

ORGANIZAÇÃO
Kamila Oliveira Lima

Tradução, História e Intermedialidade

Diálogos a partir dos Estudos da Tradução

Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução
Universidade Federal de Santa Catarina

Kamila Oliveira Lima (organização e revisão)
Andrieli Woiciechowski (revisão)

Tradução, História e Intermidialidade

Diálogos a partir dos Estudos da Tradução



XV Seminário de Pesquisas em Andamento
Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução

PGET/UFSC
Florianópolis, 2026

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina

T763 Tradução, história e intermedialidade [recurso eletrônico] : diálogos a partir dos Estudos da Tradução / Kamila Moreira de Oliveira de Lima (organização e revisão) ; Andrieli Woiciechowski (revisão). – Florianópolis : UFSC/PGTE, 2026.
133 p. : fots.

E-book (pdf)

ISBN: 978-85-8328-457-4

Inclui artigos resultantes das comunicações apresentadas no XV Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC), realizado nos dias 22, 23 e 24 de maio de 2023.

1. Tradução-estudo e ensino. 2. Tradução-congressos. 3. Linguística-congressos. I. Lima, Kamila Moreira de Oliveira de. II. Woiciechowski, Andrieli. III. Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução.

CDU: 801=3

Elaborada pelo bibliotecário Alexandre Pedro de Oliveira – CRB-14/1167

XV Seminário de Pesquisas em Andamento

22 a 24 de maio de 2023

Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis – SC

Organização

Kamila Moreira de Oliveira de Lima

Revisão* e diagramação

Kamila Moreira de Oliveira de Lima e Andrieli Woiciechowski

Comissão Organizadora do XV SPA

Andrieli Woiciechowski

Giorgio Buonsante

Giulia Henriques Gomes Motta

Kamila Moreira de Oliveira de Lima

Tuan Peres

Wharley dos Santos

* O conteúdo final dos artigos apresentados é de inteira responsabilidade de suas autoras e autores, tendo passado pelo conhecimento e aprovação de suas orientadoras e orientadores, estando a equipe de revisão isenta de qualquer responsabilidade.

Apoio



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	3
A HISTÓRIA DA TRADUÇÃO NO BRASIL NO INÍCIO DO SÉCULO XX: INTERFACES COM A LITERATURA COMPARADA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS.....	4
<i>Viviane Dias Pereira</i>	
A LITERATURA POLONESA TRADUZIDA NO BRASIL DO FINAL SÉCULO XIX ATÉ O SÉCULO XXI	19
<i>Andrieli Woiciechowski e Marlova Gonsales Aseff</i>	
HERDER E SCHLEIERMACHER: A TRADIÇÃO HERDERIANA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	32
<i>Marcelo Martinez</i>	
"AQUI COMEÇA UM CURTO TRATADO E UM CONSOLO AOS POBRES PECADORES": <i>THE BOOK OF MARGERY KEMPE</i> (ca. 1434), DESAFIOS DE UMA EDIÇÃO E TRADUÇÃO CRÍTICA MEDIEVAL	44
<i>Alison Silveira Moraes</i>	
O AMOR NA IDADE MÉDIA: <i>MINNE</i> E <i>DOM QUIXOTE</i>	58
<i>Beatriz Passamai Pereira, Álvaro Alfredo Bragança Júnior e Werner Ludger Heidemann</i>	
CODA: DESAFIOS COMUNICATIVOS NA MEDIAÇÃO DA SAÚDE DE MULHERES SURDAS BRASILEIRAS	74
<i>Núbia Flávia Oliveira Mendes, Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão e Mariângela Sastre Ruano</i>	
DE <i>MON AMI JIM</i> À <i>MINHA AMIGA PASSARINHA</i> : PRIMEIRAS REFLEXÕES SOBRE O INÍCIO DE UM PROCESSO DE ADAPTAÇÃO	83
<i>Vinicius Pereira Coelho e Dirce Waltrick do Amarante</i>	
LOCALIZAÇÃO IDEOLÓGICA: PROCESSO DE TRADUÇÃO DA SÉRIE <i>TODXS NÓS</i>	101
<i>Mariana Souza Sanhudo e Cynthia Beatrice Costa</i>	
"NOLI ME TANGERE" NO CINEMA: UM ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO	119
<i>Talita Von Gilsa e Karine Simoni</i>	

APRESENTAÇÃO

Reunimos aqui os artigos apresentados no **XV Seminário de Pesquisas em Andamento da PGET**, realizado nos dias 22, 23 e 24 de maio de 2023, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). O Seminário de Pesquisas em Andamento da PGET tem como principal objetivo promover o diálogo crítico em torno de pesquisas em curso, acolhendo abordagens teóricas, metodológicas e empíricas que refletem a vitalidade e a diversidade do campo dos Estudos da Tradução.

