tônico (*a mim*) ou átono (*me*). Nas palavras de Bechara (2009), uma forma de compensação, no caso da tradução, são as desinências verbais que fazem a função dos pronomes pessoais com a conjugação dos verbos. Além disso, Britto (2012, p. 100-101) afirma que, “na escola, todo brasileiro aprende que se deve evitar o uso do pronome sujeito quando ele é redundante, por ser determinado pela sua forma verbal”.

É possível manter o estilo autobiográfico de Nina Bouraoui em português mesmo não usando o pronome *eu* constantemente. É admissível pela conjugação do verbo em primeira pessoa. Se fôssemos traduzir literalmente, causaria muito estranhamento no leitor brasileiro. O texto ficaria cansativo por estar repleto de redundâncias. Sendo assim, como manter a questão egocêntrica e autobiográfica presente no romance?

Para Britto (2012), “a boa marca de oralidade é aquela que provoca um efeito de verossimilhança sem chamar demais a atenção para si própria”. O autor prossegue:

Assim, devemos escrever ‘Estive em São Paulo’ e não ‘Eu estive em São Paulo’, já que a forma estive deixa claro que o sujeito é a primeira pessoa do singular, admite-se o pronome apenas em formas verbais como ‘estava’ ou ‘soube’, que são comuns à primeira e à terceira pessoa, para evitar a ambiguidade. Mas quando se trata de obter um efeito de oralidade, é importante que seja explicitado, pois é assim que procedemos na nossa fala cotidiana. ‘Eu falei para ele que eu ia amanhã’. Mais uma vez, há que levar em conta que efeito de oralidade não é a mesma coisa que a transcrição da fala oral; se o tradutor repetir os pronomes a ponto de incomodar o leitor, de nada adiantará que as pessoas de fato falam assim (BRITTO, 2012, p. 101).

Segundo Bechara (2009), em relação à posição do pronome, temos duas formas que poderiam compensar a falta do *eu* na tradução brasileira: a próclise e a ênclise. Um outro elemento fundamental que devemos recriar na tradução do romance é a questão da linguagem coloquial da fala cotidiana da

obra de partida. Se optarmos pela forma proclítica na tradução ou até omitirmos o uso do pronome, a tradução atenderá à característica coloquial e à fala presente no original.

Uma prática que auxilia o tradutor é a leitura do texto em voz alta, com entonação natural, deixando que o ouvido determine qual é a forma mais usada. No Brasil, na grande maioria das vezes, a forma proclítica é a mais usada pelos falantes. Na tradução de *Adeus Argel* (2008), observa-se a seguinte passagem: “Encontro-me entre a areia, o céu e o vento. Encontro-me na Argélia” (BOURAOUI, 2008, p. 7). Para a obra voltada ao contexto do Brasil, proponho a tradução desse trecho da seguinte forma: *Pertenço à areia, ao céu e ao vento. Estou na Argélia*³. Ao omitir o pronome nessas duas frases, opto pela forma mais usual da língua portuguesa. A tendência no Brasil é suprimir os pronomes de verbos pronominais. Nesse caso, omito o pronome sob a justificativa de Britto (2012), para quem a supressão dos verbos pronominais é uma marca de oralidade. Um exemplo disso é o uso de frases deste tipo: “João casou-se”, usada no Brasil como “João se casou”, e, por fim, passam a ser, simplesmente, “João casou” (BRITTO, 2012, p. 102) na linguagem oral.

Os falantes brasileiros raramente utilizam o pronome na forma enclítica. Optamos sempre por colocar o pronome antes do verbo, ao contrário do português de Portugal. Segundo Britto (2012, p. 101),

[...] o brasileiro quando fala tende a antepor o pronome clítico ao verbo, enquanto as regras da norma culta, que seguem o padrão lusitano, prescrevem a ênclise em muitos casos. Neste ponto, poderíamos entrar numa discussão detalhada das diferentes possibilidades, contrastando a fala brasileira com a norma culta, mas talvez o mais prático seja simplesmente aconselhar o tradutor a seguir seu ouvido (BRITTO, 2012, p. 101).

Para Bechara (2009), na língua portuguesa é possível dar ênfase ao pronome eu de outras formas. Um exemplo é a utilização do “pronome átono pela sua respectiva forma tônica, precedida de preposição” (BECHARA, 2009, p. 175). Indicamos a seguir como ficaria a tradução do primeiro parágrafo da obra *Garçon manqué* para o português do Brasil e como as traduções para o inglês, italiano e português de Portugal resolveram a questão do pronome *je*.

3 No original: “*Je suis au sable, au ciel et au vent. Je suis en Algérie*” (BOURAOUI, 2000, p. 9).

Tabela 1 – Primeiro parágrafo da obra *Garçon manqué* (2000) e suas respectivas traduções para o Brasil, Estados Unidos, Itália e Portugal e a proposta para a tradução para o Brasil

<i>Garçon manqué</i> (2000)	<i>Tomboy</i> (2007)	<i>Ragazzo mancato</i> (2007)	<i>Adeus Argel</i> (2008)	Tradução brasileira (2021)
<p>Je cours sur la plage du Chenoua. Je cours avec Amine, mon ami. Je longe les vagues chargées d'écume, des explosions blanches. Je cours avec la mer qui monte et descend sous les ruines romaines. Je cours dans la lumière d'hiver encore chaude. Je tombe sur le sable. J'entends la mer qui arrive. J'entends les cargos quitter l'Afrique. Je suis au sable, au ciel et au vent. Je suis en Algérie. La France est loin derrière les vagues amples et dangereuses. Elle est invisible et supposée. Je tombe avec Amine. Je tiens sa main. Nous sommes seuls et étrangers. Sa mère attend</p>	<p>I'm running on Chenoua Beach, running with my friend Amine. I follow the foam-filled waves, white explosions. I'm running with the sea that rises and falls beneath the Roman ruins, running int the still-warm winter light. I fall on the sand. I hear the sea advancing, the sound of freighters leaving Africa. I belong to the sand, the sea, and the wind. I am in Algeria. France is far away, behind the huge and dangerous waves. It is invisibles and imagined. Amine and I fall together. I hold his hand. We are alone, and we are foreigners. His mother is waiting in the white car. She is cold. She stays inside, protected from the waves, the</p>	<p>Corro sulla spiaggia di Chenoua. Corro con il mio amico, Amin. Corro lungo le onde cariche di schiuma, di esplosioni bianche. Corro con il mare che sale e scende sotto le rovine romane. Corro nella luce d'inverno ancora calda. Cado sulla sabbia. Sento il mare che arriva. Sento le navi lasciare l'Africa. Mi do alla sabbia, al cielo e al vento. Sono in Algeria. La Francia è lontana dietro le onde grandi e pericolose. È invisibile e supposta. Cado con Amin. Gli tengo la mano. Siamo soli e stranieri. Sua madre lo aspetta</p>	<p>Corro pela praia de Chenoua. Corro com Amine, o meu amigo. Corro lado a lado com as ondas carregadas de espuma, autênticas explosões de cor branca. Corro com mar, num sobe e desce, debaixo das ruínas romanas. Corro iluminada pela luz do Inverno ainda quente. Caio em cima da areia. Ouço o mar a chegar. Ouço os cargueiros partirem de África. Encontro-me entre a areia, o céu e o vento. Encontro-me na Argélia. A França ficou para trás, lá ao longe, atrás das ondas imensas e temíveis. É invisível e imaginária. Caio assim, como cai Amine agarrado à minha mão. Não somos de cá e estamos desamparados. A mãe de Amine aguarda dentro do veículo</p>	<p>Corro na praia de Chenoua. Corro com Amine, meu amigo. Sigo ao lado das ondas carregadas de espuma, de explosões brancas. Corro com o mar que sobe e desce debaixo das ruínas romanas. Corro sob a luz ainda quente do inverno. Caio sobre a areia. Ouço o mar chegando. Ouço os cargueiros deixarem a África. Pertencço à areia, ao céu e ao vento. Estou na Argélia. A França está longe atrás das ondas vastas e perigosas. Ela é invisível e presumida. Caio com Amine. Seguro a mão dele. Estamos sozinhos e somos estrangeiros. A mãe dele aguarda no carro branco. Está com frio. Não desce. Permanece ao abrigo das ondas, do vento, da nostalgia das ruínas romanas. Aguarda o fim da corrida. Amine poderia ser meu irmão.</p>

dans la voiture blanche. Elle a froid. Elle ne descend pas. Elle reste à l'abri des vagues, du vent, de la nostalgie des ruines romaines. Elle attend la fin de la course. Amine pourrait être mon frère (BOURAOUI, 2000, p. 9).	wind, and the nostalgia of the Roman ruins. She is waiting for our race to end. Amine could be my brother (BOURAOUI, 2007b, p. 3).	dentro la macchina bianca. Há freddo. Non scende. Resta al riparo dalle onde, dal vento, dalla nostalgia delle rovine romane. Aspettta la fine della corsa. Amin potrebbe essere mio fratello (BOURAOUI, 2007a, p. 17).	branco. Está com frio. Não quer sair. Prefere abrigar-se das ondas, do vento, da nostalgia das ruínas romanas. Permanece à nossa espera até terminarmos a corrida. Amine é quase um irmão para mim (BOURAOUI, 2008, p. 7).	
--	--	---	---	--

Fonte: Bouraoui (2000, 2007a, 2007b, 2008).

Conforme a tabela comparativa acima demonstra, a obra *Tomboy* manteve o pronome I pelo mesmo motivo que a obra francesa. O uso mais frequente desse pronome é algo que faz parte da estrutura gramatical das línguas francesa e inglesa que aparentam ser mais redundantes do que o português, para o qual, a princípio, a flexão verbal é diferente para cada pessoa. Vale notar que, na oralidade, existe uma tendência de simplificação da conjugação que elimina essas diferenças (tu vai, ele/ela vai, nós vai). Como a pronúncia de um verbo em francês e inglês pode ser a mesma para diferentes pessoas da conjugação, o pronome é então indispensável para a identificação de quem fala: *je parle* ([paʁl]), *tu parles* ([paʁl]), *il/elle/on parle* ([paʁl]).

Da mesma forma que *Adeus Argel*, *Ragazzo mancato* omitiu o pronome e trabalhou com a desinência do verbo como forma de compensação, a obra portuguesa omitiu o pronome e utilizou a ênclise. Ademais, na obra inglesa alguns parágrafos foram aglutinados: *I'm running on Chenoua Beach, running with my friend Amine* (BOURAOUI, 2007b, p. 3). Isso é algo que interfere na questão da pontuação, que será o próximo assunto deste trabalho.

Na tradução para o Brasil, assim como nas obras italiana e portuguesa, propomos compensar a falta do pronome com a desinência do verbo, e, ainda, quando for o caso, acrescentar o pronome oblíquo tônico (em mim) para enfatizar o eu, elemento autobiográfico da obra, e o advérbio de lugar *aqui*, para dar o devido peso narrativo: o pertencimento da personagem Nina à Argélia. E, ao contrário da tradução inglesa, evitamos a junção de parágrafos, pois a organização dos parágrafos constitui um dos elementos da estilística de *Garçon manqué*.

2.2 PONTUAÇÃO

De acordo com a Tabela 1, é possível observar a grande quantidade de pontuação nas orações, que permanecem até o final da obra. Depois de ler algumas páginas, o leitor ou a leitora pode perceber que a sensação de ruptura constante decorrente do uso excessivo de pontos está diretamente ligada à temática da obra: identidades em fratura.

A escritora mantém as orações curtas até o último capítulo da obra (Amine). O excesso de pontuação dá um aspecto sonoro e um ritmo cortante, que se aproxima de um efeito poético; em *Garçon manqué*, não encontramos rimas ou acentuações, mas o ritmo nesse caso se encontra na pontuação. Segundo Britto (2013, p. 132) “o que caracteriza a poesia é acima de tudo o ritmo – isto é seu aspecto sonoro. Traduzir poesia seria [...] acima de tudo, reproduzir os efeitos rítmicos do original”.

Em uma entrevista dada para a *Critique Libre* no ano de 2006, Bouraoui afirma que absorveu o estilo da escritora Marguerite Duras (1914-1996). Seu primeiro encontro com a autora de *O amante*, conforme a publicação, teria ocorrido aos 24 anos de idade (SIROCCO, 2006). Nina afirma ser fã da autora francesa e, quando a encontrou, teve a impressão autêntica de estar na frente de uma escritora lendária. Uma mulher que falava enquanto escrevia. O que ficou desse encontro, para Nina, foi a importância da musicalidade na escrita (SIROCCO, 2006).

De fato, quando lemos uma das últimas obras escritas por Duras, *L'Amant* (1984), constatamos certa semelhança com *Garçon manqué* no que se refere à pontuação e ao pronome je. Segue abaixo a tabela com o primeiro parágrafo do primeiro capítulo das duas obras em discussão.

Tabela 2 – Comparação dos primeiros parágrafos dos primeiros capítulos de *Garçon manqué* e *L'Amant*, de Bouraoui (2000) e Duras (1984)

<i>Garçon manqué</i> (2000)	<i>L'Amant</i> (1984)
Je cours sur la plage du Chenoua. Je cours avec Amine, mon ami. Je longe les vagues chargées d'écume, des explosions blanches. Je cours avec la mer qui monte et descend sous les ruines romaines. Je cours dans la lumière d'hiver encore chaude. Je tombe sur le sable. J' entends la mer qui arrive. J' entends les cargos quitter l'Afrique. Je suis au sable, au ciel et au vent. Je suis en Algérie. La France est loin derrière les vagues amples et dangereuses. Elle est invisible et supposée. Je tombe avec Amine. Je tiens sa main. Nous sommes seuls et étrangers. Sa mère attend dans la voiture blanche. Elle a froid. Elle ne descend pas. Elle reste à l'abri des vagues, du vent, de la nostalgie des ruines romaines. Elle attend la fin de la course. Amine pourrait être mon frère (BOURAOUI, 2000, p. 9).	Je suis dans une pension d'État à Saigon. Je dors et je mange là, dans cette pension, mais je vais en classe au dehors, au lycée français. Ma mère, institutrice, veut le secondaire pour sa petite fille. Pour toi c'est le se condaire qu'il faudra. Ce qui était suffisant pour elle ne l'est plus pour la petite. Le secondaire et puis une bonne agrégation de mathématiques. J'ai toujours entendu cette rengaine depuis mes premières années d'école. Je n'ai jamais imaginé que je pourrai s'échapper à l'agrégation de mathématiques, j'étais heureuse de la faire espérer. J'ai toujours vu ma mère faire chaque jour l'avenir de ses enfant et le sien (DURAS, 1984, p. 6-7).

Fonte: Bouraoui (2000, 2007a, 2007b, 2008).

Além da tradução de *L'Amant* de Duras para o Brasil, dispomos da adaptação dessa obra para filme (1992). Consta em *O Amante* (1986), tradução de Denise Bottmann, o posfácio "A imagem absoluta", de Leyla Perrone-Moisés. Nesse posfácio, é possível fazer uma analogia de algumas características dos romances *Garçon manqué* e *L'Amant*. A primeira semelhança é o caráter autobiográfico das obras. Em ambas são desenvolvidas as experiências e lembranças de um momento da vida das autoras. Um momento marcante da infância ou da adolescência que adquirem nas penas vivenciadas "um esplendor artístico" (PERRONE-MÓISES, 1986, p. 52). Em *Garçon manqué*, o enredo acontece em Argel e em Rennes e, em *O amante*, na Indochina francesa (atual Vietnã).

A segunda semelhança, própria a obras com elementos autobiográficos, é o uso da primeira pessoa "je" e a narradora autodiegética. Segundo Perrone-Moisés (1986), Duras escreve *L'Amant* quando já era uma mulher idosa, renomada no mundo literário. O foco narrativo da obra desliza da primeira pessoa (as lembranças da idosa) à terceira (a menina). Em *Garçon manqué*, Bouraoui (2000) escreve seu romance num momento em que já era uma mulher adulta, consagrada como escritora e assumidamente francesa e homossexual. Mas, desde o início da obra, o foco é a menina perdida na polaridade de dois países e entre dois gêneros.

A terceira semelhança entre as duas escritoras é o estilo musical pelo ritmo da fala fragmentada, uma vez que ambas passaram um período da vida em regiões colonizadas pela França. Escrever, para elas, é o encontro do conteúdo recalcado com uma forma possível, no caso a escrita que se torna corrente e fluída. (PERRONE-MÓISES, 1986).

2.3 GÍRIAS

Métis, beurs, raton, bicot, melon, youpin e négro são algumas palavras ou gírias encontradas na narrativa de *Garçon manqué* (2000). Para compreendê-las, é necessário introduzir brevemente o tipo de relação existente entre a França e a Argélia, algo peculiar dessas culturas, que pode dificultar a tradução, pois quando existem termos equivalentes no léxico do português do Brasil, nem sempre possuem a conotação pejorativa em francês. E o que fazer com os termos próprios a uma cultura?

Argélia, Tunísia, Marrocos, Mauritânia e Líbia estão localizados no Norte da África e, juntos, formam um bloco sociopolítico e econômico denominado Magrebe. Marrocos teve como colonizadores a França e a Espanha, o que o torna um país peculiar e diferente dos demais. A Líbia foi colonizada pela Itália.

A Argélia, especificamente, é um dos espaços onde se desenvolve a narrativa de *Garçon manqué* e Argel é a cidade onde a escritora viveu até os 14 anos. A Argélia foi colonizada pela França em 1830, jugo que durou 132 anos. Conquistou oficialmente sua independência política em 1962. A guerra pela independência se iniciou em 1954 e terminou somente em 1962, ou seja, o povo argelino lutou por oito anos por sua autonomia.

Na obra *Garçon manqué*, a mãe da personagem Nina é francesa (nascida na França) e foi morar

com o marido argelino e as duas filhas *mestiças* (franco-argelinas) na Argélia. Lá, as três mulheres sofreram violência e perseguição de alguns grupos políticos contrários aos franceses na Argélia. O pai de Nina Bouraoui, Rachid, foi enviado por sua família para estudar na França. Na Europa, ele sofreu violência por parte de alguns franceses. Rachid era insultado no supermercado, no ponto de ônibus, por alguns estudantes da Universidade de Rennes, onde estudava, e, segundo a escritora, isso continua acontecendo, por vezes, no cotidiano francês. São palavras já dicionarizadas da língua francesa, palavras de cunho racista, xenófobo e animalesco, que humilham e excluem os descendentes de argelinos.

As pessoas. Que dizem. Sem pensar. Sem fazê-lo de propósito, supostamente. Raton, judeu, negrinho, bicha, melon. Isso vem sozinho. É o mecanismo das palavras. Integrado na linguagem. As pessoas que eu não conheço e que sempre dizem, depois: Não é sobre você que estamos nos referindo. E que ainda dizem: É por causa do vinho. O vinho tinto que excita. Sua obscenidade⁴ (BOURAOUI, 2000, p. 126, tradução nossa, grifos nossos).

Segundo Britto (2012, p. 87), as gírias ou coloquialismos são algumas das “marcas de oralidade” de uma língua. Elas criam no texto um efeito ilusório de que estamos lendo a fala de uma pessoa. O desafio reside na tarefa de traduzir as gírias francesas quando não existe uma palavra próxima na língua portuguesa. No Brasil, não vemos os norte-africanos da mesma maneira como são vistos na França, por conta do processo de colonização e de independência vividos por esses povos. Se o tradutor conseguir adaptar ou recriar esses termos franceses na língua portuguesa, deve procurar manter a carga pejorativa do texto de partida. “As marcas de oralidade devem ao mesmo tempo criar o efeito ilusório de que o texto é a fala de uma pessoa em português brasileiro” (BRITTO, 2012, p. 90-91). Para isso acontecer, o tradutor precisa conhecer o sentido das palavras do texto de partida e reconhecer as palavras consideradas pelos nativos como comuns. Segundo as afirmações de Britto (2012, p. 66-67), “Não cabe ao tradutor causar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou convencional”. O autor ressalta, ainda, que “existem perdas inevitáveis na tradução” (BRITTO, 2012, p. 115) e que “muitas vezes a solução é domesticar” (BRITTO, 2012, p. 114).

Seguem alguns exemplos de gírias na obra de Bouraoui, como *raton* e *ratonnade*, e suas respectivas traduções para as obras de língua inglesa Tomboy (2007), para a língua italiana *Garçon manqué: Ragazzo mancato* (2007), para a língua portuguesa de Portugal *Adeus Argel* (2008) e, finalmente, a sugestão de tradução para o português do Brasil.

4 No original: “*Ces gens. Qui disent. Sans penser. Sans le faire exprès, soi-disant. Raton, youpin, négro, pédé, melon. Ça part tout seul. C’est une mécanique de mots. Intégrée au langage. Ces gens que je ne connais pas et qui disent toujours, après: Ce n’est pas de toi dont il s’agit. Et qui disent encore: C’est à cause du vin. Du vin rouge qui excite. Leur obscénité*” (BOURAOUI, 2000, p. 126).

Tabela 3 – Soluções tradutológicas para os vocábulos *raton* e *ratonnade*

<i>Garçon manqué</i> (2000)	<i>Tomboy</i> (2007)	<i>Garçon manqué: Ragazzo mancato</i> (2007)	<i>Adeus Argel</i> (2008)	Tradução para o Brasil
<i>raton</i>	<i>rat</i>	<i>zoccola</i>	<i>rato</i>	<i>raton</i>
<i>ratonnade</i>	<i>rat</i>	<i>retata di arabi</i>	<i>caça ao rato</i>	<i>Ratonnade ou adaptação para Chacina de magrebinos</i>

Fonte: Bouraoui (2000, 2007a, 2007b, 2008).

Segundo o dicionário *Trésor de la langue informatisé* (ATILF), no sentido conotativo, é chamado de *raton* na França a criança entre 10 e 12 anos que comete pequenos furtos. De início, *raton* não tinha nenhuma associação com a população magrebina residente na França. Passaram a chamar de *raton* os argelinos, uma forma pejorativa e racista que remete à animalização dessa população. No Brasil, não temos essa designação de rato para os argelinos. Isso é algo exclusivo da cultura francesa. Seu sinônimo para o português seria rato, que, conforme Ferreira (1986), no Novo Dicionário da Língua Portuguesa, significa *ladrão*, tal como no primeiro sentido da palavra na França, mas não temos nenhuma palavra próxima para a cultura brasileira que esteja associada aos norte-africanos ou com a luta pela Independência da Argélia. Portanto, propomos usar *raton* na tradução brasileira e acrescentar uma nota de rodapé explicativa, mencionando que essa é uma forma de tratamento dada à população magrebina na França. A solução será manter o *estrangeiro* na tradução, com base em Berman (2013).

A partir de *raton* é possível encontrar a derivação da expressão *ratonnade*. Segundo o ATILF, *ratonnade* foi uma violência cometida contra a comunidade norte-africana na França em retaliação a ações atribuídas a alguns de seus cidadãos. *La ratonnade* aconteceu pela primeira vez em 1950, em Paris, e continuou ocorrendo em várias cidades da França. *La ratonnade* é uma expressão que foi incorporada no léxico francês e até hoje é sinônimo de uma manifestação em busca de direitos por um grupo minoritário e marginal na França (ATILF). Como podemos observar na Tabela 3, nenhuma das traduções acrescentou uma nota de rodapé para *raton* ou *ratonnade*. A explicação sobre a origem dessas expressões francesas e a maneira como elas são utilizadas é interessante e contribui para introduzir a temática da cultura francesa no Brasil. Pretendemos manter o termo *ratonnade* na tradução brasileira ou traduzir pelo seu sentido literal chacina de magrebinos, em ambos os casos com nota de rodapé explicativa.

Tabela 4 – Soluções tradutológicas para os vocábulos *bicot*

<i>Garçon manqué</i> (2000)	<i>Tomboy</i> (2007)	<i>Garçon manqué: Ragazzo mancato</i> (2007)	<i>Adeus Argel</i> (2008)	Tradução para o Brasil
<i>bicot</i>	<i>dirty Arab</i>	<i>bicot</i>	<i>cabrito</i>	<i>Bicot (com nota explicativa)</i>

Fonte: Bouraoui (2000, 2007a, 2007b, 2008).

Segundo o dicionário ATILF, uma outra forma de animalização do povo magrebino é referir-se a eles com o termo *bicot*. *Bicot* é uma gíria xenófoba e racista que remete ao animal caprino. Na região do Norte da África, é muito comum encontrar rebanhos de cabras e bodes, em razão da posição geográfica montanhosa. A cabra ou o cabrito são considerados animais ‘tolos’, incapazes de qualquer reflexão e submissos ao fazendeiro francês. Para a tradução de *Garçon manqué* no Brasil, pretendo manter a palavra *bicot* do francês e acrescentar uma nota de rodapé explicativa, pois o seu sinônimo *cabra* ou *cabrito* não alcançaria o mesmo sentido pejorativo presente no contexto francês. De acordo com Ferreira (1986, p. 303), “cabra” significa “mulher devassa”, “mulher de mau gênio, irritadiça, escandalosa”, “capanga”, “sujeito, indivíduo”, “valente”, “atrevido, insolente”.

Tabela 5 – Soluções tradutológicas para os vocábulos *melon*

<i>Garçon manqué</i> (2000)	<i>Tomboy</i> (2007)	<i>Garçon manqué: Ragazzo mancato</i> (2007)	<i>Adeus Argel</i> (2008)	Tradução para o Brasil
<i>Melon</i>	<i>sand nigger</i>	<i>arabo</i>	<i>cabeça de melão</i>	<i>melon (com nota explicativa)</i>

Fonte: Bouraoui (2000, 2007a, 2007b, 2008).

Segundo o dicionário da CNRTL ([210-], n. p.), “melon” significa “idiota”, “imbecil”. Uma forma pejorativa de denominar os norte-africanos. Sinônimo pejorativo de *bicot*, *bougnoul*, *crouillat*, *raton*, *melon* seria um outro processo de redução do povo argelino. Assim, chamar alguém de *melon* é considerar esse alguém como um não humano. *Melon* pode significar preguiçoso, designar uma pessoa passiva e pouco culta. Em português, temos a expressão *cabeça de melão*. Por óbvio, o termo não tem o mesmo sentido no Brasil e na França.