Os textos aqui reunidos evidenciam a amplitude temática da área, contemplando pesquisas que dialogam com a História da Tradução, a Literatura Comparada, a Sociologia da Tradução, os Estudos Feministas, os Estudos Medievais, a Tradução Intersemiótica, a Acessibilidade Linguística, a Tradução Audiovisual, a Adaptação e as abordagens *queer* e funcionalistas. Ao transitar por diferentes línguas, épocas, mídias e contextos socioculturais, os artigos reafirmam a tradução como prática histórica, social, política e estética, profundamente implicada nas dinâmicas de poder, circulação de saberes e construção de sentidos.

Como conjunto, este volume testemunha o compromisso da PGET com a formação crítica de pesquisadoras e pesquisadores e com a produção de conhecimento plural, rigoroso e socialmente situado. Ao registrar as pesquisas em andamento apresentadas no XV SPA, esta obra não apenas documenta um momento significativo da trajetória do Programa, mas também contribui para o fortalecimento dos Estudos da Tradução no Brasil, estimulando novos diálogos, questionamentos e caminhos de investigação.

A HISTÓRIA DA TRADUÇÃO NO BRASIL NO INÍCIO DO SÉCULO XX: INTERFACES COM A LITERATURA COMPARADA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Viviane Dias Pereira*

Resumo: Este artigo analisa como a História da Tradução e dos discursos sobre o traduzir no Brasil no início do século XX evidenciam relações de poder, línguas e literaturas nacionais, considerando o processo de desenvolvimento das relações internacionais. O modelo “competitivo” das literaturas nacionais proposto por Casanova (2002) descreve o mundo por uma perspectiva histórica, em um jogo de forças dinâmicas e atreladas ao conjunto de transformações sociais, políticas e econômicas no percurso do tempo. Nesse sentido, a História da Tradução se apresenta como fator determinante para identificar traços em comum às literaturas do mundo (Literatura Comparada), conforme comportamento dos atores políticos envolvidos (Relações Internacionais). Certo é que o patrimônio nacional se enriquece com o capital literário, ainda mais se a literatura for mais antiga, apresentando textos canônicos (clássicos ou universais). E, no escopo das Relações Internacionais, a literatura traduzida vem desempenhando papel de relevância, ainda mais em se tratando de *soft power* (Nye, 2004), com o processo de internacionalização da literatura em contrapartida com a literatura da internacionalização. Nesse âmbito, no Brasil, formaram-se agentes diplomáticos bastante peculiares: os escritores-embaixadores, como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, e os representantes culturais (ou escritores-tradutores), como Érico Veríssimo.

Palavras-chave: História da Tradução; Literatura Comparada; Relações Internacionais.

Essas relações do original com a tradução são [...] as que expressam mais claramente as relações de nação a nação, e as que devemos julgar preferencialmente [...] para o avanço da literatura mundial (Goethe *apud* Strich, 1946, p. 20).

Introdução

O presente artigo examina a História da Tradução na perspectiva da Literatura Comparada e das Relações Internacionais, pois o ato de traduzir e seus discursos inerentes evidenciam relações de poder no espaço literário internacional, construído pela história e pela geografia desde os primórdios da humanidade. Seus contornos e fronteiras vêm sendo estabelecidos por escritores e tradutores com o passar do tempo.

Na perspectiva de Cunha *et al.* (2019, n.p.), “o fluxo de pessoas, textos e saberes nunca se ateve a fronteiras nacionais – e, inclusive, antecede a própria ideia de ‘nação’, pois o interesse pela tradução é tão antigo quanto a própria civilização humana”.

No âmbito acadêmico, a Literatura Comparada e as Relações Internacionais se desenvolveram como disciplinas independentes entre o final do século XIX e o fim da

* Mestra em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). E-mail: vividias78@gmail.com

Primeira Grande Guerra, guardando entre si muitas semelhanças e percursos teóricos e metodológicos comuns.

Sendo assim, a perspectiva histórica revela o panorama diacrônico das nações e das literaturas, envolvendo situações concomitantes e dialogantes. Segundo a descrição de Benedict Anderson (1991), a história do surgimento de diversos nacionalismos a partir da ascensão da língua nacional se tornou assunto tanto em cursos de Literatura quanto de Relações Internacionais.

Por outro lado, a perspectiva política destaca o poder, que é o centro das reflexões sobre as relações internacionais. As diferentes formas de pensar esse poder, como pode ser explicado, construído ou destruído deram origem a “grandes debates”, muito motivados pela guerra, mas em voga até hoje.

O estudo da Literatura Comparada, por sua vez, se insere nessa análise de relações de poder, buscando maior diálogo entre as culturas, ultrapassando as fronteiras entre nações, revelando o lugar privilegiado da tradução e, por conseguinte, o papel do tradutor.

A noção de *Weltliteratur* foi formulada por Goethe num momento em que a Alemanha adentrava no espaço literário internacional. Esse renomado escritor alemão defendia um “comércio de ideias entre os povos” e buscava frequentemente literaturas estrangeiras, bem como lia muitas traduções. Sobre a figura do tradutor, Goethe, citado por Strich (1946 *apud* Casanova, 2002), escreve:

Assim, deve-se considerar cada tradutor como um mediador que se esforça por promover esse intercâmbio espiritual universal e que se impõe como tarefa fazer esse comércio generalizado progredir. Por mais insuficiente que seja a tradução, essa atividade continua sendo uma das tarefas mais essenciais e dignas de estima do mercado de intercâmbio mundial universal (Strich, 1946, p. 18 *apud* Casanova, 2002, p. 28-29).

Dessa forma, Goethe entendia o tradutor como ator central em um movimento e a ideia de história ou literatura mundial permanece como propósito de diversos especialistas.

No início do século XX, um deles foi o teórico-prático da tradução Valery Larabaud, que primeiro vislumbrou uma “internacional intelectual”, na busca por romper os limites impostos pelos nacionalismos literários. No seu entendimento, o tradutor era uma peça-chave, um leitor que conhecia mais profundamente o texto, colaborando para a recriação do original na tradução. E isso ocorria em um processo onde o tradutor conseguia causar emoção, por desfrutar de maneira ímpar do prazer da tradução.

Sendo assim, observa-se uma “política literária”, com nuances distintas da política comum, pois nas palavras de Larabaud (1936):

Existe uma grande diferença entre o mapa político e o mapa intelectual do mundo. O primeiro muda de aspecto a cada cinquentas anos; está coberto de

divisões arbitrárias e incertas, e seus centros preponderantes são muito móveis. Ao contrário, o mapa intelectual modifica-se lentamente, e suas fronteiras apresentam grande estabilidade [...]. Daí uma política intelectual que quase não tem relação com a política econômica (Larabaud, 1936, p. 33-34).

Em sua obra *A República Mundial das Letras*, Pascale Casanova (2002) imagina esse mundo literário como o mundo das Relações Internacionais, baseado em um jogo de desigualdades composto de dominantes e dominados.

O lugar das Relações Internacionais na História da Tradução no Brasil

A construção da História da Tradução no Brasil está fortemente ligada à História das Relações Internacionais. Desde sua formação, a inserção da nação brasileira no âmbito internacional aconteceu por meio das potências europeias, inicialmente com o mercantilismo português e, mais tarde, com o liberalismo inglês, que veio a tornar-se a ideologia predominante na sociedade ocidental no século XIX.

À medida que se aproximava o novo século XX, ainda subsistia a predominância da tradicional influência da literatura francesa, mas que paulatinamente dava lugar a um nascente nacionalismo brasileiro.

Aos poucos, a difusão da cultura brasileira no exterior foi ganhando novos contornos. Contribuiu para isso a figura instigante de José Maria da Silva Paranhos Júnior, o Barão do Rio Branco, por sua percepção geopolítica no início do século XX. Como Ministro das Relações Exteriores, empreendeu esforços para estreitar as relações diplomáticas do Brasil com os Estados Unidos, em um momento de intensificação das rivalidades entre as potências europeias.

Nesse deslocamento da política externa da Europa para os Estados Unidos, a diplomacia brasileira contou também com Joaquim Nabuco, aristocrata e diplomata que prestou serviços como embaixador do Brasil em Washington, capital dos EUA.