Tabela 6 – Soluções tradutológicas para os vocábulos *youpin*

<i>Garçon manqué</i> (2000)	<i>Tomboy</i> (2007)	<i>Garçon manqué: Ragazzo mancato</i> (2007)	<i>Adeus Argel</i> (2008)	Tradução para o Brasil
<i>youpin</i>	<i>kike</i>	<i>giudeo</i>	<i>judeu</i>	<i>judeu</i>

Fonte: Bouraoui (2000, 2007a, 2007b, 2008).

Segundo o ATILF, *youpin* ou *youpine* é uma maneira pejorativa e ofensiva de designar o povo judeu. Na língua portuguesa, temos um termo aproximado para *youpin*, que é judeu. Conforme apresenta o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, “judeu” é aquele que nasceu ou habita na Judéia ou aquele que segue a religião judaica. No sentido pejorativo, judeu pode ser sinônimo de “indivíduo mau, avarento, usurário” (FERREIRA, 1986, p. 992). *Judiar* seria o ato de maltratar alguém ou um animal.

Tabela 7 – Soluções tradutológicas para os vocábulos *négro*

<i>Garçon manqué</i> (2000)	<i>Tomboy</i> (2007)	<i>Garçon manqué: Ragazzo mancato</i> (2007)	<i>Adeus Argel</i> (2008)	<i>Tomboy</i> Tradução para o Brasil
<i>négro</i>	<i>negro</i>	<i>negro</i>	<i>mouro</i>	<i>négro</i>

Fonte: Bouraoui (2000, 2007a, 2007b, 2008).

Segundo o ATILF, *négro* tem um sentido pejorativo na língua francesa. Faz referência aos negros refugiados na França. Não há correspondente exato na língua portuguesa. Sugiro *négro* na tradução brasileira e recomendo acrescentar uma nota de rodapé.

Tabela 8 – Soluções tradutológicas para os vocábulos *métis/métisses*

<i>Garçon manqué</i> (2000)	<i>Tomboy</i> (2007)	<i>Garçon manqué: Ragazzo mancato</i> (2007)	<i>Adeus Argel</i> (2008)	Tradução para o Brasil
<i>métis</i>	<i>mixed-race</i>	<i>meticci</i>	<i>mestiço</i>	<i>mestiço</i>

Fonte: Bouraoui (2000, 2007a, 2007b, 2008).

Em *Garçon manqué*, *métis/métisse* aparece quatro vezes, com uma carga pejorativa que não pode ser desconsiderada na tradução. Segundo o CRNTL, *métis* significa cruzamento de duas raças diferentes de uma mesma espécie. No sentido conotativo, o termo está associado à bastardia e é a designação dada para os filhos de uma união não reconhecida, nem legalmente, nem socialmente.

A tradução do francês *métis* para *mestiço* em português é justificada pela grande semelhança dos dois vocábulos nas duas línguas. Segundo Britto (2012), se a obra de partida traz o sentido pejorativo do termo, a tradução deve manter ao máximo o mesmo efeito de literariedade. Na obra, a união dos pais da personagem Nina (a mãe francesa e o pai argelino) foi contestada, desvalorizada e humilhada publicamente por colegas da Universidade de Rennes, onde ambos estudavam. A família de Maryvonne (a mãe da personagem Nina) aceita o genro argelino com tristeza, porque sabe que a filha passará por sérias dificuldades decorrentes dessa escolha *rebelde*. Na família argelina, a mãe de Nina também não é bem recebida pelos argelinos, seria como aceitar um inimigo na família, principalmente porque o irmão mais velho de Rachid morreu na luta pela independência da Argélia. Assim como Rachid suportou diversos tipos de preconceito racial na França, Maryvonne também sofrerá o preconceito racial na Argélia. As duas filhas do casal, Yasmina e Djamila, não conseguem se adaptar na Argélia, nem na França. São consideradas *mestiças* e *bastardas*, filhas de uma união ilegítima.

Segundo Costa (2009), o termo *mestiçagem* surgiu no período de escravidão no Brasil, que durou aproximadamente 300 anos (1550-1888). Inúmeros casos de violência sexual aconteceram entre homens brancos e mulheres negras. Desse ato violento e covarde, nasciam crianças "mestiças", oriundas de um relacionamento fora do casamento não aceito socialmente nem legalmente. Essas crianças sem pai tornam-se filhos bastardos e ilegítimos. Nesse sentido, tanto na França quanto no

Brasil, o termo mestiço teria um sentido próximo.

Métis e *métisses* são assim palavras de grande peso da narrativa de *Garçon manqué* (2000), pois remetem à temática da obra, ou seja, à questão da identidade fronteiriça e da falta de espaço para as crianças “mestiças”, no caso filhos de franceses com argelinos que não conseguem se identificar com os espaços culturais, nem da França nem da Argélia e que “[...] são alvo de preconceito por parte de ambos” (COSTA, 2009, p. 106-107).

Costa também afirma que o “mestiço” não tem espaço numa sociedade polarizada entre brancos e negros. “O mestiço não é reconhecido como grupo, ainda que corresponda a uma grande parcela da população brasileira, classificada como ‘parda’ nos censos demográficos” (2009, p. 106).

Tabela 9 – Soluções tradutológicas para os vocábulos *beurs*

<i>Garçon manqué</i> (2000)	<i>Tomboy</i> (2007)	<i>Garçon manqué: Ragazzo mancato</i> (2007)	<i>Adeus Argel</i> (2008)	Tradução para o Brasil
<i>beurs</i>	<i>beurs</i>	<i>beurs</i>	<i>beurs</i>	<i>Beurs</i> (com nota de rodapé)

Fonte: Bouraoui (2000, 2007a, 2007b, 2008).

O neologismo francês *beurs/beurette* foi mantido nas três traduções e, portanto, também será na tradução para o português do Brasil. Somente as traduções *Adeus Argel* e *Tomboy* acrescentaram notas de rodapé para a palavra. Na tradução para o português do Brasil também será acrescentada uma nota explicativa, pois não há possibilidade de transcrição desse neologismo tão próprio à história e cultura francesas. Dessa forma, com ressalta Berman (2013), evitamos uma tradução etnocêntrica. No dicionário francês *Le Robert de Poche*, *beurs* (e seu feminino *beurette*) corresponde a um termo depreciativo que faz referência “a jovens de origem magrebina nascidos em França” (MORVAN, 2012, p. 73). Ou seja, filhos de imigrantes da região do Magrebe que nasceram na França. Este não é exatamente o caso da escritora Bouraoui, pois a sua mãe é francesa. *Beur* e *beurette* ou *rabza*, *reubeu*, *beureu* foram criados para amenizar, sem sucesso, o termo *arabi*, considerado um termo racista. *Beur* e *beurette* continuam sendo excludentes e ainda rebaixam os franceses descendentes de norte-africanos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso de notas de rodapé em obras literárias e na tradução é algo ainda polêmico. Algumas editoras, ou alguns leitores, argumentam que as notas *atrapalham* a leitura pela interrupção constante causada por elas. Na tradução de *Garçon manqué*, defendemos o uso de notas de rodapé, especialmente no caso das gírias ou termos oriundos de uma cultura diferente da nossa, pois essa é uma das maneiras que o tradutor encontra para inserir a cultura do outro na cultura de chegada. Segundo Britto (2012), uma tradução faz parte de um conjunto maior, que é a cultura do país de origem. O léxico reconhecido por uma cultura nem sempre será reconhecido na outra.

Concluimos que é possível recriar algumas características estilísticas, como a omissão dos pronomes que devem ser compensados nas desinências dos verbos, assim como uma pontuação peculiar pode ser resgatada, ao menos parcialmente. Porém, a maioria das gírias francesas tem uma pluralidade de sentidos, ambiguidades e indefinições que fazem com que o tradutor, apesar de muito pesquisar, mesmo assim, não encontre uma solução única.

A tradução das gírias ou termos *raton/raton*, *ratonnade/ratonnade*, *bicot/bicot*, *melon/melon*, *yopin/judeu*, *négro/négro*, *métis/mestiços* e *beurs/beurs* está longe de ser uma solução precisa e estanque, sendo tão somente uma sugestão possível encontrada até o momento da presente pesquisa, que ainda está em andamento. Segundo Britto (2012, p. 29-30), “todas as classificações são imprecisas; sempre que traçamos uma linha divisória entre duas categorias, há uma zona cinzenta entre elas, e haverá casos que não se enquadram perfeitamente nem numa nem na outra”.

Em nenhuma atividade e em nenhum ramo do conhecimento, muito menos no âmbito da tradução, oferecemos escolhas definitivas. Mas isso não quer dizer que não podemos afirmar algo com um grau mínimo de segurança. “A ausência de certeza absoluta não é a mesma coisa que a ausência absoluta” (BRITTO, 2012, p. 29). O trabalho apresentado pretende tão somente propor uma reflexão sobre os desafios de traduzir uma linguagem marcada pela oralidade e apontar a nota como uma solução viável para levar o leitor ao encontro de outro universo. A tradução constitui um espaço privilegiado para esse encontro.

Referências

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

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

BOURAOUI, Nina. **Garçon manqué**. Paris: Stock, 2000.

BOURAOUI, Nina. **Garçon manqué**: ragazzo mancato. Tradução de Egi Volterrani, Irene Stelli e Anna Campagna. Torino: Le Nuove Muse, 2007a.

BOURAOUI, Nina. **Tomboy**. Tradução de Marjorie Attignol Salvodon e Jehanne-Marie Gavarini. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007b.

BOURAOUI, Nina. **Adeus Argel**. Tradução de Sónia da Costa. Lisboa: Caleidoscópio, 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. **Tradução literária**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CENTRE National de Ressources Textuelle et Lexicales (CNRTL). Nancy, [210-]. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

CEIA, Carlos. Diegese. **E-Dicionário de termos literários**, Lisboa, 30 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/diegese/>. Acesso em: 14 dez. 2020.

COSTA, Rosely Gomes. Mestiçagem, racialização e gênero. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p. 94-120, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-45222009000100006>.

DURAS, Marguerite. **L'Amant**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário aurélio da língua portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

MORVAN, Danièle (org). **Le Robert de poche**. Paris: Le Robert, 2012.

PERRONE-MÓISES, Leila. A imagem absoluta (posfácio). In: DURAS, Marguerite. **O amante**. São Paulo: CosacNaify, 1986.

SIROCCO. Nina Bouraoui. **Critiques Libres**, [s. l.], 8 jan. 2006. Disponível em: <http://www.critiqueslibres.com/i.php/vinterview/73>. Acesso em: 10 maio 2019.

TRÉSOR DE LA LANGUE INFORMATISÉ (ATILF). Nancy, [21--?]. Disponível em: <http://www.atilf.fr/tlfi>. Acesso em: 5 abr. 2021.

A EXPERIÊNCIA FORMATIVA DA ORGANIZAÇÃO DE UM VOLUME TEMÁTICO: COMPARTILHANDO A AQUISIÇÃO DE COMPETÊNCIAS PROFISSIONAIS¹

Maria Lúcia Vasconcellos²

Emily Arcego³

Mairla Pereira Pires Costa⁴

Wharley dos Santos⁵



1. INTRODUÇÃO

O título deste trabalho apresenta, em si, a proposta da mesa redonda organizada durante o XIII Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA), em 2020, qual seja compartilhar a experiência formativa de doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) na organização de dois volumes temáticos intitulados Formação de intérpretes e tradutores: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas específicas (VASCONCELLOS et al., 2020a, 2020b). Além de se constituir como um produto – livro publicado na Coleção Estudos da Tradução pela Pontes Editores –, o trabalho em equipe aqui relatado teve o papel fundamental de contribuir para

1 Os autores agradecem a leitura cuidadosa e as sugestões do parecerista externo, que muito contribuíram para a melhoria da qualidade do texto final.

2 Professora Titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com atuação no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET). Membro do Grupo de Pesquisa Pedagogia e Didática da Tradução e Intepretação (PEDITRADI). E-mail: marialuciabv@gmail.com.

3 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com bolsa Capes Excelência. Mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo programa. Membro do Grupo de Pesquisa Pedagogia e Didática da Tradução e Intepretação (PEDITRADI). E-mail: arcegoemily@gmail.com.

4 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com bolsa Capes Excelência. Mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo programa. Membro do Núcleo de Pesquisa em Interpretação e Tradução de Línguas de Sinais (InterTrads). E-mail: mairla.libras@gmail.com.

5 Mestre e Doutorando em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com bolsa Capes Excelência. Membro do Núcleo de Pesquisa em Interpretação e Tradução de Línguas de Sinais (InterTrads). E-mail: professorwharley@gmail.com.

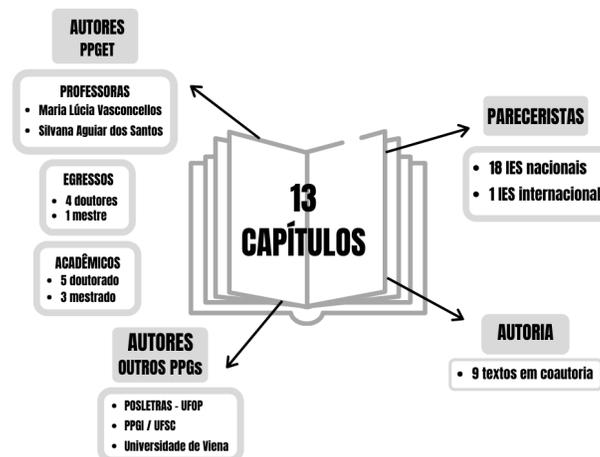
o desenvolvimento de competências profissionais de seus organizadores e autores. Isso se dá pela possibilidade de desenvolvimento das competências de um profissional de Letras/Estudos da Tradução, que incluem trabalhos de organização e publicação de volumes temáticos⁶. O pressuposto que norteou todo o projeto foi sua intenção formativa, caracterizando-se como um projeto coletivo, contribuindo para a aquisição de competências, tais como: trabalho em equipe, organização e acompanhamento de um fluxograma de um projeto de preparação de volume, etapas de editoração, revisão de textos e preparação de paratextos (prefácio, apresentação, preparação de sumário, dados sobre os autores, formatação, capas, submissão à editora etc.).

A comissão organizadora do projeto foi constituída pela Profa. Maria Lúcia Vasconcellos e pelos doutorandos em Estudos da Tradução Emily Arcego, Mairla Pereira Pires Costa e Wharley dos Santos, autores deste texto. As diferentes apresentações da mesa ecoaram os diversos aspectos do trabalho colaborativo, estruturado nos seguintes eixos: (i) gerenciamento do projeto, desde sua origem e perpassando as diversas etapas da editoração; (ii) aspectos referentes à interação autores/organizadores e à revisão dos textos; (iii) processo de avaliação dos textos, com base em critérios estabelecidos, operacionalizado pelo uso de dois softwares; (iv) processo de construção dos paratextos e capas; e, finalmente, (v) revisão formal do texto formatado – definição editorial. O presente texto está estruturado em alinhamento com os eixos aqui citados.

2. GERENCIAMENTO DO PROJETO

Inicialmente, cumpre apresentar o perfil dos autores e pareceristas que contribuíram para a elaboração dos treze capítulos constantes do projeto. A Figura 1 abaixo apresenta uma visualização dessa configuração.

Figura 1 – Perfil dos autores e pareceristas



Fonte: Os autores (2021).

⁶ Ver o artigo *O que faz um profissional formado em Letras*, no link: <https://www.unibh.br/blog/o-que-faz-um-profissional-formado-em-letras/>. Ver também a dissertação de Christmann (2018) e o e-book intitulado: *Estudos da tradução: entrevistas com egressos da PGET/UFSC* (GUERINI; CHRISTMANN; MATOS, 2019).

A Figura 1 apresenta a configuração dos autores, que, à época eram majoritariamente acadêmicos do PPGET (cinco doutorandos e três mestrados), egressos do Programa (quatro doutores e três mestres) e duas docentes ministrantes de disciplinas de Didática de Tradução e Interpretação no PPGET e docentes em outros programas, como o POSLETRAS da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Dois discentes compõem outros programas de pós-graduação, como o Programa de Pós-Graduação em Inglês (PPGI-UFSC) e o Zentrum für Translationswissenschaft, da Universität Wien. A Figura 1 mostra, ainda, o processo de coautoria de dez textos, de autores de onze Instituições de Ensino Superior (IES); quanto aos vinte e sete pareceristas, como pode ser visualizado, à época eram filiados a diversas IES, o que é um fator de relevância na configuração de uma obra de alcance nacional. A seguir, o Quadro 1 representa a composição do volume, em termos de autores e títulos dos diferentes capítulos:

Quadro 1 – Autores e títulos dos capítulos

1	Emily Arcego e Mairla Pereira Pires Costa	Contribuições sobre a base pedagógica na formação por competências de tradutores: uma proposta didática a partir dos conceitos das teorias de aprendizagem abordados pelo grupo PACTE
2	Márcia Monteiro Carvalho e Fernando Eustáquio Guedes	Orientações para a elaboração de um desenho curricular direcionado à formação por competência de tradutoras, tradutores e intérpretes de LS no estado de Tocantins
3	Wharlley dos Santos	A Avaliação por competências na certificação de Tradutores/Intérpretes de Libras-Português: o caso do “Exame Prolibras”
4	Bruno Coriolano de A. Costa, Mairla Pereira P. Costa e Valentin Leonhard Liszt	Crenças sobre avaliação da aprendizagem em didática da tradução
5	Vitória Tassara Costa Silva e Maria Lúcia B. de Vasconcellos	Formação de tradutores por competências no par inglês/português: proposta de unidade didática visando o desenvolvimento da competência instrumental
6	Silvana Aguiar dos Santos	Tradutores e intérpretes de Libras-português em contextos jurídicos: construção de perfis profissionais
7	Ringo Bez de Jesus	As competências profissionais do Intérprete de Libras no Contexto da Saúde: uma análise à luz da didática da tradução
8	Tiago Coimbra Nogueira	Formação de intérpretes para o teatro: uma proposta de unidade didática construída em torno de “tarefas de interpretação”
9	Samuel de O. Moraes, Lais dos S. di B. Frasca e Antonia E. de M. Gehin	Formação continuada de intérpretes de português e Libras para atuação em espetáculos teatrais: uma proposta de plano de ensino
10	Ricardo Oliveira Barros e Arenilson Costa Ribeiro	Proposta de curso de tradução de literatura de/para Libras: abordagem com base em tarefas de tradução
11	Lavínia Teixeira Gomes e Maria Lúcia B. de Vasconcellos	Ensino de línguas estrangeiras na formação de tradutores: fundamentos teórico-metodológicos e proposta de unidade didática
12	Edelweiss Vitol Gysel, Maria Lúcia B. de Vasconcellos e José Luiz Gonçalves	Derrubando a “última fronteira” na pesquisa na sala de aula de tradução: a avaliação formativa em foco

13	Filipe Mendes Neckel e Maria Lúcia B. de Vasconcellos	Pesquisa-ação educacional e seus efeitos no processo de ensino-aprendizagem: o caso de uma disciplina de tradução da graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina
----	---	--

Fonte: Os autores (2021).

Como evidenciado no Quadro 1, os textos que compõem os volumes estão alinhados com a proposta do volume, que trata de discussões conceituais e pedagógicas sobre o desenvolvimento da Competência Tradutória (CT), aqui entendida como CT no contexto de línguas orais e de línguas sinalizadas, envolvendo também processos de interpretação. São apresentados cinco capítulos de natureza conceitual e oito capítulos de natureza didático-pedagógica, com propostas concretas de planos de ensino e materiais didáticos. Cumpre observar que todos os textos têm em comum: (i) a mesma base conceitual – conceito integrador de tradução como “texto, ato de comunicação e atividade cognitiva de um sujeito” (HURTADO ALBIR, 2011, p. 41, tradução nossa⁷) e entendimento de competência tradutória como “sistemas subjacentes de conhecimentos, habilidades e atitudes necessários para traduzir” (HURTADO ALBIR, 2011, p. 634, tradução nossa⁸); (ii) a mesma base pedagógica (orientação construtivista da aprendizagem e formação por competências⁹); e (iii) o mesmo marco metodológico (metodologias ativas e enfoque por tarefas de tradução¹⁰).

Após a descrição do volume, cumpre descrever o gerenciamento de todo o processo de sua composição, perpassando as diversas etapas de editoração. O gerenciamento incluiu as seguintes etapas/ações administrativas:

- Criação de *e-mail* e de grupo no WhatsApp do projeto;
- Interações via os dois recursos mencionados acima;
- Compartilhamento de documentos no Google Drive;
- Elaboração conjunta de textos de cunho administrativo (projeto para solicitar recursos junto ao PPGET; submissão do projeto à Pontes Editores);
- Condução de reuniões periódicas (gravadas);
- Organização dos documentos;

7 No original: “*texto, acto de comunicación y actividad cognitiva de un sujeto*” (HURTADO ALBIR, 2011, p. 41).

8 No original: “*sistemas subyacentes de conocimientos habilidades y actitudes necesarios para traducir*” (HURTADO ALBIR, 2011, p. 634).

9 O capítulo 1 do Volume 1, “Contribuições sobre a base pedagógica na formação por competências de tradutores: uma proposta didática a partir dos conceitos das teorias de aprendizagem abordados pelo grupo PACTE”, explica essa base pedagógica.

10 Conforme proposta de Hurtado Albir (1999, 2005, 2007, 2015a, 2015b).

- Exploração dos efeitos da sinergia (soma de esforços individuais e coletivos).

Todas as ações de cunho administrativo listadas acima, que perpassam desde o nível operacional ao estratégico, foram executadas e revisadas durante o processo de desenvolvimento do projeto, deliberadas em conjunto pelos organizadores do volume em reuniões periódicas. Esses encontros serviam para planejar tarefas, (re)definir responsáveis e prazos e (re)alinhar decisões do projeto. Pelo fato de as deliberações, em sua maioria, acontecerem em grupo, houve um fortalecimento do projeto devido à sinergia resultante das diferentes competências dos integrantes, o que resultou na estruturação em quatro frentes: gestão, comunicação, revisão e tecnologias. A gravação das reuniões auxiliou no registro das decisões e na recuperação de informações para a escrita deste texto. Além das competências, os componentes atitudinais (como a atenção, perseverança, rigor e espírito crítico, por exemplo) foram pontos presentes no decorrer do projeto.

3. INTERAÇÃO AUTORES/ORGANIZADORES E REVISÃO DOS TEXTOS

Durante o desenvolvimento de todo o projeto, um fator mostrou-se importante para o bom andamento das etapas: a comunicação. Esse aspecto ficou a cargo de Emily Arcego, que, além de participar na organização do volume, foi também autora do primeiro capítulo do Volume 1.

O que podemos destacar como o diferencial de nosso projeto foi a interação entre os autores/organizadores, via e-mail ou WhatsApp. Foi durante esse processo que costumávamos selecionar o que seria repassado aos organizadores, o que ficava a critério de um ou mais participantes e, por fim, as orientações que deveriam chegar a todos os autores.

Outro ponto importante que se pode destacar foi a seleção de pareceristas, a partir da indicação da comissão, dos autores, do Currículo Lattes e das demandas textuais. Nesse quesito, avaliamos criteriosamente as linhas de pesquisa dos candidatos, vislumbrando a potencial contribuição de cada um. A contínua interação pareceristas/organização possibilitou um canal aberto com os autores. O Quadro 2 apresenta a relação dos pareceristas convidados.

Quadro 2 – Conselho Editorial

Parecerista	Instituição
Dr. Álvaro Echeverri	Université de Montréal
Dr ^a . Ana Cristina Bezerril Cardoso	Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Dr. Anderson Almeida da Silva	Universidade Federal do Piauí (UFPI)
Dr. Daniel Antônio de Sousa Alves	Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Dr. Daniel Soares Duarte	Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
Dr. Estenio Ericson Botelho de Azevedo	Universidade Estadual do Ceará (UECE)
Dr ^a . Flávia Medeiros Álvaro Machado	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Dr. Gleiton Malta Magalhães	Universidade de Brasília (UnB)
Dr ^a . Jacqueline R. Bianchi Enricone	Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI)
Dr. Joedson Brito dos Santos	Universidade Federal de Tocantins (UFT)

Dr. José Luiz V. R. Gonçalves	Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Dr ^a . Keli Simões Xavier Silva	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Dr ^a . Kyria Rebeca Finardi	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Dr ^a . Letícia Teles da Cruz	Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Dr ^a . Lodenir Becker Karnopp	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Dr ^a . Marcia do Amaral Peixoto Martins	Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
Dr ^a . Márcia Dilma Felício	Instituto Federal Santa Catarina (IFSC)
Dr. Marco Aurélio Gomes de Oliveira	Universidade Federal do Tocantins (UFT)
Dr. Marcus Vinícius Batista Nascimento	Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
Dr. Mauricio Mendonça Cardozo	Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Dr ^a . Natália Schleder Rigo	Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Dr ^a . Patrícia Chittoni Ramos Reuillard	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Dr ^a . Patrícia Gimenez Camargo	Universidade Nove de Julho (UNINOVE)
Dr ^a . Patrícia Rodrigues Costa	Universidade de Brasília (UnB)
Dr ^a . Patrícia Tuxi dos Santos	Universidade de Brasília (UnB)
Dr. Roberto Carlos de Assis	Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Dr ^a . Saionara Figueiredo Santos	Instituto Federal Santa Catarina (IFSC)

Fonte: Os autores (2021).

Conforme o Quadro 2, a filiação institucional dos pareceristas inclui várias Instituições de Ensino Superior (IESs) brasileiras, bem como uma universidade internacional: a Université de Montreal, do Canadá. Essa configuração evitou hegemonia, consistindo-se em um sistema mais justo e sem favoritismo. Na interação com o parecerista da Université de Montreal, destacou-se o processo tradutório que esteve presente na composição dos e-mails para facilitar a comunicação com o membro externo.