Além disso, o então presidente Theodore Roosevelt era simpático ao pan-americanismo da Doutrina Monroe, com o *slogan* “América para os americanos”, que defendia um bloco geopolítico integrado no continente americano.

No período de 1901 a 1909, ao empreender a política externa denominada *Big Stick*, com ideologia semelhante à Doutrina Monroe, Roosevelt tinha a intenção de proteger os interesses dos EUA e ampliar seu poder sobre a América Latina e o Caribe. E isso provocou a projeção dos EUA em muitas questões internacionais.

No entanto, a influência cultural americana teve destaque somente após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A intelectualidade brasileira não entrava em um consenso a respeito da presença norte-americana, mas a partir da década de 1930, com a Política da Boa Vizinhança do governo Roosevelt, esse cenário mudou.

Foi um tempo em que a hegemonia dos Estados Unidos se fez presente em diversos setores da sociedade brasileira, trazendo mudança de hábitos e costumes com

novos padrões de comportamento. Surgiram as histórias em quadrinhos, o super-homem, os *cowboys* de plástico, os chicletes, a Coca-Cola, o *jazz* etc. (Bandeira, 1978).

Com base nisso, os escritores brasileiros foram tendo que se adaptar às novidades, considerando que:

As histórias em quadrinhos, os romances lacrimogêneos, o cinema, os romances policiais, exerceram influência tanto no que diz respeito à eleição de determinados temas ou de certos pontos de vista como no tocante aos procedimentos narrativos e às inovações formais de que se valiam os romancistas norte-americanos (Miceli, 1979, p. 94).

Como resultado, houve um crescente desenvolvimento do mercado editorial brasileiro com a presença marcadamente norte-americana. Hirsch (2006) ressalta que isso se deu:

[...] inicialmente por meio das publicações das traduções do inglês da Companhia Editora Nacional e da revista *Seleções* [...]. Posteriormente, outras editoras como a Globo, em Porto Alegre, e a José Olympio, no Rio de Janeiro, foram responsáveis pela tradução de autores norte-americanos (Hirsch, 2006, p. 47).

Dessa forma, a tradução foi ganhando espaço como fonte de inspiração, estimulando a reflexão como ponto de partida para pesquisa ulterior. E, decorrente disso, as figuras dos editores e tradutores no Brasil entraram na dinâmica da República Mundial das Letras.

É certo que houve a proliferação geral dos centros de conhecimento, sendo as línguas da ciência, desde a Antiguidade, sucessivamente: o grego, o árabe, o latim e o inglês.

A História testemunha que os tradutores foram e são, assim, “os grandes polinizadores da ciência” (Fischbach, 1992). Sem eles, a ciência não alcançaria o *status* universal que ostenta hoje.

Nas palavras de Susan Bassnett (2003), as reflexões sobre a tradução e mesmo a compreensão da literatura devem ir além dos idiomas, temas e formas emergidos a partir dos nacionalismos.

Nessa linha de raciocínio, torna-se evidente que as trocas de saberes, as construções de conhecimento com imagens do outro e as relações de poder envolvidas podem encontrar no estudo sistemático da história das traduções e dos discursos sobre o traduzir uma metodologia de pesquisa relevante.

O mundo literário que se desenha nesse contexto, à semelhança do mundo das relações internacionais, é composto inevitavelmente por centros e periferias, conflitos e pacificações, aliados e rivais.

O modelo “competitivo” das literaturas nacionais e de suas interações, que Pascale Casanova (2002) defendeu em sua obra *A República Mundial das Letras*, compõe um mapa geocultural cuja lógica funciona com autonomia relativa em relação

ao mapa geopolítico e tem o seu próprio meridiano de Greenwich, ao qual se medem a novidade e a modernidade das obras.

Na realidade, os contornos e fronteiras do espaço literário mundial nunca foram traçados ou descritos e dependem dos próprios escritores. E a internacionalização do mundo literário conta com escritores que participam em tempos diferentes num mesmo espaço, o mundo, o grande tapete, partindo do texto de Henry James (1997), *O motivo no tapete*.

Tal como um grande tapete cujas características (desenho, forma, cores etc.) só podem ser percebidas inteiramente ao nos afastarmos, ficando a uma certa distância do mesmo, também as obras literárias exigem certo distanciamento do crítico que lhe permitiria “comparar as formas recorrentes, as semelhanças e as dessemelhanças com outras formas” (Casanova, 2002, p. 17).

Sendo assim, trata-se de situar os escritores (e suas obras) na história especializada e, mais especificamente, na história da tradução que, juntamente com o estudo das relações internacionais, pode ter muito a contribuir com a literatura, na medida em que analisa a interação entre os diferentes agentes no cenário global.

Posto isso, a ciência das Relações Internacionais incorpora uma série de teorias concorrentes, sendo que estas, segundo Carvalho (2007), devem ser analisadas sob uma perspectiva histórica, pois para cada momento algumas são mais adequadas para o estudo das relações internacionais do que outras.

E, nessa análise, entende-se que o espaço literário mundial vai sendo definido pela correlação de forças estabelecidas nos complexos mecanismos e leis da escrita, dentro do contexto das relações internacionais.

O lugar da Literatura Comparada na História da Tradução no Brasil

A prática da comparação ocupa lugar em momentos distintos da história da literatura. Na Roma Clássica, autores como Macrobius e Aulus Gellius (130-180 d.C.) estabeleceram vários paralelos entre os poetas romanos e gregos (Corrales, 2010). O adjetivo “comparado”, derivado do latim *comparativus*, já era empregado na Idade Média. E, no Renascimento, tal prática chegou a tornar-se moda na Europa, em grande parte devido à doutrina da imitação, que existia desde sempre como fonte de inspiração artística.

Mas o surgimento da Literatura Comparada remonta mesmo ao século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos para extrair leis gerais era predominante nas ciências naturais. Desde então, se reinventa a cada diálogo com um campo de conhecimento, começando a definir seus rumos e objetos de atuação.

O conceito de Literatura Comparada explicita-se na obra de Paul van Tieghem intitulada *La littérature comparée*, publicada em 1931, sendo considerada uma disciplina particular entre a história literária de uma nação e a história mais geral. Nesta

divisão, a primeira trata das relações entre as literaturas nacionais ou internacionais enquanto que a segunda sintetiza o que há de comum entre literaturas, no sentido de:

[C]omo todas as partes que compõem o estudo completo de uma obra ou de um escritor podem ser tratadas apenas com os recursos da história literária nacional, exceto a pesquisa e a análise das influências sofridas e exercidas, convém reservar esta para uma disciplina especial, que terá seus objetivos bem definidos, seus especialistas, seus métodos. Ela prolongará em todos os sentidos os resultados obtidos pela história literária de uma nação, reunindo-os com os que, por seu lado, obtiveram os historiadores das outras literaturas, e desta rede complexa de influência se constituirá um domínio à parte. Ela não pretenderá de modo algum substituir as diversas histórias literárias nacionais; há de completá-las e uni-las; e, ao mesmo tempo, tecerá, entre elas e acima delas, as malhas de uma história literária mais geral. Esta disciplina existe; seu nome é Literatura Comparada (van Tieghem, 1994, p. 96).

Os estudos da Literatura Comparada no Brasil estão relacionados à própria Literatura Brasileira ou, mais precisamente, à atividade crítica vinculada a ela desde o Romantismo.

Desde cedo historiadores do século XIX já praticavam a Literatura Comparada de forma espontânea, como foi o caso de Tobias Barreto¹.

No início do século XX, os estudos comparatistas se encontravam dispersos nas obras literárias brasileiras. O escritor João Ribeiro foi um dos primeiros a deixar de lado a perspectiva tradicional e considerar a Literatura Comparada como uma atividade de crítica histórica. No entanto, não se interessava pelo jogo de confrontos comum entre literaturas.

Em seu ensaio “Literatura Comparada”, incluído em *Páginas de Estética*, João Ribeiro (1905) fez uma diferenciação entre literatura escrita e literatura oral, já antevendo as teses defendidas anos mais tarde por René Wellek e Austin Warren em sua Teoria da Literatura.

Além disso, surgiram outros críticos, como Otto Maria Carpeaux, Eugênio Gomes e Augusto Meyer. Com estilos diferentes, esses autores tinham em comum a inclinação para o comparativismo, que se apresentava como uma prática comum, quase inevitável.