Por fim, foi dada ênfase ao último elemento que fez parte dessa seção: o filtro de informações interno/externo. A organizadora encarregada da comunicação entre os participantes do projeto tomava decisões com relação ao fluxo de mensagens de tal forma que, ao receber um e-mail, ela tinha condições de decidir se deveria contatar um membro responsável, quando se tratava de um caso isolado, ou os demais membros, quando se tratava de algo mais complexo.

4. PROCESSO DE AVALIAÇÃO DOS TEXTOS

Inicialmente partimos da delimitação teórico-metodológica do escopo dos volumes: pesquisas que tivessem como foco o modelo de formação por competências do Grupo PACTE, como já explicado anteriormente, bem como dos informes introdutórios para os autores dos capítulos, com estabelecimento de prazos e normas de escrita dos textos.

Enquanto isso, a comissão organizadora elaborou critérios de avaliação com base em Swales (1990), que, no contexto dos estudos de gênero textual, desenvolveu, para a introdução de artigos, um modelo chamado CARS (sigla para Create a Research Space) “como um conjunto de movimentos retóricos

que tem propósitos comunicativos” (ZAKIR; ANDREU-FUNO, 2013, p. 885). Segundo as autoras:

O modelo CARS, cuja primeira versão foi apresentada em 1981 e alterada com base em experiências de outros pesquisadores, foi desenvolvido a partir de um amplo estudo investigativo de Swales sobre introduções de artigos de pesquisa com o propósito de representar a organização textual dessas introduções para fins didático-pedagógicos (ZAKIR; ANDREU-FUNO, 2013, p. 885).

O Quadro 3 traz, de forma sucinta, a estrutura do modelo de Swales (1990). Esse modelo foi adaptado pelos organizadores dos volumes e norteou a produção dos resumos dos textos que compuseram cada volume, solicitado no início do projeto. Os autores receberam o Quadro 3 no começo da escrita e, após o envio para a comissão, seguido pela revisão dos resumos, os pontos nortearam a argumentação da comissão sobre o que precisava ser ajustado.

Quadro 3 – A estrutura do modelo de Swales (1990)

CREATE-A-RESEARCH-SPACE (CARS) SWALES (1990)	CRIE UM ESPAÇO DE PESQUISA SWALES (1990)
ABSTRACT Establishing a territory problem statement Indication of methodology Main findings Principal conclusion	RESUMO Estabelecendo um território do problema (mostrar uma lacuna e ocupar o espaço vazio – nicho – com a própria pesquisa, mostrando o problema a ser investigado) Indicar a metodologia Principais resultados (se já houver) Principal conclusão (se já houver)
INTRODUCTION Establishing a territory (claiming centrality; making topic generalizations; reviewing items of previous research) -> In the past decade much research has focused on... Establishing a niche (counter-claiming; indicating a gap, question raising, continuing a tradition) -> It remains unclear why... Occupying the niche (outlining purposes; Announcing present research; Announcing principal a findings; indicating structure) -> The purpose of this study was to...	INTRODUÇÃO Estabelecer um território (reivindicando centralidade; fazendo generalizações; revendo itens de pesquisa anterior) -> Na última década, muitas pesquisas têm se concentrado em... Estabelecer um nicho (contra-argumentação); indicar uma lacuna, levantar questões, continuar uma tradição, replicando o estudo e oferecendo mais dados) -> Não está claro o porquê... Ocupar o nicho com a própria pesquisa (delineando propósitos; anunciando a presente pesquisa; anunciando os principais resultados; indicando a estrutura) -> O propósito deste estudo foi...
LITERATURE REVIEW METHODOLOGY Process of data collection and techniques data analysis -> The data used for this study were collected by...	REVISÃO DA LITERATURA METODOLOGIA Processo de coleta de dados e técnicas de análise de dados. Os dados utilizados para este estudo foram coletados pelo...
RESULTS DISCUSSION Introduction (review findings; discuss outcomes; stake a claim) -> The findings of this study clearly show that... Evaluation (analyze, offer explanations; reference the literature; state implications) -> One explanation for... Conclusion (limitations; recommendations) -> This study was limited by...	RESULTADOS DISCUSSÃO Introdução (resultados obtidos; discutir os resultados; apresentar uma afirmação com base nos resultados) -> Os resultados deste estudo mostram claramente que... Avaliação (analisar, oferecer explicações; referenciar a literatura; afirmar implicações) -> Uma explicação para... Conclusão (limitações; recomendações) -> Este estudo foi limitado por...

CONCLUSION ACKNOWLEDGEMENTS REFERENCES	CONCLUSÃO AGRADECIMENTOS REFERÊNCIAS
--	--

Fonte: Traduzido e adaptado pelos autores (2021).

Os tópicos que compõem o modelo CARS representam as convenções que regem esse tipo de texto e, ao explicitar os movimentos, auxiliam os autores de um resumo de trabalho acadêmico a apresentar seu tópico, mostrar sua relevância, estabelecer um nicho ou espaço onde melhorias podem ser implementadas e, aí, nesse nicho, introduzir sua pesquisa. Os depoimentos dos autores foram positivos no que se refere à oferta de um modelo como o descrito acima, para orientar sua produção.

Outro modelo que contribuiu para a avaliação dos trabalhos foi a sugestão de roteiro avaliativo de artigos científicos, elaborada por Porto e Gurgel (2018). Organizado em dez etapas, o “um roteiro de avaliação de artigos científicos como forma de aprimorar o processo de avaliação e – por que não? – de preparo dos manuscritos” (PORTO; GURGEL, 2018, p. 118). Na Figura 2 são informadas as etapas.

Figura 2 – Etapas para a avaliação de um artigo científico

1. *Rastreamento de plágio*
2. *Conferição de citações*
3. *Leitura superficial do artigo*
4. *Deteccção e análise de problema, objetivos, hipóteses*
5. *Análise da justificativa e relevância*
6. *Análise da metodologia*
7. *Análise dos resultados*
8. *Análise da discussão*
9. *Análise do resumo e palavras-chaves*
10. *Conferição das referências*

Fonte: Porto e Gurgel (2018, p. 113).

Não adentraremos em cada etapa pois nos interessa apenas informar que fontes serviram de base para a estruturação do questionário de avaliação. Dessa forma, todos esses materiais colaboraram para a definição dos critérios e, por sua vez, na elaboração dos baremas de avaliação. Assim, os organizadores definiram critérios próprios para o projeto, inspirados pelas sugestões dessas três fontes e, segundo esses critérios, foi feito o controle de pertinência dos artigos submetidos, perante o escopo do volume.

A revisão do conteúdo dos textos, principalmente no que diz respeito ao aspecto teórico e metodológico, foi feita por meio de interações on-line síncronas e remotas, durante as quais autores e a organizadora responsável por esse aspecto discutiam a base conceitual e os procedimentos utilizados para a coleta e a análise dos dados, bem como sua discussão. Os autores, assessorados durante esse processo de revisão, fizeram ajustes para garantir a qualidade textual.

A revisão referente às correções pontuais e linguísticas foi feita por outra das organizadoras, que,

remotamente e por meio de leitura cuidadosa, sugeriu correções pontuais e linguísticas. Após essas duas etapas, foi feito o controle das melhorias, junto aos autores.

A revisão para a adequação segundo as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) foi realizada pela terceira organizadora, em três momentos: (i) após a primeira rodada de revisão textual dos capítulos; (ii) na versão final do capítulo, na etapa de estruturação do primeiro esboço da diagramação (boneco) pela comissão organizadora em formato DOCX; e (iii) na revisão final, após a estruturação dos volumes pela editora, em formato PDF.

As normas que serviram de base foram: a *NBR 6023/2018*, de referências bibliográficas; a *NBR 10520/2002*, de citações em documentos; a *NBR 6022/2018*, de artigos científicos; e a *NBR 6024/2012*, de numeração progressiva. Esses documentos guiaram a normatização dos textos, o que inclui a formatação dos mesmos. Cumpre ressaltar que todas as ações descritas acima foram executadas em contínuo diálogo com os autores, para garantir sua legitimidade junto aos mesmos.

5. PROCESSO DE AVALIAÇÃO ‘CEGA’ DOS TEXTOS: USO DE SOFTWARES

A comissão organizadora dos volumes tomou a decisão de elaborar um formulário *on-line*, via Google Forms¹¹, contendo as rubricas de avaliação¹² propostas. Tais rubricas descreveram para os avaliadores externos os indicadores considerados relevantes¹³. Inicialmente, o formulário trazia um pequeno texto introdutório, apresentando o volume e agradecendo pela contribuição do parecerista. Esse texto está transcrito a seguir:

Prezado(a) Colega Avaliador(a), Agradecemos sua disponibilidade para contribuir com a avaliação dos artigos do e-book Formação por competências em situações pedagógicas específicas, organizado pela Prof^a Maria Lúcia Barbosa Vasconcellos, pelos Mestres/Doutorandos(as) Emily Arcego, Mairla P. Costa e Wharley dos Santos, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Valorizamos muito o seu trabalho porque acreditamos que a avaliação por pares muito contribui para o rigor e a qualidade da publicação

Após essa introdução, foram apresentadas as perguntas do formulário, constituídas, em sua maioria, por rubricas ou escalas descritivas, que têm por objetivo oferecer apoio aos pareceristas em termos dos aspectos a serem avaliados e, ao mesmo tempo, explicitar os critérios considerados relevantes pelos organizadores do volume (ver o Formulário completo no Apêndice A).

11 Google Forms é um aplicativo gratuito de gerenciamento de pesquisas lançado pela Google. Nele, os usuários podem criar diferentes formulários para pesquisar e coletar informações sobre outras pessoas, bem como elaborar questionários e formulários de registro.

12 Segundo Hurtado Albir (2015b), para que a avaliação seja uma ferramenta para a aprendizagem e não apenas um sistema de qualificação, é preciso desenvolver uma avaliação criteriada, ou seja, baseada em critérios, que sirva de guia para o professor e de informação clara para o aluno sobre o que se espera dele. Como diz a autora, “nesse sentido, são importantes as rubricas (ou matrizes) de avaliação, que, ao descrever critérios e níveis de qualidade, permitem avaliar a execução de uma tarefa avaliativa, facilitam o *feedback* ao estudante e permitem a autoavaliação e a coavaliação” (HURTADO ALBIR, 2015b, p. 17).

13 [Avaliação - Comitê Editorial Externo - Formulários Google](#).

Cumpra esclarecer que os trabalhos foram enviados, em sua totalidade, para os membros da comissão avaliadora juntamente com orientações de preenchimento do formulário. Esclarecemos, também, que as avaliações externas foram coletadas em formato PDF para posterior envio aos autores, que, na sequência, devolveram a versão do texto corrigido por e-mail aos organizadores.

A fim de facilitar o registro da avaliação feita pelos pareceristas externos, foi organizado, via Plataforma Doity, a emissão de um certificado em formato digital que informou a participação na avaliação do Conselho Editorial (ver o modelo completo no Apêndice B). Essa plataforma tem a finalidade de apoiar a organização de eventos e permite a gestão desse processo, customizando o certificado e gerando, de forma automática, um documento referente à contribuição de cada parecerista, de maneira prática, rápida e descomplicada. O suporte tecnológico tanto para a construção do *Google Forms* quanto ao uso da plataforma Doity¹⁴ ficou a cargo de um dos organizadores do volume, que possuía competência instrumental para tanto.

6. PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE PARATEXTOS E REVISÃO FINAL DO TEXTO

A etapa final da organização dos volumes foi constituída pela elaboração dos paratextos e capas. Os elementos verbais e/ou gráficos que acompanham o corpo do texto serviram, como costuma acontecer, de intermediário entre a obra e o leitor. A decisão sobre os elementos paratextuais (prefácio, apresentação e capas dos volumes) ficou a cargo da organização, em interação com a representante da Pontes Editores.

O prefácio que inicia os volumes foi escrito por duas pesquisadoras comprometidas com a Pedagogia e a Didática da Tradução, que organizam, a cada dois anos, o Seminário Internacional de Pedagogia e de Didática da Tradução (SEDIRAD) na Universidade de Brasília (UnB): as pesquisadoras Dr^a. Germana Henriques Pereira e Dr^a. Patrícia Rodrigues Costa. Esse paratexto, inicialmente, localiza a pesquisa em Didática da Tradução no ramo aplicado do mapeamento de Holmes (1988) para, em seguida, destacar a importância de formação de intérpretes e tradutores, na linha pedagógica da Formação por Competências. Enfatiza, ainda, a abordagem por tarefas de tradução e interpretação explorada nos capítulos, que envolvem a aquisição de competências em diferentes contextos, tais como, jurídico, educacional, da saúde, de espetáculos teatrais e de tradução literária. O prefácio traz uma nota elogiosa ao afirmar que a especificidade dos temas tratados no volume singulariza a obra “enquanto produto de pesquisas oriundas do contexto brasileiro no que diz respeito à formação por competências de tradutores e intérpretes” (PEREIRA; COSTA, 2020b, p. 11). Esse paratexto termina indicando o destinatário:

Àqueles que desejam compreender mais sobre a formação de tradutores e intérpretes, em especial aquela fundamentada na abordagem por tarefas e que visem à mobilização e ao desenvolvimento de competências, este livro certamente será uma obra fundamental (PEREIRA; COSTA, 2020b, p. 14-15).

A apresentação dos volumes foi redigida pelos organizadores a partir dos resumos dos próprios autores

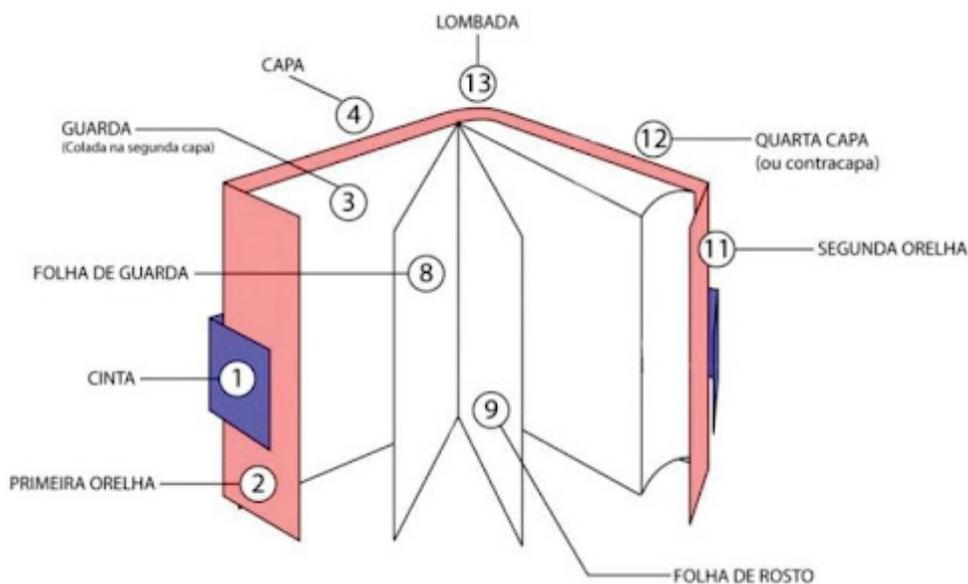
¹⁴ A Doity é uma plataforma gratuita de gerenciamento de eventos criada com soluções simples como recebimento de inscrições, emissão de certificados e declarações. A plataforma pode ser acessada em: www.doity.com.br.

sobre seus capítulos. Esse texto introdutório explica a origem e a motivação do projeto: divulgação da pesquisa realizada no âmbito da didática de tradução/interpretação do PPGT, visando compartilhar reflexões sobre a temática explorando diversos pares linguísticos e contextos diferenciados a partir das bases conceituais, pedagógicas e metodológicas propostas pelo Grupo de Pesquisa PACTE.

Outra função da apresentação foi indicar para o leitor a sequência dos capítulos (ver Quadro 1). A decisão sobre o sequenciamento foi tomada levando-se em conta a natureza dos capítulos: a comissão organizadora optou por abrir o volume com textos de natureza conceitual, colocando a seguir os textos que tratavam de aspectos mais específicos, tais como a identificação do perfil profissional do tradutor/intérprete e seu impacto no desenho curricular; o processo de estabelecimento de objetivos de aprendizagem e sua relação com a elaboração de material didático; e os processos de avaliação pedagógica no contexto de Formação por Competências (FPC). Por fim, os organizadores decidiram fechar o volume com capítulos resultantes de pesquisa-ação realizada por docentes/pesquisadores em suas salas de aula de tradução.

Com relação às capas, contamos com o apoio de uma das organizadoras, que, por sua formação em Biblioteconomia, orientou a comissão com relação a esta etapa dos trabalhos. Inicialmente, ofereceu uma configuração das diferentes capas de um volume, que apresentamos na Figura 3.

Figura 3 – Configuração das capas de um volume



Fonte: Editorial Paco¹⁵ (2020).

Como mostra a Figura 3, a formatação final de um volume inclui vários elementos, dentre os quais destacamos aqui a decisão da Comissão Organizadora com relação à quarta capa: foi selecionado um segmento do prefácio que chamasse a atenção do leitor e o convidasse à leitura do livro:

Os dois volumes da obra *Formação de Intérpretes e tradutores: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas* específicas apresentam temas transdisciplinares sobre a Didática da Tradução e seu

15 Disponível em: <https://images.app.goo.gl/o9YUikdHWodShyNK9>.

título indica que esta não é apenas uma obra destinada àqueles interessados na formação de tradutores, mas também na formação de intérpretes. O livro engloba treze capítulos ancoradas nos estudos sobre formação por competências realizados pelo Grupo PACTE, em que procuram, por meio da abordagem por tarefas de tradução e interpretação, apresentar e discutir diferentes aspectos da realidade brasileira quanto à formação de tradutores e intérpretes nos mais variados contextos. Entre os temas discutidos, têm-se: propostas de Unidades Didáticas (UDs) e de plano de ensino, desenho curricular por competências, avaliação por competências, ensino de língua estrangeira na formação de tradutores, pesquisa-ação e perfis profissionais. Certamente, estudos realizados em sala de aula e que a tenham como foco auxiliam a transpor a “última fronteira” na formação de tradutores e intérpretes e, é o que constatamos no decorrer desta obra. Àqueles que desejam compreender mais sobre a formação de tradutores e intérpretes, em especial aquela fundamentada na abordagem por tarefas e que visem à mobilização e ao desenvolvimento de competências, estes livros certamente serão fundamentais (PEREIRA; COSTA, 2020a).

É interessante salientar que, conforme indicado no título deste texto – *A experiência formativa da organização de um volume temático: compartilhando a aquisição de competências profissionais* –, o principal objetivo da mesa redonda apresentada no XIII Seminário de Pesquisas em Andamento foi salientar a experiência ‘formativa’ do projeto. Nesse sentido, cumpre ressaltar que, para os envolvidos, essa experiência contribuiu, de maneira fundamental, para a aquisição de competência profissional, uma vez que pode fazer parte das atribuições de um Doutor em Letras/Estudos da Tradução organizar volumes para divulgação de pesquisas da área.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto buscou compartilhar com a comunidade acadêmica uma mesa-redonda organizada durante o XIII Seminário de Pesquisas em Andamento, enfatizando a experiência formativa de doutorandos do PPGET na organização de dois volumes temáticos, intitulados *Formação de intérpretes e tradutores: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas específicas*.

O livro, parte da Coleção Estudos da Tradução e publicado pela Pontes Editores, representa o trabalho em equipe realizado por doutorandos do PPGET, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Lúcia Vasconcellos. Obviamente, há que valorizar o produto final, ou seja, os livros publicados, disseminando nossas pesquisas. Entretanto, ressaltamos aqui o papel fundamental do trabalho de organização dos volumes, qual seja, contribuir para o desenvolvimento de competências profissionais de seus organizadores e autores.

Sobretudo no que tange à formação dos doutorandos envolvidos, a intenção formativa desse projeto coletivo provou ter alcançado seus objetivos uma vez que os futuros pesquisadores puderam desenvolver diversas competências. Dentre ela, destacam-se trabalho em equipe, organização e acompanhamento de um fluxo de um projeto de preparação de volumes, etapas de editoração, revisão de textos, preparação de paratextos (prefácio, apresentação, preparação de sumário, dados sobre os autores, formatação, capas, submissão à editora etc.).

Esperamos que este compartilhamento do processo de aprendizagem e aquisição de competências resultantes da organização dos volumes contribua para a formação de outros futuros pesquisadores não apenas no contexto do PPGET, mas estendendo esses saberes para outros contextos do campo de Letras/Linguística.

Referências

CHRISTMANN, Fernanda. **Mapeamento do perfil e destino profissional dos egressos de doutorado da pós-graduação em estudos da tradução da UFSC: 2010-2017**. 2018. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <http://tede.ufsc.br/teses/PGET0402-D.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2021.

GUERINI, Andréia; CHRISTMANN, Fernanda; MATOS, Morgana Aparecida de. (orgs.). **Estudos da tradução: Entrevistas com egressos da PGET/UFSC**. Florianópolis: PGET/DLLE/UFSC, 2019. 112 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/203913>. Acesso em: 20 abr. 2021.

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

HURTADO ALBIR Amparo. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos. In: ALVES, Fabio; MAGALHÃES, Celia; PAGANO, Adriana. **Competência em tradução: cognição e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 19-58.

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

HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madri: Cátedra, 2011.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Aprender a traducir del francés al español: competencias y tareas para la iniciación a la traducción**. Guía Didáctica. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I; Madri: Edelsa, 2015a. 177 p.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Aprender a traducir del francés al español - Competencias y tareas para la iniciación a la traducción – Libro del Alumno**. Madri: Edelsa, 2015b.

PEREIRA, Germana Henriques; COSTA, Patrícia Rodrigues. Contracapa. In: VASCONCELLOS, Maria Lúcia; ARCEGO, Emily; COSTA, Mairla Pereira Pires; DOS SANTOS, Wharley (orgs.). **Formação de intérpretes e tradutores: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas específicas - volume 1**. Campinas: Pontes Editores, 2020a.

PEREIRA, Germana Henriques; COSTA, Patrícia Rodrigues. Prefácio. In: VASCONCELLOS, Maria Lúcia; ARCEGO, Emily; COSTA, Mairla Pereira Pires; DOS SANTOS, Wharley (orgs.). **Formação de intérpretes e tradutores: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas específicas - volume 2**. Campinas: Pontes Editores, 2020b.

PORTO, Flávia; GURGEL, Jonas Lírio. Sugestão de roteiro para avaliação de um artigo científico.

Rev. Bras. Ciênc. Esporte, Porto Alegre, v. 40, n. 2, p. 111-116, jun. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.rbce.2017.12.002>.

SWALES, John Malcolm. **Genre Analysis**: English in academic and research settings. Nova York: Cambridge University Press, 1990.

UNIBH. O que faz um profissional formado em Letras. **Centro Universitário de Belo Horizonte**, Belo Horizonte, 30 out. 2020. Disponível em: <https://www.unibh.br/blog/o-que-faz-um-profissional-formado-em-letras/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

VASCONCELLOS, Maria Lúcia; ARCEGO, Emily; COSTA, Mairla Pereira Pires; DOS SANTOS, Wharley (orgs.). **Formação de intérpretes e tradutores**: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas específicas. v. 1. Campinas: Pontes Editores, 2020a.

VASCONCELLOS, Maria Lúcia; ARCEGO, Emily; COSTA, Mairla Pereira Pires; DOS SANTOS, Wharley (orgs.). **Formação de intérpretes e tradutores**: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas específicas. v. 2. Campinas: Pontes Editores, 2020b.

ZAKIR, Maisa de Alcântara; ANDREU-FUNO, Ludmila Belotti. O gênero acadêmico em questão: uma análise sociorretórica de resumos de dissertações de mestrado do projeto Teletandem Brasil. **Rev. bras. linguist. apl.**, Belo Horizonte, v. 13, n. 3, p. 877-897, set. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-63982013005000015>.

Apêndice A – Formulário enviado aos pareceristas

AVALIAÇÃO - COMITÊ EDITORIAL EXTERNO

Prezado(a) Colega Avaliador(a),

Agradecemos sua disponibilidade para contribuir com a avaliação dos artigos do e-book *Formação por competências em situações pedagógicas específicas*, organizado pela Prof^a Dra. Maria Lúcia Barbosa Vasconcellos, pelos Mestres/Doutorandos(as) Emily Arcego, Mairla Pereira Pires Costa e Wharley dos Santos, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Valorizamos muito o seu trabalho porque acreditamos que a avaliação por pares tem contribuído enormemente para a qualidade das publicações que propiciam reconstrução e disseminação dos saberes produzidos (BINOTTO; HOFF; SIQUEIRA, 2008).

A seguir, o formulário de avaliação elaborado pela Comissão Organizadora, contendo os critérios descritivos (rubricas), como indicadores dos elementos que se busca analisar. Solicitamos considerar cada etapa da avaliação.

Incluímos ao final do formulário um campo para envio do texto com suas considerações, caso o Sr.(a) considere necessário.

Cordialmente,
A Comissão Organizadora.