O austro-brasileiro O. M. Carpeaux escreve sua obra magna *História da Literatura Ocidental* (1978-1984), editada em alguns volumes, com narrativas da literatura desde suas origens greco-latinas até à modernidade. Na sua trajetória literária, tornou-se um “intermediário”² de autores europeus aqui pouco conhecidos. Um deles foi Kafka, que chegou até nós em 1942 através do seu artigo “Franz Kafka e o mundo invisível”.

¹ Tobias Barreto defendia a literatura e a cultura alemãs contra o predomínio da cultura francesa no Brasil na época. Publicava em jornais vários ensaios críticos, com a intenção de escrever um livro com o título *Traços de Literatura Comparada do Século XIX*.

² O comparativista Wolfgang Iser tem desenvolvido pesquisas sobre o papel dos “intermediários” brasileiros.

Eugênio Gomes também se destaca ao divulgar diversos trabalhos na imprensa que tinham tendência comparativista, constatada em seu livro pioneiro *Machado de Assis – Influências inglesas* (1939), uma valiosa fonte de análise comparada de Machado de Assis. Segundo Gomes (1976, p. 13), “Machado de Assis absorveu largamente a literatura inglesa. Pode afirmar-se que frequentou, com mais ou menos assiduidade, Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Smollet, Charles Lamb, Shelley, Thackeray e Dickens”.

O crítico gaúcho Augusto Meyer, por sua vez, também se ocupou de “fontes” machadianas, bem como outras, ao traduzir a obra de Ernst Robert Curtius *Literatura Européia e Idade Média Latina* (1948), pelo Instituto Nacional do Livro³.

Nesse início do século XX, é inegável o crescimento da Livraria do Globo de Porto Alegre que, durante a expansão de seus negócios entre 1924 e 1930, contava com títulos traduzidos, não somente do francês, mas também do italiano, do inglês e do espanhol.

No entanto, somente a partir de 1930, Henrique Bertaso⁴ decide ingressar no mercado de literatura traduzida, convidando Érico Verissimo⁵ para uma seção editora que priorizasse a tradução de autores norte-americanos e europeus.

A dupla Bertaso-Verissimo produziu importantes publicações da Editora Globo, em sua melhor fase. Um processo que se iniciou nos anos 30 com a publicação de uma literatura mais popular, angariando um expressivo número de leitores. Nos anos 40, por sua vez, continuava na busca por maior qualidade, tanto nos títulos escolhidos como nas respectivas traduções. Foi um tempo em que houve um “saneamento” das traduções da editora, conforme explica Verissimo (1973):

O processo da tradução de uma obra tornou-se então algo de muito elaborado. Escolhido o livro a verter-se para o português, procurava-se o tradutor, de acordo com a especialidade linguística de cada um. Feita a escolha do tradutor, este fazia sem pressa o seu trabalho, tendo à sua disposição uma rica biblioteca em que havia vários dicionários e enciclopédias. [...] Depois que o tradutor dava por terminado o seu trabalho, os respectivos originais eram entregues a um especialista da língua de que o livro fora traduzido, para que ele os confrontasse, linha por linha, com o original, procurando verificar a fidelidade da versão. Mas o processo não terminava aí. Havia uma terceira etapa, em que um especialista examinava o estilo do livro, discutindo-o com o tradutor, cujo nome ia aparecer sozinho no póstico do volume. Em caso de divergência havia uma arbitragem. Os livros estrangeiros publicados durante os quatro ou cinco anos em que esse esquema durou, são de excelente qualidade no que diz respeito à tradução. O nosso chefe maior, porém, ficava apavorado – e com razão! – quando examinava o custo de tradução de cada obra (Verissimo, 1973, p. 50-51).

³ Meyer foi convidado pelo então presidente Getúlio Vargas a fundar o Instituto Nacional do Livro no Rio de Janeiro, para onde se transferiu com um grupo de intelectuais gaúchos em 1937.

⁴ Henrique Bertaso levou a Editora Globo a concretizar um projeto ambicioso no cenário cultural brasileiro.

⁵ Érico Verissimo fez parte também da equipe editorial da Revista Globo, lançada em 1929, na qual foi diretor a partir de 1931.

Com mais obras traduzidas, a “literatura comparada” foi, assim, ganhando adeptos e já era amplamente empregada em toda a Europa para estudos de ciência e linguística, mas foi na França que se consolidou primeiro. Até mesmo só o termo “literatura” já era utilizado com a acepção que trazia o *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, compreendendo um conjunto de obras que era aceito sem discussão desde o seu aparecimento, enquanto na Inglaterra e na Alemanha demorou mais a ganhar esse conceito.