E-mail:

Seção 01 – Identificação do Avaliador

1 – Nome do Avaliador

1. Dra. Aline Cantarotti (UEM)
2. Dr. Álvaro Echeverri (Université de Montréal)
3. Dra. Ana Cristina Bezerril Cardoso (UFPB)
4. Dr. Anderson Almeida da Silva (UFPI)
5. Dr. Daniel Antonio de Sousa Alves (UFPB)
6. Dr. Daniel Soares Duarte (UFPEL)
7. Dr. Estenio Ericson Botelho de Azevedo (UECE)
8. Dra. Flávia Medeiros Alvaro Machado (UFES)
9. Dr. Gleiton Malta Magalhães (UnB)
10. Dra. Jacqueline Raquel Bianchi Enricone (URI)
11. Dr. Joedson Brito dos Santos (UFT)
12. Dr. José Luiz V. R. Gonçalves (UFOP)
13. Dra. Keli Simões Xavier Silva (UFES)
14. Dra. Kyria Rebeca Finardi (UFES)
15. Dra. Letícia Telles da Cruz (UNEB)
16. Dra. Lodenir Becker Karnopp (UFRGS)
17. Dra. Márcia Dilma Felício (IFSC – Palhoça Bilíngue)

18. Dra. Márcia do Amaral Peixoto Martins (PUC-Rio)
19. Dr. Marco Aurélio Gomes de Oliveira (UFT)
20. Dr. Marcus Vinícius Batista Nascimento (UFSCar)
21. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR)
22. Dra. Natália Schleder Rigo (UDESC)
23. Dra. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard (UFRGS)
24. Dra. Patrícia Gimenez Camargo (UNINOVE)
25. Dra. Patrícia Rodrigues Costa (UnB)
26. Dra. Patrícia Tuxi dos Santos (UnB)
27. Dr. Roberto Carlos de Assis (UFPB)
28. Dra. Saionara Figueiredo Santos (IFSC – Palhoça Bilíngue)

Seção 2 – Título do Artigo

1 - O título é claro, informativo e reflete adequadamente a proposta do artigo?

- Sim
- Não

Seção 3 - Alinhamento do assunto/tema ao escopo do volume

Pesquisa em didática da tradução e interpretação de natureza cognitivo-construtivista, no marco metodológico de abordagem por tarefas de tradução/interpretação; instrumentos e atividades de avaliação na didática de tradução/interpretação; desenho curricular e elaboração de material didático; formação por competência (FPC); crenças sobre avaliação (FPC); dimensão política da didática da tradução/interpretação; pesquisa em sala de aula; bases conceituais, pedagógicas e metodológicas da didática da tradução/interpretação.

1 - O Texto analisado

- Está totalmente alinhado à proposta do volume
- Está apenas parcialmente alinhado à proposta do volume
- Não está alinhado à proposta do volume

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 4 - Justificativa e Relevância do Tema: Se necessário, assinale mais do que uma alternativa

1 - Quanto à explicitação da Justificativa (para quê) e da relevância do tema (contribuição aos estudos da área):

- O(s) autor(es) consegue(m) “vender o seu peixe” (PORTO; GURGEL, 2018 p. 114) na justificativa
- O(s) autor(es) consegue(m) estabelecer a relevância do tema para o contexto da pesquisa na área
- O(s) autor(es) consegue(m) apenas parcialmente “vender o seu peixe” (PORTO; GURGEL, 2018, p. 114) na justificativa

- O(s) autor(es) consegue(m) apenas parcialmente estabelecer a relevância do tema para o contexto da pesquisa na área
- O(s) autor(es) não consegue(m) “vender o seu peixe” (PORTO; GURGEL, 2018, p. 114) na justificativa
- O(s) autor(es) não consegue(m) estabelecer a relevância do tema para o contexto da pesquisa na área

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 5 - Clareza dos objetivos: Se necessário, assinale mais do que uma alternativa

1 - Quanto a apresentação dos objetivos do artigo:

- O(s) autor(es) apresentam claramente o(s) objetivo(s) do artigo
- O(s) objetivo(s) está(ão) alinhado(s) ao título
- O desenvolvimento do texto está em consonância com os objetivos declarados
- O(s) autor(es) não apresentam claramente o(s) objetivo(s) do artigo
- O(s) objetivo(s) não está(ão) alinhado(s) ao título
- O desenvolvimento do texto não está em consonância com os objetivos declarados

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 6 - Estilo e redação do texto: Se necessário, assinale mais do que uma alternativa

1 - Quanto a linguagem e qualidade da redação do texto

- O texto apresenta adequação à norma culta em termo de ortografia, pontuação e gramática
- O texto apresenta adequação de linguagem ao gênero acadêmico
- O texto apresenta fluidez, com coesão e clareza no desenvolvimento dos argumentos
- O texto não apresenta adequação à norma culta em termo de ortografia, pontuação e gramática
- O texto não apresenta adequação de linguagem ao gênero acadêmico
- O texto não apresenta fluidez, com coesão e clareza no desenvolvimento dos argumentos

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 7 - Organização do Texto: Estrutura geral lógica; relação entre o título e as seções individuais; explicitação do problema; revisão crítica da literatura; apresentação do quadro teórico e dos conceitos-chaves; apresentação da metodologia, dos dados e resultados da análise; discussão dos resultados; conclusão: retomada da introdução, argumentação da relevância; avaliação crítica do trabalho e possíveis desdobramentos.

1 - Quanto a estrutura e organização do texto:

- O texto apresenta a estrutura completa e está organizado conforme proposto pelos autores
- O texto apresenta parcialmente a estrutura e está organizado conforme proposto pelos autores
- O texto não apresenta a estrutura e não está organizado conforme proposto pelos autores

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 8 - Estrutura da Introdução: Se necessário, assinale mais do que uma alternativa

1 - A introdução apresenta

- O estabelecimento de um território
- Mostra uma lacuna a ser ocupada
- Ocupa o espaço vazio (nicho) com a própria pesquisa
- Mostra o problema a ser investigado
- Delimita o quadro teórico
- Indica a metodologia
- Indica a estrutura do texto

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 9 - Quadro Teórico: Escolha e justificativa do quadro teórico e os principais conceitos

1 - Quanto a fundamentação teórica:

- O quadro teórico apresenta os principais autores/conceitos que informam o trabalho
- O quadro teórico apresenta parcialmente os principais autores/conceitos que informam o trabalho

- O quadro teórico não apresenta os principais autores/conceitos que informam o trabalho

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 10 - Metodologia de Pesquisa: Se necessário, assinale mais do que uma alternativa. Apresentação e justificativa do método

1 - Quanto a metodologia

- Os procedimentos adotados na pesquisa são explicados com clareza
- O detalhamento dos procedimentos permite compreender de que forma o autor executou a pesquisa
- Os procedimentos são adequados aos objetivos propostos
- Em caso de pesquisa que envolva participantes, houve submissão a um Comitê de Ética e aprovação
- Há indicação do número do parecer do Comitê de Ética.
- Os procedimentos adotados na pesquisa não são explicados com clareza
- O detalhamento dos procedimentos não permite compreender de que forma o autor executou a pesquisa
- Os procedimentos não são adequados aos objetivos propostos
- Em caso de pesquisa que envolva participantes, houve submissão a um Comitê de Ética e não houve aprovação
- Não há indicação do número do parecer do Comitê de Ética.

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 11 – Resultados: Análise e discussão dos resultados. Se necessário, assinale mais do que uma alternativa

1 - Apresentação dos resultados/achados

- Os resultados/achados do que foi investigado, conforme descrito na metodologia, são apresentados claramente em forma de texto, gráfico e figura
- As tabelas, gráficos ou figuras resumem as observações e são autoexplicativas
- Os gráficos produzem uma visualização mais rápida dos dados
- Os resultados/achados do que foi investigado, conforme descrito na metodologia, são apresentados parcialmente em forma de texto, gráfico e figura
- As tabelas, gráficos ou figuras resumem, parcialmente, as observações e são autoexplicativas

- Os gráficos produzem parcialmente uma visualização mais rápida dos dados
- Os resultados/achados do que foi investigado, conforme descrito na metodologia, não são apresentados claramente em forma de texto, gráfico e figura
- As tabelas, gráficos ou figuras não resumem as observações e não são autoexplicativas
- Os gráficos não produzem uma visualização mais rápida dos dados

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 12 – Discussão: Análise dos dados, uso de evidências que sugiram os dados avaliados; diálogo com os conceitos que informam a pesquisa; reflexão crítica sobre os achados. Se necessário, assinale mais do que uma alternativa

1 - Quanto a discussão e análise dos dados:

- Os autores refletem criticamente sobre seus achados/resultados, dialogando com os conceitos apresentados no quadro teórico
- A discussão está coerente com os objetivos definidos para o trabalho mostrados na introdução do paper
- A discussão retoma os autores do quadro teórico para jogar luz sobre os achados/resultados
- Os autores refletem parcialmente sobre seus achados/resultados, dialogando com os conceitos apresentados no quadro teórico
- A discussão está parcialmente coerente com os objetivos definidos para o trabalho mostrados na introdução do paper
- A discussão retoma parcialmente os autores do quadro teórico para jogar luz sobre os achados/resultados
- Os autores não refletem criticamente sobre seus achados/resultados, dialogando com os conceitos apresentados no quadro teórico
- A discussão não está coerente com os objetivos definidos para o trabalho mostrados na introdução do paper
- A discussão não retoma os autores do quadro teórico para jogar luz sobre os achados/resultados.

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 13 - Considerações Finais: Reflexão sobre o trabalho e os possíveis desdobramentos. Se necessário, assinale mais do que uma alternativa

1 - Quanto as considerações finais:

- Respondem/remetem às questões da pesquisa, correspondentes aos objetivos e hipóteses;
- Retomam os aspectos principais mencionados ao longo do texto (quadro teórico, resultados, etc.)
- Reafirmam as justificativas e a relevância do trabalho
- Respondem/remetem às questões da pesquisa, correspondentes aos objetivos e hipóteses de maneira parcial;
- Retomam os aspectos principais mencionados ao longo do texto (quadro teórico, resultados, etc...) de maneira parcial;
- Reafirmam, parcialmente, as justificativas e a relevância do trabalho
- Não respondem/remetem às questões da pesquisa, correspondentes aos objetivos e hipóteses;
- Não retomam os aspectos principais mencionados ao longo do texto (quadro teórico, resultados, etc.)
- Não reafirmam as justificativas e a relevância do trabalho

2 - Observações, caso julgue necessário:

Seção 14 – Referências

1 - Sobre as referências bibliográficas, o texto:

- Estão de acordo com a ABNT NBR 6023
- Incluem todos os autores citados no texto
- Apresentam títulos que contribuem para a compreensão do tema tratado
- São relevantes e atuais
- Estão parcialmente de acordo com a ABNT NBR 6023
- Incluem parcialmente todos os autores citados no texto
- Apresentam títulos que contribuem parcialmente para a compreensão do tema tratado
- São parcialmente relevantes e atuais
- Não estão de acordo com a ABNT NBR 6023
- Não incluem todos os autores citados no texto
- Não apresentam títulos que contribuem para a compreensão do tema tratado
- Não são relevantes e atuais.

Seção 15 - Parecer Final: Avaliação da contribuição do trabalho em termos de: nova informação, novos dados, nova maneira de olhar para uma questão, novos métodos de pesquisa, nova contribuição teórica e conceitual.

1 - Avaliação da contribuição do trabalho

- O trabalho oferece nova informação/novos dados
- O trabalho apresenta uma nova maneira de olhar para uma questão
- O trabalho apresenta nova metodologia de pesquisa
- O trabalho oferece nova contribuição teórica/conceitual
- O trabalho faz inferência(s) a partir do(s) resultado(s)
- Outros...

2 - Recomendação do(a) Avaliador(a):

- O texto é recomendado para publicação, sem restrições, em seu formato atual
- O texto é recomendado para publicação, com atendimento das indicações sugeridas
- O texto não é recomendado para publicação

3 - O texto apresentou excelência em todos os quesitos - originalidade, relevância, clareza e atualidade. Recomendo o texto para publicação, sem restrições. Apresenta articulação teórico-metodológica e contribuição para a área de Didática da tradução e interpretação.

4 - Caso haja sugestões no texto avaliado, favor postar o arquivo com as indicações de alteração neste campo

Apêndice B – Modelo de certificado emitido

Acesse <https://doity.com.br/validar-certificado> para verificar se este certificado é válido. Código de validação: [REDACTED]

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Certificado

ARS ET SCIENTIA

Certificamos que [REDACTED] contribuiu, como Parecerista Ad Hoc, para a avaliação do capítulo intitulado [REDACTED], que compõe o Ebook “Formação de tradutores e intérpretes: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas específicas”, produzido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Florianópolis, 01/12/2020

Comissão Organizadora
Maria Lúcia Vasconcellos, Dra.; Emily Arcego, Ma.
Mairla Pereira Pires Costa, Ma.; Whartley dos Santos, Me.



UFSC UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

INFORMAÇÕES ACESSÍVEIS EM LIBRAS: ESTUDO DE CASOS DE MULHERES SURDAS NA SAÚDE

Núbia Flávia Oliveira Mendes¹

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão²



INTRODUÇÃO

As informações³ contidas nas embalagens e nas bulas de medicamentos são fundamentais para o uso seguro e consciente de fármacos. O principal intuito dessas informações é orientar seus pacientes quanto ao seu uso correto, às precauções a serem observadas, ao modo de aplicação e ao cuidado em função das substâncias contidas em cada caso e, ainda, quanto aos efeitos colaterais, às indicações, às contraindicações e às posologias (BRASIL, 2009).

Antes de formular as informações sobre os medicamentos para seus usuários, as indústrias farmacêuticas são obrigadas seguir as determinações que a Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa) especifica. Essas determinações são relativas, por exemplo, ao tamanho e à fonte a serem empregados, assim como quanto ao espaçamento entre as linhas, ao número de colunas e quanto à harmonização dos conteúdos, composições, prazos de validade e à localização da logomarca (BRASIL, 2009).

Existe um formato especial de bulas para pacientes com deficiência visual que são oferecidas tanto por meio de audiodescrição quanto em braille (BRASIL, 2020), mas não existem bulas especificamente elaboradas para surdos. Pessoas surdas também deveriam ter acesso linguístico e visual de informações preparadas especificamente para elas, como evidencia, entre outros, a Lei nº Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, Lei nº 13.146 (LBI, BRASIL, 2015), que foi definida para assegurar e promover “em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoa com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania”, lei que conceitua que a ‘pessoa com deficiência’ é aquela que tem algum tipo de impedimento de longo

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET/UFSC). Docente do Instituto Federal de Brasília (IFB). E-mail: nubiaflavia2@gmail.com.

2 Docente orientadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET/UFSC). E-mail: adjabalbino@gmail.com.

3 Além das informações contidas nas embalagens e nas bulas de medicamentos, também costumam ser disponibilizadas informações sobre saúde em sites e aplicativos que versam sobre as necessidades biológicas do corpo e sobre funcionamento comportamental, emocional etc. Um exemplo disso vem a ser o aplicativo Flo, que pode ser baixado no celular ou no computador, serve para o acompanhamento da saúde feminina e tem o intuito de interagir diariamente com as suas usuárias.

prazo que possa obstruir a “sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas... criando-se para elas, por exemplo, “... produtos, programas, dispositivos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços a serem usados ... com o objetivo de promover “a funcionalidade, relacionada ... à participação da pessoa com deficiência ... visando à sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social” (Cap. 1, da LBI). Naturalmente, não se questiona a necessidade de acesso das informações presentes em embalagens e bulas para deficientes visuais, mas se ressalta que este mesmo direito seja extensivo para suprir as especificidades de pessoas surdas. Segundo o nosso ponto de vista, tomando por base o que esclarece tanto a Lei 10.436/2002 (BRASIL, 2002) que acabamos de citar, como o Decreto 5.626/2005 (BRASIL, 2005), todas as informações a serem elaboradas para pessoas surdas deveriam ser formuladas em sua primeira língua, ou seja, em Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Os medicamentos contraceptivos e hormonais destinam-se exclusivamente às mulheres. Esses fármacos são acompanhados de informações que orientam as suas usuárias potenciais sobre o funcionamento dos componentes químicos e sobre as consequências que seu uso pode causar caso as instruções oferecidas não sejam seguidas corretamente (MENDES, 2019). As mulheres surdas, entretanto, nem sempre têm condições de entender as instruções elaboradas em Língua Portuguesa, que é a segunda língua dos surdos brasileiros, por isso elas correm riscos por não compreenderem o que leem, podendo, como consequência, provocar disfunções corporais por não saberem usar adequadamente esse tipo de medicamento. Os vários depoimentos e experiências de mulheres surdas com quem uma das autoras deste capítulo tem contato em sua vida cotidiana, tendo em vista o fato de ser CODA⁴, justificam esta reflexão sobre a necessidade urgente de garantir o acesso linguístico em Libras na área da saúde para pessoas surdas.

2. METODOLOGIA

A autora CODA tem sido testemunha de muitas experiências de mulheres surdas e percebe a fragilidade e a insegurança dessas mulheres quando não compreendem o que ocorre em seus corpos quando usam medicamentos com informações escritas em Língua Portuguesa. Sobre isto, Bauckham (2011) destaca a importância do papel de uma testemunha para transmitir fatos presenciados, vivenciados ou observados.

Por meio de estudos de caso e análises qualitativas, emprega-se o método biográfico, baseado em preceitos de exploração empírica analisados por Szczepanski (1978), por exemplo a transformação sociológica em ciência empírica, pois “passa-se da descrição dos fatos para uma comprovação de hipóteses e teorias planejada” (SZCZEPANSKI, 1978, p. 231, tradução nossa⁵). Nesse sentido, utiliza-se como metodologia de coleta de dados a memória histórica oral, porém sinalizada, de mulheres surdas à luz do estudo científico.

4 A sigla CODA vem da Língua Inglesa e significa *Children of Deaf Adult*, indicando, na Língua Portuguesa, filha ou filho de pai surdo e/ou mãe surda (QUADROS, 2017).

5 No original: “*pasa de la descripción de los hechos a una planificada comprobación de hipótesis y teorías*” (SZCZEPANSKI, 1978, p. 231).

Considerando a memória biográfica como possibilidade de reflexão científica pela ótica do universo etnográfico, o qual se ocupa da elaboração de memórias históricas orais com o objeto de “da realidade social para abrir espaço para uma realidade autoconstruída e científica” (PUJADAS, 2000, p. 127, tradução nossa⁶), os participantes envolvidos neste estudo são mulheres surdas que fazem parte do convívio social de uma das autoras do presente capítulo. Elas são usuárias fluentes da Libras e tem identidade surda, sendo ambas participantes ativas da Comunidade Surda. Nesse contexto, serão relatados, ainda que de forma breve, dois exemplos de situações que envolvem mulheres surdas que, por meio do convívio cotidiano, foram dados a conhecer a uma das autoras.

2.1 CASO DE UMA MULHER SURDA EM SITUAÇÃO DE VULNERABILIDADE

O primeiro caso que trazemos aqui é o de uma mulher surda de 29 anos. Seu nível de escolaridade é de segunda fase do nível fundamental. Apesar de ela ainda utilizar alguns sinais caseiros, a Libras é a sua língua natural de comunicação e expressão. A forma escrita da Língua Portuguesa é a sua segunda língua, mas essa língua é extremamente complexa para ela. A coleta de dados que levou à produção do relato apresentado aqui se deu mediante depoimento feito em Libras em meio a uma roda de conversa natural. No momento em que a conversa aconteceu, ela não sabia estar grávida, muito menos que estava consumindo medicamentos que poderiam estar colocando a sua gravidez em risco.

A jovem em questão foi acompanhada ao médico por sua mãe, que é ouvinte e que não é usuária da Libras. A companhia de sua mãe à consulta médica tinha o objetivo de fazer a mediação na comunicação com o médico ginecologista que estava prestando atendimento clínico à sua filha, médico o qual, como a mãe da paciente, também não tem domínio da Libras. A paciente comentou com sua mãe que gostaria de engravidar, mas a mãe não viu o desejo de sua filha com bons olhos e resolveu, com base na intermediação que faria na comunicação da filha com seu ginecologista, agir contra a vontade da jovem. Depois de fazer os exames indicados pelo médico, o médico constatou que a paciente estava grávida e expôs essa situação para a sua mãe. Diante deste fato, o posicionamento da mãe da jovem foi o de que o médico lhe indicasse medicamentos que contribuíssem para um aborto “espontâneo”.

A jovem surda tomou o medicamento pensando que a sua recomendação respondia a uma rotina ginecológica. A receita médica, as informações contidas nas bulas e as embalagens dos medicamentos são compostas por textos elaborados em Língua Portuguesa, que, como acabamos de dizer, é a segunda língua da jovem, mas também uma língua que não lhe resulta fácil de compreender. Se a compreensão de textos redigidos em Língua Portuguesa já é complexa, que se dirá do texto que aparece na embalagem e na bula de medicamentos. Assim sendo, ela não tinha outra alternativa a não ser partir do pressuposto de que a sua mãe e o seu médico agiriam em benefício de seu interesse.

O caso que acabamos de relatar reflete o sentimento de desconsolo vivido pela jovem surda ao perceber que foi vítima de traição, rejeição, preconceito e de violação de um direito humano seu.

⁶ No original: “*la realidad social para dar salida a una realidad autoconstruida y cientifista*” (PUJADAS, 2000, p. 127).

2.2 CASO DE UMA MULHER SURDA SILENCIADA

O caso que apresentamos a seguir envolve uma mulher surda de 35 anos de idade. Sua escolaridade é de nível médio. Ela aprendeu Libras quando criança ao ter contato com outras crianças surdas numa escola especial que, à época, incluía pessoas surdas e pessoas com diferentes tipos de deficiência. A mulher em questão é fluente em Libras, tem identidade surda e é participante ativa e militante da Comunidade Surda. Na época em que fez o relato a uma das autoras deste trabalho, a mulher trabalhava em um órgão público federal na área tecnológica. Para ela, a Língua Portuguesa é a sua segunda língua, mas ela costuma ter dificuldades nessa língua que são muito parecidas às dificuldades de um estrangeiro que aprende uma língua não materna.

A coleta das informações que resultam neste relato de caso se deu pelo contato existente dessa pessoa com uma das autoras deste capítulo, e a situação aqui envolve um médico psiquiatra que indicou um tipo específico de tratamento psicológico e o uso de medicamento. Esse psiquiatra desconhece as especificidades dos surdos e a Libras.

Mensalmente, o médico lhe prescrevia um medicamento de tarja preta para curar a sua depressão. Devido às suas limitações comunicativas em Língua Portuguesa, à falta de conhecimento da Libras por parte do médico que a tratava e à dificuldade de entender as informações contidas na bula do medicamento que tomava, durante anos, essa paciente nunca entendeu nada nem sobre a sua doença, nem sobre os medicamentos que consumia ou sobre o tipo de tratamento que o médico prescrevia como medida para tratar os sintomas de sua enfermidade. Além de desconhecer as razões pelas quais aquele medicamento lhe era indicado, essa paciente, que, como dissemos, é uma mulher surda, passou por abusos sexuais por parte do médico que alegava estar tratando as suas emoções, pois havia convencido de que ela precisava ter uma atenção médica mais “efetiva”.

O que pretendemos indicar aqui é que a falta de acesso a informações oferecidas em uma língua que se compreenda bem pode ter como consequência ações passivas e também levar a situações de vulnerabilidade e desumanização. Não ter condições de entender um tratamento devido à carência de informações acabou por levar a paciente surda a acreditar que estava sendo submetida a um tratamento normal e adequado para curar uma doença psíquica. Ela achou que ao adotar determinadas medidas, o seu médico psiquiatra estava apenas cuidando de sua doença.

Os dois casos trazidos no corpo deste trabalho tem por finalidade demonstrar a vulnerabilidade das mulheres surdas no contexto da saúde. A nossa hipótese de trabalho é que essa vulnerabilidade e desumanização poderia ser amenizada se o tratamento médico dessas mulheres surdas pudesse ser acompanhado de informações elaboradas em Libras, sua primeira língua, considerando que as próprias legislações determinam esse direito aos surdos brasileiros.

Muitas mulheres surdas passam por situações de agressão, irresponsabilidade, descompromisso, precariedade, preconceito e violência porque os profissionais da saúde, entre outros, não conseguem efetivar uma comunicação eficaz com elas e, assim, por não terem pleno conhecimento dos seus direitos

elas vivem situações constantes de insegurança e grande vulnerabilidade. Alguns profissionais da saúde costumam não dar a devida atenção ao código de ética e, como nos exemplos dados, se aproveitam “de situações decorrentes da relação médico paciente para obter vantagem física, emocional” (CFM, 2018, p. 28), contradizendo a moral e a ética profissional.

O presente capítulo foi elaborado com a intenção de avançar na proposta de pesquisa apresentada pela doutoranda ao ingressar no programa, e, ao mesmo tempo, para que a orientadora de sua tese de doutoramento pudesse, a partir das leituras que fez para sua autoformação referente à temática aqui em questão, se preparar para dar suporte teórico e metodológico adequado à doutoranda. Tanto no que se refere à melhoria do projeto inicialmente apresentado como no que concerne à autoformação da orientadora, esta primeira tentativa foi exitosa, haja vista as decisões que foram sendo tomadas na condução das primeiras etapas da pesquisa.

A primeira decisão refere-se à delimitação sobre a qual temos falado desde o começo deste texto: a pesquisadora se centrará apenas na problemática envolvida no horizonte das mulheres surdas visando a oferecer informações didatizadas sobre medicamentos contraceptivos e hormonais.

A segunda decisão tem a ver especificamente com o tipo de recurso aplicado que a doutoranda, em consonância com a sua orientadora, decidiu elaborar, que será um aplicativo. A decisão de elaborar um aplicativo, longe de dever-se ao mero acaso, está diretamente envolvida com os seguintes aspectos:

1. Em uma etapa anterior, a doutoranda elaborou uma dissertação de mestrado intitulada *Informações centrais de medicamentos em Libras: tradução comentada para instituir o direto e o acesso linguísticos dos surdos na área da saúde*. Nessa ocasião, ela estudou o gênero de texto ‘embalagem de medicamentos’, familiarizando-se com o tipo de linguagem usada no contexto de alguns gêneros textuais de divulgação médico-sanitária. Além disso, ao produzir traduções dos textos de algumas embalagens na direção Português-Libras, de certa forma, ela foi se preparando para a pesquisa que ora está começando a desenvolver;

2. A familiaridade da doutorada com alguns recursos digitais oferecidos no mercado referentes à saúde das mulheres, tais como um aplicativo já citado neste trabalho, chamado *Flo*. Ter conhecimento desses recursos e ter obtido familiaridade no seu uso são circunstâncias que a estão preparando para propor a tipologia que o aplicativo que pretende fazer como produto aplicado de sua pesquisa terá;

3. A orientadora desta pesquisa e coautora do presente capítulo desenvolve, desde meados de 2019, pesquisas nas quais estuda as mudanças que vêm transcorrendo no horizonte da Lexicografia e que vêm resultando numa nova subárea de estudos que vem sendo denominada como *e-Lxicografia*, *Lexicografia de internet*, *Lexicografia eletrônica*, *Lexicografia digital*, entre outras designações. A primeira dessas pesquisas, que se intitulou *Do Dicionário Bilingue Contrastivo Português-Espanhol ao App-Dicionário Bilingue Contrastivo Português-Espanhol*, foi desenvolvida no segundo semestre de 2019 como pesquisa de pós-doutoramento. A segunda, que foi iniciada em 2020 e da qual a doutoranda também participa, está vigente até 2023 e se chama *Lexicografia e e-Lxicografia: tradição*

impressa e renovação digital. Tanto na primeira como nesta última pesquisa, entre outros aspectos, vêm sendo estudadas, à luz de trabalhos científicos, as características de alguns recursos lexicográficos eletrônicos/digitais, tais como tradutores de bolso, tradutores automáticos, metadicionários, bases de dados terminológicos, portais, plataformas, etc., conhecimentos sem os quais a intenção de criar um aplicativo como produto aplicado desta pesquisa provavelmente resultaria numa postura que não seria adequada para uma pesquisa científica da envergadura de uma tese de doutoramento.

Em princípio, pretende-se denominar o aplicativo aqui em questão como *Aplicativo bilíngue Libras (Língua Brasileira de Sinais) - Português para o acesso linguístico de mulheres Surdas a informações didatizadas sobre medicamentos contraceptivos e hormonais*, objetivando abordar não somente reflexões à luz da ciência, mas também despertar em pesquisadores, familiares de pessoas surdas e profissionais da saúde um maior senso de responsabilidade no atendimento às mulheres surdas e à necessidade de maior acesso linguístico por meio de sua língua materna: a Libras. Além disso, o aplicativo também tem como objetivo disponibilizar a essas mulheres informações relacionadas aos medicamentos em Libras, que, por sua vez, é um direito garantido por lei.

O resultado da tese, como acabamos de dizer, será um aplicativo para mulheres surdas que pretende oferecer-lhes material linguístico elaborado à luz dos pressupostos teóricos da Lexicografia com a pretensão de que elas obtenham maior autonomia no que tange à saúde feminina, contribuindo, assim, para que o seu direito de acesso linguístico em sua língua seja garantido. Para que esse aplicativo seja elaborado, se partirá da informação presente em embalagens e em bulas de medicamentos, considerando, naturalmente, os termos que, de modo geral, são desconhecidos pelas mulheres surdas. Todos os elementos que constituem as informações presentes nas embalagens e bulas de medicamentos contraceptivos e hormonais selecionados para esta pesquisa serão traduzidos para a Libras a partir de princípios da Teoria Funcionalista da Lexicografia (BERGENHOLTZ; TARP, 2003), assim como, no que se refere à Lexicografia à Teoria Funcionalista da Tradução (NORD, 2016).

As produções tradutórias baseadas nos princípios funcionalistas se preocupam com fatores extratextual e intratextual. Pretende-se, primeiramente, contextualizar o fator extratextual na compreensão do objetivo e da intenção do emissor para alcançar o público-alvo com o texto de partida. Porém, para isso, é necessário que o meio seja uma ferramenta favorável à chegada funcional do texto que será levado ao público, considerando o lugar, o tempo e o motivo pelo qual será levado o texto. Esses focam nos estudos externos do texto de partida (NORD, 2016).

Os fatores extratextual e intratextual são intrinsecamente interdependentes. No segundo fator, o emissor estuda o texto de modo interno. Pretende-se, antes de levar o texto ao público, obter compreensão de noções básicas relacionadas ao assunto, ao conteúdo, às pressuposições, à estruturação, aos elementos não verbais, ao léxico, à sintaxe e às características suprasegmentais para que o efeito do texto possa alcançar satisfatoriamente o público-alvo (NORD, 2016).

3. ANÁLISE DOS CASOS COLETADOS

A partir dos casos mencionados anteriormente, analisamos a importância da Lexicografia e da Tradução Funcional em Libras no contexto de saúde de mulheres surdas, mais especificamente relacionados às embalagens e bulas de medicamentos e ao atendimento da saúde a pessoas surdas. Nesse viés, quando essa parcela da população tem seu direito de acesso linguístico garantido, suas vidas são levadas com mais naturalidade, qualidade, autonomia e equidade.

Como explicitamos na “Introdução” deste trabalho, salvaguardando os direitos ao acesso de informação das pessoas com deficiência visual, existem bulas de medicamento em formato especial nas quais a informação é elaborada por meio de audiodescrição e também em braille. Não obstante, não existem bulas de medicamentos elaboradas especificamente para pessoas surdas, desconsiderando que essas pessoas contam com respaldo legal para terem acesso linguístico e visual em sua língua materna, que, como dissemos, é a Libras. Enquanto esse direito dos surdos brasileiros não for devidamente reconhecido pelas indústrias farmacêuticas, a tendência é que os surdos tenham dificuldades para compreender adequadamente tanto as características dos medicamentos que consomem como as orientações a serem seguidas, sofrendo, conseqüentemente, riscos tanto para a sua saúde como para a sua vida como um todo.

Ainda que não pretendamos discutir nesta sessão, por razões de espaço e também de finalidade, questões especificamente referentes à legibilidade das bulas de medicamentos por parte de brasileiros ouvintes, já que sabemos perfeitamente que mesmo quando os brasileiros são leitores proficientes da Língua Portuguesa eles podem ter, e em muitos casos têm, certa dificuldade de compreensão de informações veiculadas em exemplares deste gênero textual, queremos destacar, apoiando-nos em Calvi e Mapelli (2009, p. 56) que o gênero de texto ‘bula de medicamento’ foi desenvolvido “dentro da comunidade discursiva das Ciências da saúde para dirigir-se fundamentalmente ao paciente-consumidor com finalidade informativa e orientativa”, daí a defender-se a necessidade de que as informações presentes na bula de medicamentos sejam claras.

López Martínez e Hernández Sánchez (2004, p. 147-148, tradução nossa⁷) chamaram a atenção para o fato de que, paradoxalmente ao fato de se destinarem a um público heterogêneo, com muita frequência, as bulas de medicamento “são incompreensíveis ou ilegíveis, e, na maior parte delas, em vez de facilitarem a compreensão das informações, pode-se chegar ao efeito contrário, ou seja, levar o paciente, o leitor de bula a abandonar a leitura”. Essas autoras explicam que algumas das motivações que levam os pacientes a abandonarem a leitura da bula está relacionada à presença de termos e expressões que não são claras para os seus leitores, de tal sorte que poder-se-ia considerar que “embora esses termos e expressões sejam corretos do ponto de vista do produto que designam, eles são incorretos por prejudicarem a compreensão de seus leitores, que pertencem a grupos culturais e níveis sociais diversos” (LÓPEZ MARTÍNEZ; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2004, p. 148, tradução

⁷ No original: “Paradójicamente estos textos que van destinados a un público tan heterogéneo, resultan, con demasiada frecuencia, *incomprensibles o ilegibles*, pues en la mayoría de ellos descubrimos toda una serie de rasgos de tipo lingüístico e, incluso, con otros, que en lugar de facilitar la comprensión del mensaje consiguen el efecto contrario, es decir, *disuaden de su lectura al receptor*.” (LÓPEZ MARTÍNEZ; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2004, p. 147-148).

nossa⁸). As mencionadas estudiosas concluem afirmando que o fato de os pacientes não saberem interpretar a informação presente em algumas bulas de medicamento “tem grande relevância porque pode ocasionar situações extremamente graves e perigosas” (LÓPEZ MARTÍNEZ; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2004, p.148, tradução nossa⁹). As observações feitas por essas estudiosas referem-se às dificuldades de compreensão das bulas de medicamentos no geral, mas devemos lembrar que as dificuldades de compreensão se potencializam quando consideramos o caso específico de pessoas surdas, que têm a Língua Portuguesa como segunda língua.

Se há interpretações equivocadas sobre informações, de medicamentos por parte de pessoas que tem a Língua Portuguesa como primeira língua, essas informações para pessoas surdas, podem causar ainda maiores equívocos por estarem disponíveis somente na segunda língua dos surdos. Conforme Souza et al. (2013, p. 58), “a criação de aplicativos com temáticas voltada [sic] para a saúde, ainda pode ser direcionada ao público geral, possibilitando uma nova forma de autocuidado”; assim sendo, a Lexicografia e a tradução funcional em Libras podem proporcionar às mulheres surdas mais aproximação aos textos do gênero bulas e embalagens de medicamentos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As especificidades linguísticas das mulheres surdas no âmbito da saúde são um desafio que transversa às adaptações feitas na versão em Libras e vão além de uma conduta moral e ética dos profissionais da saúde, tanto quanto dos mediadores de comunicação, sejam familiares ou profissionais tradutores e intérpretes de Libras. Não cabe discutir aqui a postura que esses profissionais da saúde devem tomar. É preciso que instâncias superiores investiguem e punam severamente aqueles que têm atitudes incoerentes com relação as responsabilidades profissionais que lhes são confiadas. Nesse viés, saber Libras e ter conhecimento da cultura surda é o mínimo que os profissionais da saúde devem adquirir para atender pacientes surdos, além do trabalho ético e moral que nem deveria ser discutido, tendo em vista sua formação acadêmica e também humana.

O tratamento adequado às mulheres surdas vai desde o contato pessoal com os profissionais até a interpretação autônoma de informações que versam sobre medicamentos. Ao manusear as embalagens e as bulas de medicamentos, essas pessoas precisam ter autonomia para compreender o que se busca tomar, no caso desta pesquisa, medicamentos anticoncepcionais e hormonais. Por isso, a criação de um aplicativo bilíngue Libras-Português, propiciará às mulheres surdas certa autonomia e uso consciente das informações disponíveis nas embalagens e bulas de medicamentos.

Este capítulo é decorrente de uma pesquisa em nível de doutoramento que está em andamento e envolve tanto as ações do estudo propriamente ditas como o trabalho de orientação. Em conjunto,

8 No original: “*aunque los podamos considerar correctos en función del producto especial designado, resultan incorrectos en cuanto que lo producen el fenómeno de incomprensión social, habida cuenta que sus lectores pertenecen a grupos de estratos culturales y niveles sociales muy diferentes?*” (LÓPEZ MARTÍNEZ; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2004, p. 148).

9 No original: “*...en ocasiones, muy preocupantes porque pueden inducir a situaciones extremadamente graves y peligrosas.*” (LÓPEZ MARTÍNEZ; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2004, p. 147-148).

ambos os processos são interligados às bases teóricas mencionadas ao longo deste texto, considerando principalmente as características específicas das mulheres surdas no âmbito da saúde, que é o foco central da pesquisa mencionada.

Referências

BAUCKHAM, R. **Jesus e as testemunhas oculares**: os evangelhos como testemunhos de testemunhas oculares. São Paulo: Paulinas, 2011.

BERGENHOLTZ, Henning; TARP, Sven. Two opposing Theories: on H. E. Wiegand's recent discovery of lexicographic functions. **Hermes: Journal of Language and Communication in Business**, Aarhus, v. 16, n. 31, p. 171-196, 2003. DOI: <https://doi.org/10.7146/hjlc.v16i31.25743>.

BRASIL. Casa Civil. **Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002**. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2002. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm. Acesso em: 12 set. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005**. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Brasília, DF: Presidência da República, 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm. Acesso em: 12 set. 2021.

BRASIL. Ministério da Saúde. Resolução-RDC nº 71, de 22 de dezembro de 2009. Estabelece regras para a rotulagem de medicamentos. Brasília, DF: Agência Nacional de Vigilância Sanitária, 2009. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/anvisa/2009/res0071_22_12_2009.html. Acesso em: 12 set. 2021.

BRASIL. Secretaria-Geral. **Lei n. 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Brasília, DF: Presidência da República, 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm. Acesso em: 12 set. 2021.

BRASIL. Agência Nacional de Vigilância Sanitária. Perguntas e respostas sobre bulas. **Ministério da Saúde**, Brasília, 5 nov. 2020. Disponível em: https://www.gov.br/anvisa/pt-br/assuntos/medicamentos/bulas-e-rotulos/perguntas-e-respostas-sobre-bulas?_authenticator=da63f188df3950618a35ef11daa4afa1c7db5bd4. Acesso em: 15 abr. 2021.

CALVI, Maria Vittoria; MAPELLI, Giovanna. El prospecto de medicamento en España y en Italia. **Linguística Española Actual**, Madrid, v. 31, n. 1, p. 35-59, 2009.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA (CFM). **Código de Ética Médica**: Resolução CFM nº

2.217 de 27/09/2018. Brasília: CFM, 2018.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Eulalia. Los prospectos de los fármacos como paradigma de una comunicación inefectiva. **Revista de Investigación Lingüística**, Murcia, v. 7, p. 147-160, 2004.

MENDES, Núbia Flávia Oliveira. **Informações centrais de medicamento em Libras**: tradução comentada para instituir o direito e o acesso linguístico dos surdos na área da saúde. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

NORD, Cristiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. São Paulo: Rafael Copetti, 2016.

PUJADAS, Joan. El método biográfico y los géneros de la memoria. **Revista de Antropología Social**, Catalunha, v. 9, p. 127-158, 2000.

QUADROS, Ronice Muller de. **Língua de herança**: língua brasileira de sinais. Porto Alegre: Penso, 2017.

SOUZA, Rafael Celestino de et al. Processo de criação de um aplicativo móvel na área de odontologia para pacientes com necessidades especiais. **Revista da Abeno**, Londrina, v. 13, n. 2, p. 58-61, 2013. DOI: <https://doi.org/10.30979/rev.abeno.v13i2.104>.

SZCZEPANSKI, Jan. El método biográfico. **Papers: Revista de Sociología**, v. 10, p. 231-256, 1978.

A TRADUÇÃO INTRALINGUAL E A INTERTEXTUALIDADE NOS LIVROS INFANTIS DE CLARICE LISPECTOR

Rosângela Fernandes Eleutério¹



1. INTRODUÇÃO

Clarice Lispector, além de romances e contos, escreveu cinco livros infantis: *O mistério do coelho pensante* (1967); *A mulher que matou os peixes* (1968); *A vida íntima de Laura* (1974); *Quase de verdade* (1978); e *Como nasceram as estrelas: Doze lendas brasileiras* (obra póstuma de 1987). Também adaptou para o público infantojuvenil obras clássicas como: *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Chamado Selvagem*, de Jack London; *O talismã*, de Walter Scott, *Tom Jones*, de Henry Fielding e *O gato preto e outras histórias* (s. d), de Edgar Allan Poe (QUEIROGA, 2014).

Os temas abordados em suas narrativas para crianças tratam de questões filosóficas sobre a existência humana que são complexas e inevitáveis no desenvolvimento humano, ou seja, temas difíceis, mas que podem ser compreendidos e trabalhados na intimidade desde a infância. Pelos títulos de suas obras podemos ter uma ideia de que a autora não evita temas *tabus*, ou seja, aqueles que geralmente os adultos temem em falar com as crianças. Temos o coelho *pensante*, uma mulher que *matou* os peixes, uma galinha com *vida íntima* e uma *quase de verdade*. Uma análise crítica mais aprofundada desses livros deverá revelar o espectro anímico da escrita clariceana para jovens e revelar todo o pensamento filosófico que a autora propõe sem subestimar seus leitores.

Lispector também adaptou alguns livros da literatura estrangeira para o público infantojuvenil. As adaptações realizadas pela autora não são menos desafiadoras do que as suas obras para crianças. Pelos temas complexos, pelas narrativas elaboradas e por sua busca em encontrar um meio de vincular o jovem com livros de escritores considerados canônicos, despertando-lhes o interesse pela leitura, nota-se uma linguagem articulada para desenvolver o pensamento e reflexões sobre questões intimistas e abstratas. Ítalo Calvino (2007, p. 10) defende o argumento sobre a importância de o leitor ter esse contato com o próprio *eu* quando 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” (CALVINO, 2007, p. 10). Pela falta de paciência e pelas urgências da juventude, era em que a tecnologia e as mídias sociais ocupam o centro das atenções,

¹ Doutoranda em Estudos da tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Bolsista CAPES. E-mail: rosangelaeleuterio@gmail.com.

pouco tempo e atenção são dados à leitura, principalmente de obras clássicas. Esse fenômeno tem se agravado nos dias atuais pela competição com a internet e a infinidade de jogos virtuais, que seduzem os jovens desde muito cedo. Porém, isso não deve nos impedir de continuar a luta pela formação de leitores literários proficientes e reflexivos. Ainda segundo as palavras de Calvino (2007) sobre a formação do gosto pela leitura em jovens, ele encontra 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).

O que devemos aproveitar na formação do desenvolvimento da leitura em crianças e adolescentes são suas inclinações espôntaneas e ainda mais intensas nas duas primeiras décadas de suas vidas, que é a fase da curiosidade. Despertar a curiosidade pelo livro, pelo tema, pela poética, etc. Alberto Manguel (2016) define a curiosidade em duas razões especiais que destaco: o desejo de experimentar algo novo e a concepção do futuro como um remate de “todas as histórias possíveis” (MANGUEL, 2016, p. 26). Essa curiosidade, por sua vez, levará ao estímulo da imaginação, dos questionamentos, da formação da linguagem, da argumentação e da libertação dos discursos impostos diariamente, permitindo que leitores sejam autônomos, capazes de gerenciarem a si mesmos.

Os livros infantis de Clarice Lispector tiveram origem no pedido de um de seus filhos, que, vendo a mãe sempre com a máquina de escrever ao colo, pediu que lhe escrevesse um livro infantil. O primeiro foi o *Mistério do coelho pensante*, originalmente escrito em inglês no período em que a família morou nos Estados Unidos. Seus livros infantis, de alguma forma, traduzem o que o conceito de “infância” significa para a autora. Pois “sobre a infância de Clarice Lispector pairava a terrível e incessante visão de sua mãe, paralisada, num país desconcertantemente estrangeiro, incapaz de se mover ou de falar, presa numa cadeira de balanço, morrendo de modo lento e penoso” (MOSER, 2009, p. 97). Essa pode ser uma das razões que suas narrativas, inclusive as infantis, abordam temas sobre as inclemências da realidade.

Dada a relação biográfica da autora com suas obras, pode-se aplicar uma abordagem teórica que pensa a literatura, a escritora, a obra literária em si e também os leitores, como uma unidade indissociável. Maurice Blanchot (1969) faz uma reflexão sobre esse “espaço literário” e a atuação do escritor dentro de um sistema considerado pelo filósofo como “solitário”. Entretanto, defende que essa é uma solidão essencial para que se expanda o processo criativo, um terreno amplo e fértil para a imaginação e construção de uma ficção que dialogue com a realidade. Um mundo onde o possível e o impossível sejam imanentes, pois constroem na imaginação dos leitores uma realidade em que não há barreiras, nem limites. Para Blanchot (1969), a literatura não permite “amarras” nem limites de nenhuma ordem. É um total espaço de liberdade criativa que absorve o escritor e o dota de domínios sobre suas emoções, intelectualidade, impressões de mundo e o poder de reconstruir aquilo que absorve do mundo externo de acordo com sua própria linguagem. Um lugar paralelo e seguro que

pode servir de refúgio tanto para o escritor quanto para o leitor (BLANCHOT, 1969, p. 20). Assim, a obra literária pode ser considerada interminável, incessante, pois o indivíduo não se esgota. Há sempre algo a ser explorado dentro e fora de si mesmo.

As histórias interrompem o silêncio como um eco que, dentro do ser, reverbera em diferentes e inúmeras interpretações. “A linguagem se faz imagem, se faz imaginação, profundidade falante, plenitude que é vazio” (BLANCHOT, 1969, p. 21). Sobretudo lança a escritora em um estado de silêncio que é sua fonte de sentido, por meio da qual buscará sua voz íntima e particular de trazer à luz novas realidades, novos personagens e novas compreensões do mundo. Um poder que lhe dará o direito de escolha de calar, mas uma vez que decida erguer sua voz, o silêncio imponente que sua obra levanta não se calará através do tempo. Não poderá ser calada. Um paradoxo que revela que o silêncio ao qual Clarice Lispector se lança é a força das obras que escreve. É a fonte, a origem e o retrato de sua percepção sensível e particular, mas que pode influenciar pessoas através dos tempos.

A leitura é um importante exercício para o desenvolvimento do raciocínio, da imaginação e do posicionamento crítico. A criança, quando estimulada a pensar e chegar a suas próprias conclusões a respeito de um fato ou acontecimento, “se vê em contato com um mundo de novas possibilidades existenciais” (DINIS, 2003, p. 6). A literatura exerce, nos primeiros anos escolares de uma criança, os princípios para o molde da razão, “da ordem e do pensamento lógico”, além de estimular um momento lúdico, entre a criança e a história na qual se vê envolvida no ato de ler (DINIS, 2003, p. 6). Por essa razão, os livros infantis escritos por Clarice Lispector trazem temas complexos, mas que foram pensados para crianças com pais e mães leitores, que façam a mediação e conduza a criança a fazer reflexões, seja provocando com observações, ou fazendo perguntas, etc. Porém, os livros também podem ser lidos pela criança em seus momentos de solidão, e, assim, a comunicação da escritora através dos livros e das narrativas se torna uma experiência íntima, que talvez possa ser muito apreciada pelos jovens leitores.

2. A LITERATURA INFANTIL DE CLARICE LISPECTOR: UMA POÉTICA DA SENSIBILIDADE

Em *O mistério do coelho pensante* (1967), primeiro livro infantil da autora, Lispector dirige-se diretamente ao seu filho Paulo, que havia lhe pedido que escrevesse uma história para ele. Fala de um coelho comum, simples como qualquer outro. Um coelho tão idêntico a qualquer outro coelho no mundo que “ninguém imaginou que ele pudesse ter algumas ideias” (LISPECTOR, 2010, p. 5). Clarice dota um animalzinho frágil e banal com o “superpoder” de sair de sua gaiola misteriosamente sem que ninguém conseguisse explicar tal ato, ter uma vida secreta e viver aventuras, enquanto aos olhos dos demais continua preso em um espaço limitante, monótono e sem perspectiva. Com essa narrativa, a autora mostra à criança que a imaginação é um artifício poderoso para se libertar da mediocridade. Qualquer criança, assim como o coelho, pode ter uma vida plena de aventuras quando sabe usar a imaginação para explorar as possibilidades de uma vida hipotética, rica, onde não há limitações ou perigos que não possa vencer. O ato de pensar é a ferramenta libertadora que a criança poderá recorrer para enfrentar qualquer obstáculo que encontrar em seu processo de crescimento e amadurecimento.

A narrativa não é um mero relato de um coelho dotado de imaginação. Clarice Lispector diz, nas entrelinhas, que qualquer criança, não importa o contexto em que vive, pode ter uma vida de aventuras sem sair do lugar físico. Que a mente é livre e não tem amarras. Em seus pensamentos, no seu faz de conta, todo tipo diferente de vida é possível. A intertextualidade presente nesse livro mostra a criança audaciosa, que ousa pensar e sair de sua própria gaiola metafórica, remete à todas as personagens infantis da autora em romances e contos. Um exemplo é a menina do conto “Os desastres de Sofia”, que, prisioneira de sua infância “que parecia nunca chegar ao fim” (LISPECTOR, 1999, p. 14), se aventurava em suas primeiras emoções de mulher em sonhos românticos com seu professor, ainda que na realidade ela se via como uma simples menina de nove anos, igual a todas as outras.

Em *A mulher que matou os peixes* (1968), a autora começa com uma confissão de culpa:

Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra. Dou minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança ou bicho sofrer (LISPECTOR, 1999, p. 4).

A voz narrativa de uma mulher adulta que confessa seu “crime” em matar acidentalmente os peixes permite que a criança leitora entre em contato com a subjetividade da pessoa que sente culpa, que erra, que se arrepende, se desculpa e se justifica. *A mulher que matou os peixes* é um pedido de perdão às crianças e ao mesmo tempo uma postura de cumplicidade. É uma história que diz: “ei, criança, nós adultos também erramos, também somos frágeis, choramos e pedimos desculpas”. O ser criança permanece na intimidade da mulher que, sem querer, mesmo amando os animais e sendo boa, às vezes pode ferir a quem se quer proteger e pode ferir mesmo por excesso de proteção.

Todo o enredo é em forma de diálogo, de proximidade e intimidade de uma mulher que cresceu, mas se sente tão vinculada ao mundo infantil. Voz de cúmplice: “Tem gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata” (LISPECTOR, 1999, p. 6). O convite para esse pacto entre mulher e crianças continua no uso de palavras que instigam a curiosidade e aproxima o universo infantil do adulto: “Depois eu conto, mas em segredo, só vocês e eu vamos saber” (LISPECTOR, 1999, p. 6). Essa marca de oralidade possibilita que a criança leitora se sensibilize em “ouvir” e julgar a atitude accidental da narradora. A partir de sua perspectiva de criança leitora-ouvinte, ela poderá refletir sobre a morte dos peixes, a culpa da mulher e a possibilidade de perdão ou não perdão pelo descuido que acarretou em uma “tragédia”.

O livro, embora dirigido às crianças, revela a solidão da mulher adulta, as mesmas que vemos como protagonistas dos romances e contos para adultos. Pode-se pensar nessa mulher que, acidentalmente, ou melhor, desastrosamente matou os peixes, como a mulher que sente fora de lugar, a exemplo de sua personagem Macábea, em *A hora da estrela* (1977), uma nordestina sozinha no Rio de Janeiro que, concentrada demais em se encaixar, lhe escapa a atenção nas tarefas cotidianas.

Assim como em *O mistério do coelho pensante*, em *A vida íntima de Laura* (1974) a autora começa a história dando ênfase no quanto Laura, uma galinha, é uma figura comum. Sem nada de especial, apenas

uma galinha como qualquer outra. Essa é uma das mais notáveis particularidades dos livros infantis de Clarice Lispector. Enquanto muitos autores criam personagens fantásticos, com superpoderes e heroicos, Clarice recorre à simplicidade, ao comum. Mostra que até mesmo aquela criança frágil, sensível e tímida possui valores dignos de uma boa narrativa, desconstrói o ideal imaginário do que é ser herói e atribui heroísmo ao ato de pensar do coelho, à vida íntima de uma galinha. A grandeza e a bravura não estão apenas nos atos, mas sim no ser, no pensar, no sentir.

A oralidade, o diálogo que a autora busca estabelecer com a criança leitora em tom de confidencialidade, continua em *A vida íntima de Laura*. Clarice chama a criança para uma “conversa” sobre assuntos de pessoas: “Vou logo explicando o que quer dizer ‘Vida íntima’. É assim vida íntima quer dizer que a gente não deve contar a todo o que se passa na casa da gente” (LISPECTOR, 1999, p. 3). Esse tom confessional e didático se dá na maioria dos seus livros infantis, pois, ao escrever, a autora tem em mente seus próprios filhos que, por consequência, serão seus primeiros leitores/ouvintes. Clarice também convida à complacência, a olhar com carinho para aquilo que não é esteticamente bonito ou simplesmente não corresponde ao ideal de beleza estabelecido pela sociedade. Incentiva a olhar a galinha mais de perto, com o *coração* para que a ame e a entenda e, por fim, veja o quanto é bela de sua própria maneira: “Acho que vou te contar a verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. Mas você não se importa, não é? Porque o que vale mesmo é ser bonito por dentro” (LISPECTOR, 1999, p. 5). Nesse fragmento, nota-se que a autora recorre a um antigo e atualmente ultrapassado método de contar histórias com *uma moral*, ou seja, a história infantil deveria ser didática e ensinar determinados valores para as crianças.

O cenário da narrativa – um galinheiro – é todo o mundo que a galinha conhece e nele a autora explora temas como: vaidade (do galo); medo (que Laura tem das pessoas); raça (a galinha carijó, preta de pintinhas brancas); e vida em comunidade. A simplicidade desses animais e do cotidiano que é narrado é explicada por Clarice para os jovens leitores da seguinte forma: “Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente nunca se sente só” (LISPECTOR, 1999, p. 8). Mais uma vez, o comum aparece como algo positivo, desmistificado e sem a pressão de ser alguém excepcional, pois o *ser* já é excepcional por si mesmo.

Clarice Lispector, em todos os seus textos destinados aos adultos, contradiz esse conto destinado às crianças e podemos questionar os motivos. As personagens clariceanas são implacavelmente sós. Embora todos fossem como as galinhas por fora, é em suas intimidades que cada um poderia se diferenciar de tudo e de todos, ou seja, cada pessoa é um sujeito único, apesar das aparências. Talvez dessa certeza de que a própria autora fosse um ser solitário, embora exercesse todos os papéis para os quais foi designada, como esposa, mãe, dona de casa, ela diz para as crianças não se sentirem sós, uma vez que elas podem recorrer à fantasia, algo que adultos já não sabem ou conseguem fazer.

Em *Quase de verdade* (1978), Clarice utiliza o recurso do era uma vez..., algo incomum em suas obras. Nesse livro, a voz narrativa é a do cachorro Ulisses, cuja dona é Clarice, algo dito pelo próprio personagem durante a narração. “Quase de verdade”, pois muitos fatos da história aconteceram realmente, como Clarice teve um cachorro chamado Ulisses e tudo o que o cachorro “fala” é verdade:

“Só é verdade no mundo de inventar” (LISPECTOR, 1999, p. 6). A história se passa no cenário doméstico e as aventuras narradas por Ulisses são aquelas que se passam no mundo interior do cachorro, ou seja, sua perspectiva de tudo o que o rodeia e aquilo que ele imagina.

Clarice nessa obra constrói uma história que valoriza o poder da observação. O personagem Ulisses caminha por lugares comuns e corriqueiros, mas as experiências que extrai de seus passeios através da observação são ricas em detalhes e beleza. As árvores, os insetos, a vizinha Oniria e demais elementos naturais enriquecem a narrativa e demonstra a perspicácia do observador. Também, em termos linguísticos, Clarice brinca com o inventar palavras: “Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os meninos e meninas meninizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante” (LISPECTOR, 1999, p. 12). A narrativa segue em torno do brincar de pensar, de inventar e tudo passa a ser verdade no campo da imaginação. O que é *quase* verdade contrapõe o *quase mentira* e demonstra que o que se entende por verdade é algo subjetivo, pois, para acessar o que se acredita como verídico daquilo que se acredita por mentira, o leitor e/ou pesquisador dependerá do campo contextual onde se passa o fato. O que se imagina é verdade quando se considera a imaginação como algo verdadeiro.

Esse recurso volta à intertextualidade no romance *O Lustre* (1946), por meio do qual as personagens infantis, os irmãos Virginia e Daniel, inventam a *Sociedade das Sombras*. Com a finalidade de espantar a solidão, os irmãos enfretavam aquilo que lhes causavam medo para vencê-la. “A Sociedade das Sombras deveria explorar a mata. Mas por quê?” (LISPECTOR, 1999, p. 56). Para nunca se assemelharem às galinhas, que de tão iguais e comuns eram insignificantes para tudo, menos para serem comidas. O não pensar causava horror em Lispector e sua principal metáfora para elevar a criança à sua condição de pessoa era metaforizar galinhas e galinheiros, que deixam de ser comuns quando vistos de perto e passam a ser considerados indivíduos com vida interior, sendo, portanto, dignos de amor e respeito.

Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras (1987) é uma obra que trata de lendas populares narradas por Clarice, intituladas pelos nomes dos doze meses do ano. São histórias tipicamente familiares ao imaginário infantil e conta com animais falantes e seres fantásticos. Essas breves histórias, assim como as demais citadas, auxiliam a criança na constituição da linguagem, que é também uma das principais funções da leitura na infância. Segundo Konder (2001), as crianças estão em desvantagem por ainda não terem adquirido domínio sobre a “linguagem constituída”, mas, por outro lado, através da leitura, podem formar suas próprias imagens partindo não apenas de uma apropriação racional de aprendizado, mas também de suas sensibilidades em perceber, captar e imaginar o que para os adultos já vai se tornando um veículo difícil de aprendizado, já que o senso crítico está sempre interferindo, seja de forma positiva e/ou negativa. Konder (2001) também ressalta que Cecília Meirelles lembra aos educadores que a linguagem poética se trata de uma sensibilização das crianças para perceberem suas possibilidades e interesses por conhecimentos diversificados. Por isso, deve-se estimular a imaginação, possibilitando “a expressão, apreensão e invenção dos significados através dos sentimentos” (KONDER, 2001, p. 18).

3. A INTERTEXTUALIDADE COMO RECURSO DE TRADUÇÃO INTRALINGUAL

A escrita de Clarice Lispector, revelada em tom maternal e de acolhimento ao leitor – mas sem se abster das questões existenciais que permeiam o conjunto de suas obras –, evidenciam que, para a autora, não há temas para adultos e para crianças. Tudo se trata de como se conta uma história, como se explica um determinado fato, ou seja, como se utiliza da linguagem para transformar as realidades da forma que convém ao enunciador.

A tradução intralingual é essa metamorfose que torna possível dar à língua o curso que desejar, seja na tradução literária para crianças ou na linguagem cotidiana, quando recorremos a algum profissional, um médico, por exemplo, que explica conceitos complexos em palavras que o locutor seja capaz de compreender. Dentro de nossa própria língua há uma diversidade de conotações que são perceptíveis apenas quando explicadas, pois nem tudo está ao nosso alcance apenas pela explicação em língua portuguesa. Há a subjetividade, a emoção, o tato para lidar com as palavras e as coisas mais tristes que podem ser suavizadas, assim como as alegres que podem ser entristecidas. Tudo está na maneira que o enunciador utiliza a própria língua.

Sem esquecer que língua e linguagem são conceitos diferentes que se complementam, Francisco Aurelio Ribeiro (1993, p. 43) afirma que “o processo de questionar a própria escritura está associado à sua própria visão de mundo: incerto e insolúvel, relativo e incompleto”. Na literatura infantil de Lispector, é possível perceber como a autora inverte seu papel com a criança; ou seja, não é o adulto quem sabe tudo, ele apenas conta uma história. Cabe às crianças questionarem os acontecimentos, os personagens e as possibilidades. A voz narrativa e as características temáticas “que atravessam toda a obra de Clarice Lispector é a da potência mágica do olhar” (RIBEIRO, 1993, p. 69). Essa magia é transponível quando a narradora recria sua própria linguagem para ser entendida pelas crianças.

A intertextualidade clariceana é amplificada quando considerada a repetição em sua escrita. Os temas de um conto voltam em outros e aludem a uma ideia ou romance que a própria autora lançou. Isso que significa que, para conhecer a escrita de Clarice Lispector, é preciso estar aberto para a leitura do conjunto de sua obra, pois as narrativas se complementam. Essa repetição está na busca excessiva de respostas para as perguntas que cada leitor e pesquisador traz em si, mas que interessa sobretudo, àqueles que analisam o conjunto dos textos literários de Lispector e constata na intertextualidade, uma “obsessão” da autora em responder (ou questionar) as complexidades do ser, do sentir, do existir.

Carlos Eduardo Brefore Pinheiro (2016) trata a linguagem nos contos e romances de Lispector como “a tragédia do tédio da repetição” (PINHEIRO, 2016, p. 6), pois são as personagens que se amarram ao cotidiano do ser humano comum, da criança na escola, da mulher na cozinha, do homem ausente quase sempre um figurante inexpressivo ao fundo de uma cena. Clarice traduz a vida íntima e interior de personagens aparentemente apáticos e comuns que, em um momento de epifania, despertam para realidades improváveis e surpreendentes que os absorvem em uma reflexão profunda.

Essa é uma das razões de que ler Clarice Lispector é uma aventura silenciosa que um indivíduo

pode se permitir. A fortuna crítica das obras literárias da autora é vasta, mas a experiência do leitor com um dos seus textos deve ser algo intocável pela interpretação de algum crítico literário, pois cada interpretação é uma tradução intralingual que às vezes pode ser indizível. Nas palavras de Lispector (1998), o encontro com seus textos é um encontro consigo mesmo, com seu “it”, como a autora chama em *Água Viva* (1998): “o it vivo é o Deus” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Trata-se do encontro, do olhar e da clareza para seguir em um mundo cheio de convenções, que nos mantêm presos como em *O mistério do coelho pensante*, imaginando outro mundo enquanto estamos atrás de grades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se concluir, após leitura e análise dos livros infantis de Clarice Lispector, que se trata de um desafio para os leitores infantis compreenderem tudo o que é subliminar nesses textos. Mas isso não deve ser um problema; pelo contrário. É algo que ressoa no imaginário infantil e se reverbera através dos tempos e fases de suas vidas. De acordo com Corso e Corso (2006, p. 25) “as tramas que sobreviveram através dos tempos foram aquelas que ofereciam oportunidade para representar conteúdo do inconsciente infantil, ou seja, as que foram capazes de se adaptar às necessidades atuais”. Em outras palavras, as narrativas clariceanas não se esgotam ao fim da leitura: elas podem prevalecer, ou não, no repertório intelectual da criança e motivá-la a reler ou ler outros livros de Lispector ou mesmo livros filosóficos que se assemelham às questões impostas pela autora. Sobre essa questão, pode-se afirmar que:

Acreditamos que muitas histórias apenas permanecem pelo seu caráter meramente ilustrativo ou representativo, como um esquema imaginário onde se apoiam elementos conscientes e inconscientes. O que cada trama evoca no leitor ou ouvinte, ou seja, a combinação de elementos em que uma representação se apoia, não necessariamente faz parte intrínseca da história, ela pode mudar conforme o cenário e a época em que a narrativa é contada (CORSO; CORSO, 2006, p. 26).

Em geral, a literatura infantil tem suas próprias características: os contos geralmente são ilustrados e com frequência está escrito para que se leia em voz alta. As ilustrações têm uma enorme importância nessa literatura, sobretudo se esta se direciona às crianças que não sabem ler. A leitura continua sendo o melhor veículo que leva pessoas de todos os gêneros, raças, valores, culturas, crenças e idades a uma imersão em um universo paralelo rico em vocabulário, possibilidades, magia e tudo o que a materialidade mundana nos limita. Também continua sendo o mais eficiente modo de cultivar a mente, exercer julgamento, senso crítico e promover a análise de situações experimentadas no campo fictício, mas que imitam a realidade e moldam o senso de justiça, empatia e sensibilidade daqueles que já viveram no campo da imaginação, o que seria impossível em seu atual contexto social. Pela leitura, é possível estabelecer conexões com personagens que, de uma forma ou de outra, refletem o que há de mais íntimo em cada ser humano e alimenta através de aventuras fantásticas o que uma criança (e muitos adultos também) ousa sonhar em seus momentos de íntima privacidade. Ler supre a frustração que se origina na criança quando, segundo Giorgio Agamben (2007), ela se descobre incapaz de magia. Nas palavras do filósofo, “o que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo” (AGAMBEN, 2007, p. 23). Ao estar em contato com uma história, é possível suprir esse sentimento de impossibilidade e alçar a uma aventura imaginativa que irá propiciar ao leitor aquilo que ele não conseguiria alcançar por meios materiais.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência da infância e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **El espacio literário**. Tradução de Vicky Palant e Jorge Jinks. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969. 265 p.

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

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. **Fadas no Divã**: psicanálise das histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006. 328 p.

DINIS, Nilson Fernandes. Pedagogia e literatura: crianças e bichos na literatura infantil de Clarice Lispector. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 19, n. 21, p. 1-16, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.295>.

KONDER, Leandro. O espírito poético da educação. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. **Cecília Meirelles**: a poética da educação. Rio de Janeiro: Editora Loyola, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Como nasceram as estrelas**: doze lendas brasileiras. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Quase de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MANGUEL, Alberto. **Uma história natural da curiosidade**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **A tragédia do tédio da repetição em Clarice Lispector**. Curitiba: Editora Appris, 2016.

QUEIROGA, Marcílio Garcia. **A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infantojuvenis do**

gênero aventura. 2014. 224 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. **A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector.** Vitória: Editora Nemar, 1993.

AS DENOMINAÇÕES DO MIL-RÉIS PARA O ESPANHOL: O CASO DA TRADUÇÃO DE A FALÊNCIA, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA



Sabrina Duque Villafañe Santos¹

1. INTRODUÇÃO

A representação de valores monetários de épocas passadas aos leitores e leitoras do presente sempre será uma tarefa difícil, com opções nunca plenamente satisfatórias. Esse é um dos desafios enfrentados ao traduzir a obra *A falência*, da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), ainda mais, porque o dinheiro também é protagonista da história: há aqueles que o perseguem, aqueles que o roubam, aqueles que o desperdiçam e aqueles que o atesouram.

Ademais, o desafio da tradução da palavra *mil-réis* – e contos de réis, vinténs etc. – nos coloca frente a uma terminologia e a um sistema monetário estranho ao leitor hispano contemporâneo. Mas antes de decidir por uma palavra em espanhol – ou o nome de uma moeda que seja facilmente reconhecível para um leitor hispano que possa ser identificada como pertencente à época em que se desenvolve a trama – para traduzir a moeda, seus múltiplos e frações, que circulavam no Brasil no final do século XIX, é importante discutir o poder de compra de cada referência monetária que aparece nas páginas da obra.

É, assim, crucial que a tradutora disponha de uma noção – ainda que aproximada – do poder de compra dos valores expressos na trama. Isso vai permitir que o texto na língua-alvo transmita, com algum grau de precisão, o nível em que se situam as despesas, os lucros, os prejuízos e o patrimônio dos personagens do romance que, afinal, tem como um componente crucial a riqueza e a falência da família da protagonista.

2. JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida foi uma mulher pouco comum no seu tempo. Trata-se de uma das raras literatas brasileiras do século XIX e esteve entre os escritores, de qualquer gênero, mais conhecidos e lidos de sua época, tanto no Brasil quanto em Portugal. Alguns dos seus contos foram traduzidos para o francês e para o espanhol e dois dos seus romances foram traduzidos para o francês. Porém, após sua morte, sua vasta obra literária – dez romances, três coletâneas de contos e romances, três compilações de crônicas, quatro peças de teatro, três seleções de contos infantis e seis livros de relatos de viagem e de conferências – desapareceu do mercado editorial brasileiro, bem

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). E-mail: sabrinaduque@gmail.com.

como não foram feitas novas traduções.

Nascida no Rio de Janeiro, em 1862, e filha de portugueses emigrados, recebeu uma educação sofisticada e liberal, distinta dos padrões femininos da época. Não frequentou a escola, mas sua irmã, Adelina, e sua mãe, Antônia Adelina Pereira – que era pianista – foram suas primeiras professoras. Seus estudos foram complementados por seu pai, o doutor Valentim José da Silveira Lopes, visconde de São Valentim.

Aos 19 anos, começou a publicar no jornal A Gazeta de Campinas. Três anos depois, em 1884, inaugurou sua relação com um dos principais veículos da imprensa brasileira da época: o jornal carioca O País, com o qual colaboraria por mais de três décadas. Aos 23 anos, Júlia partiu com a família para Lisboa, cidade de onde seguiu enviando colaborações a jornais e almanaques, tanto portugueses quanto brasileiros, onde também publicou os primeiros livros. Em coautoria com a irmã, Adelina, publicou *Contos infantis*, em 1887. Naquele mesmo ano, saiu seu primeiro livro de contos: *Traços e iluminuras*.

Aos 25 anos, já casada com o poeta português Filinto de Almeida (1857-1945), Júlia retornou ao Brasil. Naquele ano, 1888, no jornal O País, publicou em folhetins seu primeiro romance, *Memórias de Marta*, lançado como livro em 1899, em São Paulo, para onde o casal havia se mudado por conta do trabalho jornalístico de Filinto.

No decorrer da última década do século XX, o casal mudou-se para o Rio de Janeiro, instalando-se no bairro de Santa Teresa, em uma casa que, durante mais de vinte anos, tornou-se um ponto de encontro de artistas, jornalistas e intelectuais da então capital brasileira. Na residência dos Almeida aconteceram muitos encontros dos literatos e intelectuais que acabariam por criar a Academia Brasileira de Letras (ABL). O nome de Júlia Lopes de Almeida, escritora famosa na época, foi cogitado para a lista de fundadores da ABL, mas os acadêmicos optaram por negar seu ingresso na instituição – por ser mulher – e atribuíram a cadeira nº 3 da academia ao marido, Filinto de Almeida.

Em 1934, aos 72 anos, Júlia Lopes de Almeida morreu no Rio de Janeiro, vítima de malária, oito dias após voltar de uma viagem à África. Como aconteceu com outros escritores pré-modernistas brasileiros, seus contemporâneos, apesar de muito conhecida em vida, sua obra foi esquecida após sua morte.

3. A FALÊNCIA

A ideia da trama de *A falência* acompanhou Júlia Lopes de Almeida durante muitos anos. Ainda em 1887, quando vivia em Portugal, publicou um conto com esse título:

Escrevi este romance duas vezes. A primeira em solteira, e dessa primeira feitura figuram dois capítulos no meu livro de contos ‘Traços e Iluminuras’ escrito ainda com o meu nome de menina. Esse romance rasguei-o, sentindo que lhe faltava o que o seu assunto exigia e que só depois de mulher eu lhe poderia dar completamente: o conhecimento da vida. A idéia ficou cantando no meu espírito e só depois de muitos anos de casada e cinco vezes mãe, foi que o escrevi do primeiro ao último capítulo, definitivamente

O conto em questão, incluído no livro *Traços e iluminuras*, da editora portuguesa Typographia Castro & Irmão, relata apenas a falência de um comerciante e sua repercussão entre os empregados e clientes. O texto se concentra nos sentimentos de um dos empregados da firma, que fala do patrão com carinho e compaixão, e a narrativa termina quando eles se despedem.

Quando, anos depois, a ideia original se transforma no romance, publicado em 1901, no Rio de Janeiro, pela editora Oficina de Obras da Tribuna, se aborda não apenas a crise econômica que marcou a época, o Encilhamento, mas também o adultério da protagonista, Mila, esposa do rico comerciante cuja falência desata a crise final relatada no livro. O marido se suicida e ela fica na pobreza, além de se inteirar de que seu amante é casado. O romance enfrenta de forma corajosa o tema do adultério feminino sem juízos de valor e moralismo.

A narrativa do livro parece se desenrolar em torno da falência de Francisco Teodoro, um português de origem humilde que havia acumulado certa fortuna no comércio de café no Rio de Janeiro; mas são as mulheres de sua casa as que dominam a história, com dramas que passam despercebidos para o personagem masculino que, a princípio, parecia ser o protagonista.

Camila, a esposa de Teodoro, busca a satisfação amorosa que lhe foi negada por um matrimônio de conveniência. Nina, a sobrinha pobre que trabalha para os tios, vive em constante conflito com a invisibilidade imposta por suas origens, sendo parte da família pelos laços de sangue, mas, na prática, uma empregada doméstica com uma relação mais estreita com os patrões. Sancha, a jovem negra que trabalha para as tias de Camila sofrendo humilhações e violências diárias em um momento no qual a escravidão, supostamente, já fora abolida, entra na trama desejando se suicidar. A última vez que sabemos dela no livro é quando foge das autoras do maltrato.

Por último, há personagens que encontram na recente adversidade familiar a oportunidade para se liberar dos falsos privilégios que a vida burguesa atribuía às mulheres. Como Ruth, filha de Camila, que havia educado a sensibilidade através da formação musical e começa a questionar a submissão de Nina pelos parentes e a defender Sancha contra as violências que sofria.

Mais tarde, depois da falência e do suicídio do pai, Ruth terá na música uma forma de ajudar a sustentar a família, que vive agora na modesta casa que Teodoro havia dado a Nina, ministrando aulas de violino. A conclusão da trama vai ao encontro da pregação de Almeida (2019) de que o verdadeiro refúgio da mulher é a educação e o desenvolvimento das próprias capacidades intelectuais.

4. CONHECER HOJE O VALOR DO DINHEIRO DO PASSADO

A palavra *dinheiro* aparece 52 vezes na obra. A palavra *falência*, seis vezes. Conforme a ação vai se desenvolvendo, vão aparecendo comentários sobre valores, como, por exemplo, na página 147, 2 *Biografia de D. Julia*, inédito de Margarida Lopes de Almeida. Documento no acervo da autora, de propriedade do dr. Cláudio Lopes de Almeida, citado por Muzart (2014)

quando Ribas comenta que: “Só o vestido da D. Camila custou dez contos...” (ALMEIDA, 2019, p. 147). Ainda que pareça óbvio que se trata de uma quantia importante, é útil que a tradutora disponha de alguma ideia da ordem de grandeza do valor em questão naquele contexto específico. Do mesmo modo, na mesma página, informa-se que: “O Mário vai casar-se com uma moça que tem para cima de mil contos” (ALMEIDA, 2019, p. 147). Quão rica seria realmente a noiva?

Há técnicas econométricas conhecidas para expressar o valor de uma dada quantidade de libras ou dólares de um determinado momento do passado no correspondente poder de compra nas mesmas moedas atualmente; inclusive estão disponíveis sites na internet, como o Measuring Worth³, que fazem essa atualização monetária de forma fácil e matematicamente acurada. Essa aparente precisão é, contudo, muito enganosa, pois, para começar, não há como comparar o conjunto de bens e serviços que eram consumidos em um determinado momento histórico e em um contexto específico (Rio de Janeiro, 1891, no âmbito de uma família burguesa) com os itens hoje consumidos em múltiplos contextos. Ainda que a atualização monetária produza um valor numérico preciso, esse dado sempre deverá ser tomado com precaução. Um problema adicional fica por conta da transformação dos valores em moeda brasileira para a libra ou o dólar da época para que se possa fazer a atualização monetária e depois reconvertê-los para reais de 2020, ano em que foi feita a tradução e apresentada a comunicação que originou este artigo.

De um ponto de vista técnico, não é difícil superar a dificuldade advinda do fato de os valores citados ao longo do romance serem expressos em mil-réis e suas frações (réis, vinténs etc.) ou agregados (contos de réis). A relação entre o mil-réis e suas frações e agregados é conhecida e a taxa de câmbio entre o mil-réis e a libra esterlina ao longo do século XIX é igualmente conhecida.

O mil-réis pode ser considerada uma moeda que foi relativamente estável, com uma tendência à depreciação a longo prazo, mas geralmente sem flutuações pronunciadas em períodos curtos. Houve, ainda assim, épocas de maior instabilidade como depois da liquidação do primeiro Banco do Brasil (entre 1827 e 1830), durante a Guerra do Paraguai (1864-1870) e durante o pouco mais de uma década da crise iniciada com a abolição da escravatura e a recuperação das finanças públicas durante a presidência de Campos Sales (1888-1902). É justamente neste último período que a ação de *A falência* ocorre, mais exatamente no ano de 1891. Segundo o IBGE (1990, p. 593), durante aquele ano, a taxa de câmbio do mil-réis em relação ao pence (libra equivalia a 240 pences) variou entre 19,78 e 12,09.

A partir de uma taxa média para 1891, se poderia calcular o valor equivalente em libras das quantidades mencionadas na obra e atualizá-los para libras de 2020 e, em seguida, para reais de 2020. Ainda que complicado, de um ponto de vista técnico, esse seria um método adequado. O resultado teria, no entanto, um alto grau de imprecisão, pelas razões antes apontadas: instabilidade do câmbio em 1891, diferenças entre a disponibilidade e preços relativos dos bens e serviços entre o final do século XIX e agora etc.

Na verdade, enquanto não se trata de uma obra de história econômica ou de outro gênero que exija

³ Disponível em: www.measuringworth.com.

esse tipo de precisão e de sustentação econométrica, para a tradução de *A falência*, pode-se usar um método mais direto. A seção “Acervo” da edição eletrônica do jornal O Estado de S. Paulo⁴ dispõe de um conversor monetário que atualiza ano a ano os valores da moeda brasileira desde o século XIX. O conversor utiliza o preço de um exemplar de jornal como indexador, ou seja, quantos jornais seriam possíveis comprar com determinada quantia no ano em questão. Naturalmente, o uso desse indexador gera fortes distorções, pois é de se presumir que os jornais (e outros impressos) eram itens cujo valor relativo a outros bens era muito mais elevado no século XIX do que atualmente. O certo é que qualquer indexador que se escolha gera distorções e os resultados sempre serão meramente ilustrativos. Usando-se valores de vários bens e serviços mencionados no texto é que se poderá melhorar a estimativa dada pelo conversor.

Para o ano de 1891, o conversor monetário do Estadão produziu os seguintes valores:

(i) 1000 réis – R\$ 83,33

(ii) 1 conto de réis – R\$ 83.330,00

(iii) 100 contos de réis – R\$ 83.330.000,00

Assim, o vestido de noiva mencionado no texto custaria a absurda soma de 830 mil reais de 2020 e a futura esposa de Mário teria um patrimônio acima de 83 milhões de reais. Os valores obtidos parecem claramente inflados pelo uso do preço do jornal como indexador, mas também refletem o alto custo relativo de bens de luxo em uma sociedade imensamente desigual e pobre como o Brasil de então. Como os salários em geral eram extremamente baixos, em termos de preços relativos, os ricos aparecem mais ricos. O valor inverossímil do vestido se explica, apenas em parte, pela distorção dos preços relativos, mas transmite a ideia de que se tratou de uma peça incrivelmente cara.

Alguns valores mencionados no texto merecem consideração para que sejam situados o seu verdadeiro sentido:

(i) Na página 204, está registrado: “E, abreviando, ele meteu na mão da filha uma nota de vinte mil réis, aconselhando às duas que comessem qualquer coisa em um restaurante” (ALMEIDA, 2019, p. 204).

(ii) Na página 274, pode-se ler:

Tinham arranjado para cozinheira uma preta velha, de trinta mil réis mensais. Mila achou-a repugnante e disse a Nina que lhe pusesse ao menos um avental. E à hora do almoço não comeu; olhava para as gêmeas que iam devorando os bifés e o arroz da cozinheira nova (ALMEIDA, 2019, p. 274).

Conforme a conversão do Estadão, no primeiro caso, foi dada a quantia correspondente a R\$ 1.666,67 de 2020 para uma refeição de duas pessoas em um restaurante; uma quantia excessivamente

4 Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br>.

alta, ainda que se possa supor que a autora quisesse transmitir a ideia de que Francisco Teodoro estava sendo generoso ao dar tal valor para que elas fossem ao restaurante.

Em relação ao salário da empregada, não há dúvida de que a ideia que a autora quis transmitir foi que se tratava de uma cozinheira pouco qualificada e de baixo salário. A conversão de trinta mil-réis para R\$ 2.500,00 como valor do salário parece totalmente inadequada. Pode-se argumentar que um valor próximo ao salário mínimo (da ordem de R\$ 1.000,00), menos da metade do montante indicado, estaria mais próximo da intenção da autora.

Essas distorções, ou outras, segundo o indexador que se escolha, inviabilizam a opção de utilizar os correspondentes em reais de 2020 para os valores expressos em mil-réis de 1891. Além disso, a expressão dessas quantias em moeda brasileira contemporânea pouco representaria ao leitor ou leitora de língua espanhola, desacostumado ao real brasileiro. Manter o mil-réis como unidade monetária seria uma opção, cujas vantagens e desvantagens são discutidas mais adiante.

5. AS OPÇÕES TRADUTÓRIAS

A tradutora, então, está frente a três opções tradutórias:

A primeira, mais exata do ponto de vista técnico, seria buscar as taxas de câmbio da época e converter os valores em réis de 1891 para libras esterlinas de 1891 e, com a ajuda de conversores de equivalência monetária, atualizar o valor da libra atualmente e passar esse valor para reais com a taxa de câmbio atual entre a libra e o real.

A segunda opção seria aproximar literariamente os valores em réis com moedas históricas ou contemporâneas familiares aos leitores e leitoras hispanos: pesetas, reales ou pesos.

A terceira opção seria deixar que o leitor hispano se familiarize com os contos de réis, os vinténs e os mil-réis, e incluir notas da tradutora explicando as relações entre elas ou mesmo apresentando adicionalmente uma equivalência com o dólar contemporâneo, cuja taxa de câmbio é conhecida na América Hispânica e na Espanha.

5.1 PESETAS, A MOEDA ESPANHOLA DA ÉPOCA

De acordo com o Banco de España⁵, a peseta circulou como moeda oficial espanhola de 1868 a 2001, quando foi substituída pelo euro. Estava dividida em 100 cêntimos ou, informalmente, em 4 reales, nome da antiga unidade monetária que vinha do século XIV, que passou a significar 25 cêntimos.

A adoção da peseta simplificou o complicado sistema monetário espanhol, no qual as frações (maravedís, pesos de cambio, reales de cambio etc.) e agregados (duro, escudo, real de vellón etc.)

5 Disponível em: https://www.bde.es/bde/es/areas/billemona/Publico_general/Billetes_y_moneda/.

do real não obedeciam a uma lógica decimal. A antiga moeda de prata de 8 reales, *real de a ocho*, era conhecida como *dólar espanhol* ou como *peso*, e teve grande circulação também nas colônias americanas da Espanha. Muitos dos países que surgiram da desagregação do império espanhol na América adotaram a denominação peso para as respectivas moedas nacionais. Quando foi introduzida, a peseta tinha seu valor ao par com o franco francês, paridade que se manteve relativamente estável nas primeiras décadas de seu uso e, em 1891, a relação entre a moeda espanhola e a francesa era da ordem de 1/0,95.

Conforme os cálculos efetuados pelo site Historical Statistics (EDVINSSON, b)⁶, em 1891, um mil-réis equivaleria a 1,77 pesetas (EDVINSSON, a)⁷. Esse valor, naturalmente, deve ser tomado de forma apenas ilustrativa, mas serve de referência para a representação dos valores expressos em mil-réis em pesetas, moeda reconhecível pelos leitores e leitoras de língua espanhola na Espanha. No caso dos leitores hispano-americanos, o valor da peseta e seu poder de compra não é tão claro.

5.2 A OPÇÃO DOS *REALES*

O real espanhol foi uma moeda de prata cunhada até fins do século XIX. Depois das respectivas independências, República Dominicana, Colômbia, Costa Rica, Equador, México, Paraguai, El Salvador e Venezuela tiveram as próprias versões do real (FERNÁNDEZ, 2008)⁸, que, como o réis, também recebeu outras denominações – escudos, pesos e maravedís – de acordo com a quantidade ou frações da moeda. Até hoje, em espanhol popular, se conserva o uso das denominações pesos e reales, mesmo quando as moedas nacionais adotam outros nomes.

O real nasceu na reforma monetária feita no reino da Castilla, em 1497, pelos reis Fernando e Isabel. Então se emitiram moedas de oito reais. Depois da conquista dos territórios que hoje constituem o México e o Peru (SEDWICK)⁹, a coroa passou a cunhar os *reales de a 8* na colônia americana, com a denominação de real espanhol. Mais tarde, também se começou a cunhar a moeda na Bolívia.

Com a independência das antigas colônias, no século XIX, várias das novas repúblicas criaram seus próprios reales, como a República Federal de Centroamérica, Santo Domingo, Colômbia, Costa Rica, Equador, México, Paraguai, Venezuela e El Salvador. Com o tempo, os reales deram lugar aos pesos, no caso de Santo Domingo, depois de uma etapa de uso do gourde haitiano.

Ao optar pela palavra *reales*, o texto soaria natural, mas seria necessário proceder a vários ajustes. *Mil-réis* passariam a ser *mil reales*; *contos de réis* seriam *milhões de reales*; *um vintém*, *20 reales*. Contudo, apesar de a palavra *reales* ainda se conservar na fala cotidiana da América Hispana, mesmo que já não exista essa moeda na região, ela não transmitiria ao leitor a sensação de reconhecer o poder de compra desses valores.

6 Disponível em: www.historicalstatistics.org.

7 Disponível em: <http://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>. O site usa como indexadores o preço da mão de obra, da grama de ouro e da grama de prata.

8 Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-13%20antecede.pdf>.

9 Disponível em: <https://www.sedwickcoins.com/articles/colonialcoinage.htm>.

É impossível ajustar com precisão a cotação da época em que se passa o romance, dado que o último país a abandonar o real e a adotar o peso foi o Equador, em 1871 (AVILÉS PINO). A história monetária desse país não se encontra disponível na página eletrônica do Banco Central do Equador. Assim, o acesso às estatísticas cambiais históricas equatorianas somente poderia ocorrer de forma presencial, algo inviável durante a pandemia de Covid-19 que começou em 2020. O último registro sobre a taxa de câmbio do real equatoriano disponível na internet é de 1856, período em que 8 reales equatorianos equivaliam a 5 francos franceses (AVILÉS PINO)¹⁰.

5.3 PESOS, UM NOME DE MOEDA COMUM NA REGIÃO

Na América Hispana, é comum a expressão *no tengo ni un peso partido por la mitad*, mesmo em países nos quais o peso deixou de ser moeda oficial há mais de um século. A origem da expressão está relacionada ao comércio espanhol com a China, onde as moedas eram marcadas para que tivessem curso legal no Sudeste Asiático. Porém, como não havia moeda fracionária, muitas vezes as peças eram cortadas em dois, quatro ou oito pedaços.

Peso é o nome das moedas que hoje circulam na República Dominicana, Cuba, Colômbia, Chile, Argentina e Uruguai (BRITANNICA)¹¹. Ainda que compartilhem o nome, essas moedas possuem diferentes valores. Aliás, o peso também foi, em algum momento, o nome da moeda oficial de Honduras, Guatemala, El Salvador, Nicarágua, Costa Rica, Panamá, Venezuela, Equador, Peru, Bolívia e Paraguai, antes que as lempiras, quetzales, colones, córdobas, balboas, bolívares, sucres, soles, bolivianos e guaranies tomassem seu lugar e que o dólar começasse a circular de maneira oficial, como em El Salvador, Panamá e Equador.

Para traduzir *mil-réis* (MOURA FILHO, 2007) a pesos contemporâneos, será necessário optar por um dos países que, naquela época, usavam o peso. Pela proximidade geográfica, optei pelo *peso moneda nacional*, da Argentina. Mas as cifras poderiam confundir os leitores e leitoras que hoje se utilizam dos pesos dos respectivos países e não ter nenhum significado nos países que já não usam (ou nunca adotaram) essa denominação em suas moedas nacionais.

10 Disponível em: <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/moneda/>.

11 Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/coin/Coins-of-Latin-America>.

5.4 OPTAR POR QUAL?

Figura 1 – Opções de tradução

Obra	Ano de publicação	Ano de publicação da tradução	Editora	Tradutores e Tradutoras
As codornas e o outono	1962	1989	Espaço e tempo	Alphonse Nagib Sabaggah e João Baptista Vargens
Entre dois palácios	1956	1991	Record	José Augusto Carvalho
O palácio do Desejo	1957	1991	Record	José Augusto Carvalho
O jardim do passado	1957	1992	Record	José Augusto Carvalho
Noite das mil e uma noites	1981	1997	Companhia das letras	Neuza Neif Nabhan e Georges Fayez Khouri
O jogo do destino	1939	2002	Record	Ibrahim Georges Khalil
A batalha de Tebas	1944	2003	Record	Ibrahim Georges Khalil

Fonte: Elaborado pela autora (2021) a partir do Acervo do Estadão e Edvinsson (b).

Ao revisar o quadro acima, verifica-se que as opções de converter os mil-réis em moedas históricas do mundo hispano não contribuem para transmitir a sensação correta sobre o poder de compra das quantias assinaladas. Pelo contrário: confundem mais do que esclarecem. Frente à impossibilidade de obter a taxa de cambio entre o mil-réis e o real (hispano), já que essa moeda já não circulava na América Hispana, e as complicações da opção pelo peso daquela época, que existia em vários países, com diferentes cotações e que existe até hoje, a adoção de qualquer desses dois caminhos aumentaria a confusão dos leitores e leitoras. Não ficaria claro se me refiro ao poder de compra dos pesos argentinos de 1891 ou do peso mexicano contemporâneo. Também se poderia optar pelo uso da peseta espanhola, que ainda encontra eco entre os leitores e leitoras da Espanha que possam recordar os tempos anteriores ao euro, mas que é um termo absolutamente vago para um hispano-americano contemporâneo.

Afinal, minha opção tradutória será no sentido de manter a palavra *mil-réis* e as expressões derivadas no original. Além da constatação de que as alternativas, na prática, pouco acrescentam para precisar o poder de compra dos valores expressos no texto, essa decisão abre uma janela de conhecimento para os leitores sobre a moeda que circulava no Brasil da época. Foram incluídas notas de tradução em cada caso para indicar, apenas como referência, o valor equivalente das quantias em dólares de 2021, enquanto o poder de compra do dólar estadunidense é conhecido tanto para os leitores e leitoras hispano-americanos quanto para os espanhóis.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício de converter para valores atuais as quantias mencionadas no texto constituiu-se em um instrumento importante para o trabalho de tradução. Ao gerar valores atuais para as quantias mencionadas no texto, em que pese as inconsistências encontradas (ou mesmo por conta dessas incongruências), permitiu-se uma reflexão bem sustentada sobre o real sentido que a autora do livro quis conferir a cada um dos valores mencionados: um vestido absurdamente caro, uma noiva muito rica, uma quantia generosa para um almoço, uma cozinheira de baixo salário etc.

Com base nas quantias convertidas, ainda que imperfeitamente, em valores atuais, a tradutora pôde testar sua interpretação sobre a real intenção da autora e calibrar a busca da tradução mais adequada em cada caso. Essa questão, como já foi apontado, ganha especial relevância enquanto questões de dinheiro, pobreza e riqueza estão no centro da trama desenvolvida em *A falência*.

Referências

ACERVO Estadão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 16 abr. 2021.

ALMEIDA, Julia Lopes de. **A falência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AVILÉS PINO, Efrén. Moneda. **Enciclopedia del Ecuador**, Guayaquil. Disponível em: <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/moneda/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

BANCO DE ESPAÑA. Historia de los billetes y monedas en pesetas. **Banco de España**, Madri. Disponível em: https://www.bde.es/bde/es/areas/billemone/Publico_general/Billetes_y_moned/. Acesso em: 18 jul 2021.

BRITANNICA. Coins of Latin America. **Britannica**, Edimburgo. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/coin/Coins-of-Latin-America>. Acesso em: 16 abr. 2021.

EDVINSSON, Rodney (a). Historical currency converter (test version 1.0). **Historicalstatistics.org**, [s. l.]. Disponível em: <http://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>. Acesso em: 16 nov. 2020.

EDVINSSON, Rodney (b). Portal of Historical Statistics. **Historicalstatistics.org**, [s. l.]. Disponível em: <https://www.historicalstatistics.org/>. Acesso em: 16 nov. 2020.

FERNÁNDEZ, Javier de Santiago. Antecedentes del sistema monetario de la peseta. In: VII JORNADAS CIENTÍFICAS SOBRE DOCUMENTACIÓN CONTEMPORÁNEA (1868-2008), 2008, Madrid. Anais [...]. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2008. p. 369-390. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-13%20antecede.pdf>. Acesso em: 28 nov.

2020.

IBGE. **Estatísticas históricas do Brasil**: séries econômicas, demográficas e sociais de 1550 a 1988. 2. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1990.

MEASURING Worth is a complicated question. **MeasuringWorth.com**, Illinois. Disponível em: www.measuringworth.com. Acesso em: 16 abr. 2021.

MOURA FILHO, Heitor Pinto de. Taxas cambiais do mil-réis (1795-1913). **Munich Personal RePEc Archive**, Munich, n. 5210, p. 1-17, out. 2007. Disponível em: <https://mpra.ub.uni-muenchen.de/5210/>. Acesso em: 4 nov. 2020.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Um romance emblemático de Júlia Lopes de Almeida: crise e queda de um sistema. **Navegações**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 134-141, jul./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.15448/1983-4276.2014.2.21026>.

SEDWICK, Daniel Frank. The colonial coinage of Spanish America: an introduction. **Professional Numismatists Daniel Frank Sedwick LCC Auctioneers**, Winter Park. Disponível em: <https://www.sedwickcoins.com/articles/colonialcoinage.htm>. Acesso em: 28 nov. 2020.

TRAPERO, María Ruiz. La reforma monetaria de los reyes católicos: su importancia histórica. In: VII JORNADAS CIENTÍFICAS SOBRE DOCUMENTACIÓN EN ÉPOCA DE LOS REYES CATÓLICOS, 2004, Madrid. Anais [...]. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2004. p. 249-272. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-10%20reforma.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2020.

NAGUIB MAHFOUZ¹ EM TRADUÇÃO NO BRASIL

Sheila Cristina dos Santos²



1. INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como ponto de partida nossa pesquisa de doutorado sobre a tradução da literatura árabe no Brasil entre os anos de 1980 e 2020. Para este trabalho artigo, traremos um recorte dessa pesquisa. Ao longo da nossa pesquisa de doutorado, da qual parte o recorte deste trabalho, pudemos verificar que o autor Naguib Mahfouz é o autor de literatura em língua árabe mais traduzido no Brasil. Das 43 obras totais de autores árabes traduzidos no país, 12 delas correspondem ao autor Naguib Mahfouz, ou seja, ele é o maior representante do sistema literário árabe traduzido em português brasileiro. Cabe destacar aqui, que dois autores figuram em segundo lugar, são eles: Alaa al Aswany e Elias Khoury, com apenas 2 obras traduzidas para o português brasileiro.

Como citado anteriormente, os dados aqui apresentados são referentes aos anos de 1980 a 2020. Não incluiremos o ano de 2021, pois este aponta para o início de um novo período histórico das traduções de obras árabes no Brasil, graças a projetos como o da editora Tabla e projetos independentes de pesquisadores e tradutores da área que visam a fornecer mais visibilidade às obras de escritores de língua árabe no país.

Este artigo está dividido da seguinte forma: primeiramente, apresentamos um breve resumo sobre o autor, pois, apesar de ser ganhador de prêmios, como o Nobel de Literatura, Mahfouz não aparece como autor popular em português. Após essa apresentação, realizamos um levantamento das traduções de suas obras em português do Brasil para, em seguida, tecermos algumas considerações sobre as obras desse escritor que mais se destacaram.

O levantamento dos dados sobre as obras traduzidas foi feito na primeira parte de nossa pesquisa de doutorado. As fontes utilizadas para as coletas de dados foram todas consultadas on-line. O ponto de partida da pesquisa bibliográfica foi a busca simples através das ferramentas de busca Google e Google Acadêmico, aplicando os operadores booleanos para refinar a pesquisa.

A partir das ocorrências, selecionamos as referências mais sólidas, como algumas resenhas dos cadernos de cultura dos jornais brasileiros O Globo e Estadão, artigos acadêmicos, sites de livrarias (como a Livraria da Travessa), sites das editoras Record, Companhia das Letras, Editora Planeta do

1 No Brasil, foram encontradas duas formas de grafar o nome do autor objeto deste artigo, a saber: Naguib Mahfouz e Nagib Mahfuz, neste trabalho as duas formas aparecem em concordância com as obras encontradas. Quando se tratar de nossa escrita, optamos por Naguib Mahfouz.

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Bolsista Capes. E-mail: sheilasantos100@gmail.com.

Brasil entre outras. Também foram feitas buscas na base de dados da Biblioteca Nacional, no Index Translationum e no WorldCat. Durante as buscas, foram levantadas as seguintes informações: as obras traduzidas, seus tradutores, as editoras que as publicaram, se eram edições bilíngues, se pertenciam a alguma coleção, se eram traduções indiretas e se existiam reedições.

2 NAGUIB MAHFOUZ: VIDA E OBRA

Ainda que cause discussões entre os pesquisadores e críticos literários, conhecer um pouco da vida do autor pode nos ajudar, em diferentes níveis, a entender suas obras. No caso de Naguib Mahfouz, os acontecimentos locais e pessoas que o cercavam refletiam em seus livros. Desse modo, apresentamos aqui um pouco da biografia do autor e suas produções.

Naguib Mahfouz nasceu em 1911, no bairro de al-Jamaliyya, situado no coração da cidade velha do Cairo, no Egito. Mahfouz viveu nesse mesmo bairro até os 12 anos de idade, mas, embora o autor tenha saído do bairro de al-Jamaliyya, este nunca saiu de Naguib Mahfouz, sendo o bairro o personagem e também a ambientação da maioria de suas obras. De maneira mais explícita, em *Midaq Alley* e *A Trilogia do Cairo*, ou de forma mais tímida, mas sempre vivo em suas ideias e criações literárias através de cenários, lendas e caracterizações de personagens. O autor admite que al-Jamaliyya refletiu em seus trabalhos:

Com o avanço da idade, percebe-se que a sua origem é o seu verdadeiro refúgio... no tumulto deste mundo estranho, refugia-se na sua infância, na segurança da sua vida passada. Isso explica minha nostalgia pelo hara e [meu uso dele] como fonte para a *Epic of the Harafish* (EL-ENANY, 1993, p. 2, tradução minha³).

Naguib Mahfouz se formou em Filosofia na Universidade do Cairo, em 1934, mas sempre teve seu horizonte voltado para a Literatura. Desde cedo, o autor já demonstrava interesse pela literatura, “começou a escrever aos 17 anos e, desde então, tornou-se o principal romancista árabe e uma influência fundamental para as várias gerações de escritores” (FARAH, 2004, p. 61), a exemplo do autor Gamal al-Ghitani. “Ghitani se considera um dos herdeiros de Mahfouz, e a coincidência de cenário e tratamento confirma a relação entre os dois representantes de gerações diferentes, explicitada por meio da cidade do Cairo e da identidade egípcia” (SAID, 2000, p. 150).

Mahfouz também foi influenciado por diversos autores, nacionais e estrangeiros e, entre os egípcios, suas maiores referências foram Taha Hussayn, Salama Musa e Abas Mahmud. Quando perguntado em uma entrevista sobre os autores ocidentais que mais o influenciavam, Mahfouz citou Tolstói, Proust e Thomas Mann. Ele também admite que usou da técnica de monólogo interno, influenciado por James Joyce:

O monólogo interno é um método, uma visão e um modo de vida; e embora eu o use, você não pode dizer que pertenço a sua escola como tal. Tudo o que acontece é que, às vezes, encontro um momento Joycean na vida do meu herói, então eu o transmito à maneira de Joyce com algumas modificações

3 No original: “*with the advancement of age, one realizes that his origin is his true refuge... In the tumult of this strange world, one takes refuge in his childhood, in the security of his past life. This explains my nostalgia for the hara and [my use of it] as a source for the Epic of the Harafish*” (EL-ENANY, 1993, p. 2).

Os críticos da obra do autor tendem a classificar suas obras em 4 fases: 1) histórica/romântica; 2) realista/naturalista; 3) modernista/experimental e, 4) nativa ou tradicional, sendo esta última fase adicionada tardiamente. Embora haja discussões sobre essas categorias, elas são comumente encontradas em obras que versam sobre as obras de Naguib Mahfouz. O que podemos destacar, e que se mostra indiscutível sobre suas obras, é o peso da sua influência na literatura árabe, sobretudo na consagração do romance enquanto gênero nessa literatura.

Mahfouz moldou o romance árabe e contribuiu para a sua evolução. O autor relata a história e a sociedade do Egito do Século XX em mais de 50 obras, entre romances, antologias de contos, roteiros de filmes e adaptações teatrais. Mahfouz recorre à história de seu país a partir da visão doméstica de um egípcio lúcido por meio de diversas técnicas narrativas que evoluem com seu desenvolvimento intelectual (FARAH, 2004, p. 61).

Mahfouz se dedicou a explorar as múltiplas facetas do Egito, de sua glória antiga aos tempos das revoluções. É um autor que tem uma forte influência nas obras árabes e que colocou o romance árabe no mapa. Foi o primeiro autor egípcio (e até o momento, o único) a ser laureado com o Nobel de Literatura e, ainda assim, muitas de suas obras não chegaram até nós e as que chegaram já não são mais reeditadas, ficando resignadas a sebos. Naguib Mahfouz faleceu em 30 de agosto de 2006, aos 94 anos, na cidade do Cairo, Egito.

3. TRADUÇÕES

A seguir, apresentamos a tabela com os dados sobre as traduções de Mahfouz, organizamos essa tabela das obras pelo ano de sua publicação no Brasil. A tabela foi elaborada no âmbito de nossa tese de doutorado e, para chegar aos dados nela contida, partimos de uma busca em catálogos online. Buscamos, sobretudo, em sites de editoras, cadernos de cultura de jornais brasileiros, sites e catálogos de livrarias assim como em buscas no Google Acadêmico, o qual nos remeteu a artigos e trabalhos de pesquisa de doutorado e mestrado. Também foram feitas buscas na base de dados da Biblioteca Nacional, no Index Translationum e no WorldCat, ferramentas que, embora não estejam sempre atualizadas, nos ajudaram na confirmação de alguns dados encontrados.

4 No original: “*The internal monologue is a method, a vision and a way of life; and even though I use it, you cannot say that I belong to its school as such. All that happens is that I sometimes encounter a Joycean moment in my hero’s life, so I render it in Joyce’s manner with some modification*” (EL-ENANY, 1993, p. 20).

Tabela 1 – Obras traduzidas no Brasil

Obra	Ano de publicação	Ano de publicação da tradução	Editora	Tradutores e Tradutoras
As codornas e o outono	1962	1989	Espaço e tempo	Alphonse Nagib Sabaggah e João Baptista Vargens
Entre dois palácios	1956	1991	Record	José Augusto Carvalho
O palácio do Desejo	1957	1991	Record	José Augusto Carvalho
O jardim do passado	1957	1992	Record	José Augusto Carvalho
Noite das mil e uma noites	1981	1997	Companhia das letras	Neuza Neif Nabhan e Georges Fayez Khouri
O jogo do destino	1939	2002	Record	Ibrahim Georges Khalil
A batalha de Tebas	1944	2003	Record	Ibrahim Georges Khalil
O beco do Pilão	1947	2003	Planeta do Brasil	Paulo Daniel Elias Farah
Miramar	1967	2003	Berlendis & Vertecchia	Safa Abou Chahla Jubran
Akhenaton, o rei herege	1985	2005	Record	Ibrahim Georges Khalil
Rhadopis - A cortesã	1943	2007	Record	Ibrahim Georges Khalil
O ladrão e os cães	1961	2008	L&PM Pocket	Ana Ban

Fonte: A autora (2021).

A tabela acima apresenta as obras de Naguib Mahfouz traduzidas para o português brasileiro. O primeiro dado que se destacou foi o espaço de tempo entre as publicações das obras originais no Egito e suas traduções no Brasil, em que temos pelo menos 10 anos de intervalo entre elas. Tecemos hipóteses que podem justificar essa demora em publicar no Brasil um autor tão renomado quanto Naguib Mahfouz, por exemplo, a falta de interesse das editoras e/ou do público, a dificuldade em traduzir do árabe, embora para nós o motivo que pareça mais palpável é que não existia um interesse, no âmbito editorial, em publicá-lo, talvez por se tratar de uma literatura pouco difundida no Brasil. Nossa hipótese se justifica pelo fato de que a primeira tradução no Brasil data de 1989, ou seja, um ano após Naguib Mahfouz ser laureado com o prêmio Nobel de Literatura, algo que jogou luz sobre

o autor e suas obras.

Outro aspecto que se destaca no que concerne à temporalidade se dá nos intervalos entre as publicações das traduções. Vemos sempre uma sequência de traduções interrompidas por um hiato de pelo menos 3 anos. A maioria das traduções se concentra nos anos 2000, entre os anos de 2002 e 2008, desde então não temos nenhuma obra traduzida⁵.

Durante a periodicidade analisada, a editora que domina em termos de publicações das obras de Mahfouz é o grupo Record, sendo que dos 12 títulos publicados, 7 chegaram até nós por esse grupo. As outras obras foram assim publicadas: 1 pela Companhia das Letras, 1 pela L&PM, 1 pela Berlendis & Vertecchia, 1 pela Espaço Tempo, 1 pela Planeta do Brasil. Notamos que se trata, em sua maioria, de grandes grupos editoriais, porém o que também podemos observar é a limitação em apenas uma obra do autor nessas editoras, muitas delas em tiragem única, como comentaremos mais a frente.

No que diz respeito aos tradutores das obras de Naguib Mahfouz, o grupo de tradutores é composto em sua maioria por homens, temos 6 homens e 3 mulheres que traduziram. Sobre a atuação desses tradutores, além de traduzir, muitos deles são pesquisadores que atuam ou atuavam como professores em universidades brasileiras: Safa Jubran, Paulo Daniel Elias Farah, Ibrahim Georges Khalil, Neuz Neif Nabhan, Alphonse Nagib Sabaggah e João Baptista Vargens. Dessas 12 obras publicadas, encontramos 3 obras traduzidas indiretamente para o português brasileiro a partir do francês: *Entre dois palácios*, *O palácio do desejo* e *O jardim do passado* (que formam a Trilogia do Cairo), e 1 obra traduzida indiretamente a partir do inglês: *O ladrão e os cães*.

A seguir, apresentamos uma tabela com os dados sobre as obras reeditadas de Mahfouz, a qual foi organizada pelo ano das reedições das obras. Essas reedições nos apareceram ao longo da pesquisa das obras traduzidas no Brasil e para a confirmação dos dados recorremos ao site do acervo da Biblioteca Nacional⁶.

Tabela 2 – Obras reeditadas

Obra	Ano	Editora	Tradutor/a
O palácio do desejo	1996	Record/Altaya	José Augusto Carvalho
Entre dois palácios	2008	Best de Bolso - Record	José Augusto Carvalho
O palácio do desejo	2008	Best de Bolso - Record	José Augusto Carvalho
O jardim do passado	2008	Best de Bolso -Record	José Augusto Carvalho
Noites das mil e uma noites	2008	Companhia de Bolso	Neuza Neif Nabhan e Georges Favez Khouri
Noites das mil e uma noites	2011	Companhia das Letras	Neuza Neif Nabhan e Georges Favez Khouri

Fonte: A autora (2021).

5 Como citado na “Introdução”, não estamos considerando o ano de 2021 para a nossa análise. Mesmo assim, indicamos que, em março de 2021, foi publicada uma tradução de uma obra inédita de Naguib Mahfouz, a qual discutimos brevemente nas “Considerações Finais” deste artigo.

6 Link para o acervo: http://acervo.bn.gov.br/sophia_web

Como podemos constatar na tabela acima, encontramos apenas 4 obras reeditadas das 12 publicadas no Brasil. Temos 2 reedições de *O palácio do desejo*, 1 de *Entre dois palácios*, 1 de *O jardim do passado* e 2 de *Noites das mil e uma noites* publicadas pelos grupos Record e Companhia das Letras, respectivamente. Essas obras tiveram alterações apenas no formato de suas edições, por exemplo, de bolso, ou de capa dura. Duas delas foram reeditadas em coleções especiais: a edição de 1996 da obra *O palácio do desejo*⁷ foi publicada em capa dura em uma coleção da Altaya (selo da editora Record), chamada *Mestres da Literatura Contemporânea*, a qual conta com 100 títulos de diferentes autores e épocas. A outra obra integrante de uma coleção foi *Noites das mil e uma noites*, reeditada para a comemoração de aniversário de 25 anos da editora Companhia das Letras. Destaca-se que, nessa coleção, encontramos os autores ganhadores do prêmio Nobel de Literatura.

É importante destacar que, tanto as obras reeditadas quanto as outras encontram-se, atualmente, esgotadas nas editoras e muitas delas constam, apenas, em catálogos de sebos, o que dificulta o acesso a esses livros. Algo que não se resume somente às obras de Naguib Mahfouz, mas a muitos dos autores e autoras do mundo árabe. A seguir, teceremos mais informações sobre as obras traduzidas e reeditadas desse autor no Brasil.

3.1 MAHFOUZ, TRADUÇÕES E TRADUTORES: COMENTÁRIOS SOBRE AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS

Quando falamos de obras de países do Oriente, geralmente a maneira como essas são recebidas e analisadas difere das obras de autores ocidentais, sobretudo aqueles que publicam na Europa ou na América do Norte. No caso de Mahfouz não é diferente. Segundo o tradutor e pesquisador da USP Paulo Farah (2004, p. 64):

Enquanto Mahfuz é lido no Egito também como uma espécie de historiador do Egito contemporâneo, no exterior é apresentado como o “etnógrafo do Cairo”. E várias das traduções de seus textos seguem o que Bourdieu chama de “as regras da arte orientalista”. Uma análise da tradução e da recepção da obra de Mahfuz na Europa mostra que seu sucesso se deve não apenas à dialética do “particular e do universal” bastante evocada pelos círios árabes e não árabes ao prêmio Nobel, como também à flexibilidade de uma obra que permite uma recepção exótica (FARAH, 2004, p. 64).

Embora as obras de Naguib Mahfouz descrevam o Egito e seu povo, essas histórias não deveriam ser traduzidas para serem lidas como ensaios antropológicos ou etnográficos, como aponta a tradutora Safa Jubran (2021, n. p.) em uma entrevista recente concedida a Diogo Bercito para a revista *Quatro Cinco Um*:

A solução não é só aumentar o número de traduções, diz. O caminho para a ficção árabe de fato se popularizar, sugere, é deixar de tratar a literatura árabe como um gênero antropológico, uma coisa a ser lida para entender um mundo distante. A ficção árabe ainda é vista como literatura étnica, e precisamos superar isso (JUBRAN, 2021, n. p.).

⁷ Embora esse livro componha uma trilogia, somente ele foi reeditado para integrar a coleção *Mestres da Literatura Contemporânea*.

Essa questão levantada pela pesquisadora Jubran se mostra relevante nas discussões sobre as traduções de países que não são do eixo ocidental, sobretudo os países da Europa Ocidental e da América do Norte, pois, por muito tempo e ainda hoje, há uma tendência em traduzir aquilo que *represente* um povo e que traga essas culturas, tão exóticas, para mais perto dos ocidentais. A tradução serviu aos interesses coloniais não somente pela representação apresentada, mas pelas obras escolhidas para serem traduzidas. Desde seus primeiros tradutores, por exemplo, *As Mil e Uma Noites* serviu para apresentar o Oriente e o oriental.

O fenômeno da tradução das Noites resume um ato de mediação cultural que funciona para manipular a recepção dos sujeitos traduzidos. As traduções aqui atuam como um meio de representação, permitindo ao Ocidente reformular o Oriente para servir aos seus próprios desejos e ideologias (CHITTIPHALANGSRI; HENITIUK, 2020, p. 396, tradução nossa⁸).

Segundo Said (2007), as relações entre os dois eixos são essencialmente hermenêuticas. Assim, aproximar essa cultura tão distante e inteligível só poderia ser feita através da tradução. Desse modo, através de suas traduções os estudiosos aproximavam ao mesmo tempo em que explicavam esse Outro Oriental⁹, reduzindo as obscuridades culturais. Porém, essas relações de tradutores e obras/povos traduzidos se dava dentro do que Said (2007) chama de paradoxo do *inside and outside* [dentro e fora]. Não importa o quanto o Ocidente tente entender e estar *dentro* do Oriente, ele sempre se coloca em uma posição *fora* pautada pela superioridade estabelecida pelo Ocidente ele-mesmo, ou seja, estar dentro para manter as relações de poder.

Essa relação assimétrica entre Oriente e Ocidente poderia nos explicar o porquê de obras como as de Naguib Mahfouz chegarem tão tarde a nós. A primeira obra publicada pelo autor no Egito foi em 1939 e, no Brasil, veremos a primeira tradução apenas em 1989. A primeira obra traduzida no Brasil foi *A codorna e o outono*, publicada originalmente em 1962 e traduzida em 1989, um ano após Naguib Mahfouz ganhar o prêmio Nobel de Literatura. A obra foi traduzida por dois professores da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): Alphonse Nagib Sabaggah e João Baptista Vargens. Os tradutores integravam parte do corpo docente da área de Língua Árabe da universidade. O livro conta com um prefácio escrito pelos dois tradutores, algo que não vemos em muitas das obras de Mahfouz, tendo em vista que a maioria delas não apresenta prefácios de tradutores. A obra foi traduzida diretamente do árabe e publicada pela editora Espaço e Tempo e, segundo El-Enany (1993, p. 106, tradução nossa¹⁰), “entre os trabalhos de Mahfouz na década de 1960, é o de menos sucesso”.

Após a publicação da primeira tradução nos chega a tão celebrada *Trilogia do Cairo*, um longo romance composto por 3 volumes, que foi escrita entre 1956 e 1957. Trata-se de uma narrativa que cobre várias gerações de uma família de comerciantes, descrevendo sua ascensão e declínio, suas aspirações

8 No original: “*the Nights translation phenomenon epitomizes an act of cultural mediation that functions to manipulate the reception of the translated subjects. Translations here acts as very means of representation allowing the West to recast the Orient to serve its own desires and ideology*” (CHITTIPHALANGSRI; HENITIUK, 2020, p. 396).

9 Um dos temas recorrentes nas obras de Edward Said é como os estudiosos europeus consideram o Oriente um “outro ontológico”, resumindo toda uma gama de culturas a um espaço situado geograficamente, o que se convencionou chamar como Oriente.

10 No original: “*among Mahfouz’s work in the 1960’s it is the least successful*” (EL-ENANY, 1993, p. 106).

e decepções e seus ideais e frustrações, tendo como pano de fundo as mudanças socioeconômicas e políticas pelas quais passava o Egito.

A tradução da trilogia para o português brasileiro foi feita indiretamente a partir do francês pelo tradutor José Augusto de Carvalho. O primeiro livro, *Entre dois palácios*, foi lançado em 1991 e, os dois seguintes, *O palácio do desejo* e *O jardim do passado*, em 1992, segundo informação encontrada no site da Biblioteca Nacional, pois na obra não constam as datas de publicação no Brasil. Em 1996, foi publicada uma reedição em capa dura de *O palácio do desejo*, lançada em uma coleção chamada Mestres da Literatura Contemporânea, coleção que estreou nas bancas em meados da década de 1990 e foi composta por 100 volumes de diferentes autores e épocas, publicados pela editora Record e Altaya. Diferentemente da primeira edição do livro, essa conta com um prefácio escrito pelo tradutor da obra para o francês, Philippe Vigreux e, ao que parece, é apenas uma tradução do prefácio da edição francesa. No início do prefácio, Vigreux fala sobre a tradução do primeiro livro e o situa na França. Na realidade, trata-se de um resumo recapitulativo do primeiro livro. Um ponto que nos chama atenção é o fato de essa obra contar com inúmeras notas de rodapé, sendo todas elas do tradutor francês, como apontado na página 8 do primeiro livro. Em 2008, saiu mais uma reedição da trilogia pelo selo Best de Bolso da Editora Record.

A obra *Noites das mil e uma noites* conta com 2 reedições: a primeira reedição saiu em formato de bolso e a segunda, publicada em 2011, faz parte de uma coleção comemorativa de 25 anos da editora Companhia das Letras. Para esse projeto, a editora reeditou, em edição especial com capa dura, os autores ganhadores do prêmio Nobel de Literatura.

Sobre os tradutores das obras, após a consulta de seus currículos, sobretudo o Lattes, pudemos constatar que esses, em sua maioria, estão situados no Sudeste do Brasil, residindo principalmente no eixo Rio-São Paulo, onde também segundo pesquisa realizada por meio da ferramenta de busca do Google, se situam grande parte das editoras que publicaram as obras que constituem o corpus deste artigo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscamos apresentar as traduções de um dos autores mais representativos não só da literatura árabe, mas da literatura mundial, uma vez que as obras de Mahfouz descrevem as variadas facetas do ser humano e de sua atuação como indivíduo e como membro da sociedade ao expressar as preocupações e anseios humanos. Ainda que tenha o Egito como pano de fundo, seus personagens revelam-se protótipos universais.

Após o mapeamento das traduções de Naguib Mahfouz no Brasil e de uma breve análise, podemos concluir que, apesar de ser o autor mais traduzido de língua árabe, está longe de ganhar a atenção que autores de outros locais recebem. Ainda há muitas pesquisas que precisam ser feitas sobre as obras e as traduções de Naguib Mahfouz não só para uma maior compreensão acerca da entrada da literatura árabe no Brasil, mas 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 em oposição ao secularismo e à modernidade ocidentais configura em 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, um espaço geográfico estagnado no tempo: em um lugar onde existe apenas deserto, mulheres cobertas, pessoas morando em tendas, andando de camelos, guerra e pessoas tentando fugir o tempo 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, inventada e disseminada pelo próprio ocidental: “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). As nações fora do eixo europeu foram inventadas pelas narrativas ocidentais, as quais apresentavam povos que precisassem ser “civilizados” para que pudessem “adentrar” ao lado de cá do mundo, o grande Ocidente modernizado e evoluído.

Um dos meios de quebrar essa cadeia de estereótipos é através, também, da tradução, que, atualmente, ainda contribui com a manutenção de poder do Ocidente em níveis variados. Segundo Sleiman (2014), por exemplo, romances árabes que reforçam uma imagem do árabe como um exótico e misterioso tendem a ser mais procurados para a tradução em língua inglesa.

Por fim, embora não tenhamos considerado o ano de 2021, vale citar que, neste ano, foi lançada mais uma obra de Naguib Mahfouz no Brasil. A obra *O sussurro das estrelas* foi publicada pela editora Carambaia. Trata-se de uma obra póstuma que reúne contos inéditos do autor. Os manuscritos foram encontrados recentemente com uma nota indicando “para publicar em 1994” e, entre os escritos, estavam contos que haviam sido publicados em uma revista e mais outros 18 inéditos, os quais a filha do autor Umm Kulthum decidiu publicar. O livro foi traduzido diretamente da língua árabe por Pedro Martins Criado cujo currículo conta com duas outras traduções de obras escritas em árabe.

Referências

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (eds.). **Routledge encyclopedia of translation studies: theories and applications**. 3. ed. London: Routledge, 2020.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Miryam Ávila. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CHITTIPHALANGSRI, Phrae; HENITIUK, Valerie. Orientalism. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (eds.). **Routledge encyclopedia of translations studies**. 3. ed. London: Routledge, 2020. p.

EL-ENANY, Rasheed. **Naguib Mahfouz**: The pursuit of meaning. London: Routledge, 1993.

FARAH, Paulo Daniel Elias. Naguib Mahfuz, o Egito e o romance árabe moderno. **Revista Thot**, São Paulo, v. 78, p. 78-94, 2004.

JUBRAN, Safa Alferd Abou Chahla. Assim estava traduzido. [Entrevista cedida a] Diogo Bercito. **Quatro cinco um**, São Paulo, n. 45, 26 abr. 2021. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura/assim-estava-traduzido>. Acesso em: 10 maio 2021.

MAHFOUZ, Nagib. **As codornas e o outono**. Tradução de Nagib Sabbagh e João Baptista Vargens. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

MAHFUZ, Naguib. **Entre dois palácios**. Tradução de José Augusto de Carvalho. Rio de Janeiro: Record, 1991.

MAHFUZ, Naguib. **O palácio dos desejos**. Tradução de José Augusto de Carvalho. Rio de Janeiro: Record, 1992a.

MAHFUZ, Naguib. **O jardim dos desejos**. Tradução de José Augusto de Carvalho. Rio de Janeiro: Record, 1992b.

MAHFOUZ, Naguib. **Noite das mil e uma noites**. Tradução de Georges Fayes Khouri e Neuza Neif Nabhan. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SAID, Edward Wadie. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MINIBIOGRAFIA DOS AUTORES

Alison Silveira Morais

É escritor, tradutor e ilustrador. Atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC) com bolsa CAPES. É Bacharel em Letras Inglês. Sua atual pesquisa é sobre a Literatura mística medieval e as traduções do Inglês médio para o Inglês moderno. Possui contos e traduções publicados em antologias e coletâneas do gênero terror e horror desde 2016 e recentemente organizou e participou como ilustrador nas publicações dos livros *O gato e El Diablo* (2019) e *Ojepotá e otros três tristes contos tétricos* (2019), em parceria com a UFSC e Katarina Kartonera. E-mail: alison-s-morais@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/459114032708035>.

Diogo Berns

Bolsista CAPES Excelência, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Cursa a Especialização em Música Litúrgica no Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL-Pio XI). Mestre em Estudos da Tradução e Bacharel em Cinema pela UFSC. Pesquisa adaptações cinematográficas e demais processos de intertextualidades. E-mail: diogo.cinestar@hotmail.com.

Karolline dos Santos Rolim

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Possui graduação em Letras – Licenciatura em português, inglês e literatura pela Faculdade Santa Rita (2011) e graduação em Letras – Bacharelado em tradução pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) (2018), com intercâmbio na graduação em Letras da Università degli Studi di Napoli L'Orientale (entre 2017 e 2018). Atualmente é bolsista CAPES Excelência no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC. Participa do Grupo de Estudos Irlandeses (NEI), promovido também pela UFSC. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente com as línguas inglês e italiano, agora nos seguintes temas: Oscar Wilde, O retrato de Dorian Gray, Sociologia da Tradução, Paratextos Editoriais e Crítica de Tradução.

Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Bolsista Capes. E-mail: maria.fms@hotmail.com.

Maria Cecília Pilati de Carvalho Fritsche

Doutoranda em Estudos da Tradução (2017) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em Estudos da Tradução (2014-2017) pela mesma universidade, graduada em Letras e Literatura Francesa (2014) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e graduada em Psicologia (2005) pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Pesquisa nas áreas de literatura francesa e psicanálise.

Gilles Jean Abes

Professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) desde 2014, no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE), e professor permanente do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC). Realizou um Pós-doutorado em Estudos da Tradução de 2011/2 a 2013/1 pelo mesmo programa. É Doutor na área de Estudos da Tradução pela PGET/UFSC desde 2011. Tornou-se Mestre em Teoria Literária (2007) pela mesma universidade. Tem licenciatura em Letras – Francês, também na UFSC. É tradutor no par de línguas Francês-Português. É líder do grupo de pesquisa no CNPq Estudos Baudelairianos no Brasil, criado em 2017. Vem pesquisando a obra e traduzindo a correspondência do poeta Charles Baudelaire. Orienta pesquisas ligadas à Teoria da tradução literária, Tradução comentada (literatura), História da tradução, Tradução de Quadrinhos, Localização de Games e Literatura de língua francesa (sobretudo séculos XIX e XX).

Emily Arcego

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) na Universidade Federal de Santa Catarina), com bolsa Capes Excelência. Mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo programa. Possui Licenciatura em Letras Português/Inglês e Respectivas Literaturas pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Campus Erechim (2011). Especialização em Tradução pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2015). Membro do grupo de estudo PEDITRADI - Pedagogia da Didática da Tradução e Interpretação.

Mairla Pereira Pires Costa

Mestra em Estudos da Tradução no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PPGET) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atualmente cursa Doutorado, bolsista Capes Excelência. Graduação em Biblioteconomia - Habilitação em Gestão da Informação pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2012), graduação em Pedagogia - Licenciatura pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (UNIASSELVI). Membro do Grupo de Pesquisa em Interpretação e Tradução de Línguas de Sinais - InterTradS. Interessa-se em pesquisas relacionadas aos Estudos da Interpretação em Língua de Sinais, Interpretação Educacional (par linguístico Libras-Português) e Tradução de textos acadêmicos produzidos por surdos.

Maria Lúcia Vasconcellos

Professora Titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com atuação no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET). Possui Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Especialização em Pós Graduação em Letras/Inglês (UFMG), Mestrado em Estudos Literários (UFMG) e Doutorado em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários (PPGI-UFSC) e Pós-Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e realizou estágio pós-doutoral junto ao Departament de Traducció y Interpretació da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), sob a supervisão da Prof. Dra. Amparo Hurtado Albir, sobre Didática de Tradução com base na Abordagem por Tarefas de Tradução. Membro do grupo de estudo PEDITRADI – Pedagogia da Didática da Tradução e Interpretação.

Wharley dos Santos

Graduado em Bacharelado em Letras-Libras, Mestre e Doutorando em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com bolsa Capes Excelência. Membro do Núcleo de Pesquisa em Interpretação e Tradução de Línguas de Sinais - Intertrads, sob liderança do Prof. Dr. Carlos Rodrigues, na UFSC e do Grupo de Pesquisa LingCognit - Linguagem & Cognição: escolhas tradutórias e interpretativas sob a liderança da Prof^a. Dr^a. Flávia Medeiros Álvaro Machado, na Universidade Federal do Espírito Santo. Ainda atua como professor de Estudos da Tradução desde 2015, ministrando cursos e organizando eventos presenciais e online voltados para a formação de Tradutores e Intérpretes de Libras-Português.

Núbia Flávia Oliveira Mendes

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Mestre em Estudos da Tradução pela UFSC. Especialista em Docência do Ensino Superior. Graduada em Letras-Libras e Pedagogia. Docente do Instituto Federal de Brasília (IFB). Tradutóloga, Tradutora e Intérprete de Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

Doutora em Linguística pela Universidad de Valladolid, localizada na Espanha. Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fez pesquisa em nível de pós-doutoramento na Universidad de Alcalá, na Espanha (2000), na Universität Augsburg, situada na Alemanha (2014), e na Universidad de Valladolid (2019-2020). Graduada em Letras Português-Espanhol pela UFRJ. Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista de Produtividade do CNPq.

Rosângela Fernandes Eleutério

Doutoranda em Estudos da Tradução; Mestra em Estudos da Tradução (pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina); Graduada em Letras -Literaturas e Língua Espanhola e Graduada em Letras – Língua e Literaturas Vernáculas pela mesma Universidade. Integra os grupos de pesquisa: GERMINA – Núcleo de ética e filosofia política, coordenado pela professora doutora Janyne Sattler (UFSC); LITERALISE - Grupo de pesquisa em Literatura Infantil e Juvenil e Práticas de Mediação Literária, coordenado pela professora doutora Eliane Santana Dias Debus. Bolsista Capes.

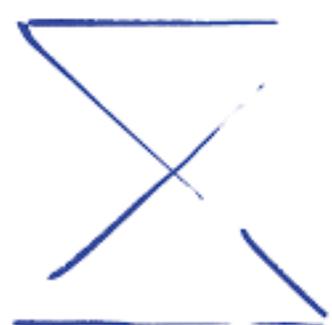
Sabrina Duque Villafañe Santos

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC). Graduada em Jornalismo e mestra em Estudos da Tradução pela Universidade de Brasília (UnB). É, também, tradutora literária. E-mail: sabrinaduque@gmail.com.

Sheila Cristina dos Santos

Possui graduação em Língua e literatura francesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (2016) e mestrado (2018) em Estudos da Tradução pela mesma instituição. Membro do Grupo de Estudos da Tradução. Atualmente é doutoranda – bolsista CAPES Excelência – do Programa de Pós-

Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (CAPES 6), na área de Teoria, Crítica e História da tradução. Seus principais interesses estão voltados para os seguintes temas: Literatura árabe traduzida. Tradução e orientalismo. Sociologia da Tradução.



PGET

Pós-Graduação em
Estudos da Tradução