Essa inclinação comparativista aplicada à literatura começou com o uso do termo *Weltliteratur* por Goethe entre 1827-1832 e ganhou destaque com a divulgação da expressão, em cursos sobre literatura do século XVIII ministrados por Abel-François Villemain na Sorbonne em 1828-1829.

Logo depois, J.-J. Ampère publica seu *Discurso sobre a história da poesia* (1830), referindo-se à “história comparativa das artes e da literatura” e também em sua outra obra *História da literatura francesa na Idade Média comparada às literaturas estrangeiras* (1841).

Com isso, a expressão atingiu a órbita da crítica literária, via Sainte-Beuve, que se referiu a Ampère na *Revue des Deux Mondes*, considerando-o o fundador da “história literária comparada”.

Acrescentam-se a esses expoentes da Literatura Comparada o nome de Philarete Chasles, que em 1835 apresentou alguns princípios básicos do que considerava ser uma “história literária comparada”. Segundo Chasles (1835 *apud* Carvalhal, 1986, p. 10): “Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante”.

Assim vai se revelando uma visão conjunta da história da literatura, da filosofia e da política nos cursos ministrados por ele no *Collège de France* (1841). E tanto as noções de vinculação quanto de empréstimo caracterizarão a literatura comparada e historiografia literária dentro do âmbito de estudos comparados considerados clássicos.

Desse modo, não é de surpreender que a primeira cátedra de literatura comparada ocorreu em território francês, em Lyon, em 1887, seguida pela criação de outra, na Sorbonne, em 1910. Nesses dois locais atuaram grandes comparativistas, como Joseph Texte, Fernand Baldensperger e J.-M. Carré.

Mas a difusão da literatura comparada coincide com o abandono do “gosto clássico”, que cede lugar à noção de relatividade, já estimulada desde o século XVII pela *Querelle des anciens et des modernes*.

As noções de evolução, continuidade e derivação incorporam-se aos ideais “cosmopolitas” vigentes, sendo fortalecidas, ainda, pelo Romantismo, marcado pelo subjetivismo, excesso sentimental e exotismo, sendo que esse último fomentou grandemente o interesse por literaturas diferentes.

Assim, a literatura passou a ser um desafio comum. Se no início o espaço literário internacional criado no século XVI foi constituindo por um lado suas referências

e reconhecimentos, por outro era causador de rivalidades no momento da emergência e da construção dos Estados europeus.

Então, conforme Casanova (2002):

[O] modelo de uma República Internacional das Letras opõe-se à representação pacificada do mundo, em toda parte designada como globalização. A história (assim como a economia) da literatura, tal como a entenderemos aqui, é, ao contrário, a história das rivalidades que têm a literatura como objeto de disputa e que fizeram – com recusas, manifestos, violências, revoluções específicas, desvios, movimentos literários – a literatura mundial (Casanova, 2002, p. 26).

A proposta de Casanova (2002)⁶ é assumir uma perspectiva diferente da tradicionalmente adotada pelos comparatistas. Para ela, a tradução é de suma importância no espaço literário internacional e não de literatura mundial, apesar de às vezes a autora misturar estes conceitos.

Autores com perfis distintos como Goethe, Roland Barthes e Carlos Fuentes já abordaram a geografia desse espaço: um movimento que tinha a criatividade na ficção como estratégia para criar seu espaço que fosse além das contingências políticas e econômicas.

É certo que, quando a literatura traduzida é vista dentro de um panorama de polissistema, ao revelar a sua evolução e vinculação com outros sistemas (complexidades multiculturais e multilinguísticas, sociedade, política, escolas teóricas, estética da recepção...), segundo Lambert (2011):

[...] a tradução se torna assunto de estudo; procura-se saber quem produz traduções, para que público, com o auxílio de que textos, em que gêneros, em que línguas e linguagem, segundo que registros e esquemas literários, em função de que modos literários, morais, linguísticos, políticos; e ademais, em função de que concepção de tradução (Lambert, 2011, p. 15).

Desse modo, a tradução sempre está em conexão com seu contexto histórico, ideológico e estilístico. E, mais que isso, não é apenas “multiplicação aparente do número de leitores, mas escola de invenção e descoberta” (Brunel; Pichois; Rousseau, 1983, p. 137), porque na base desse trabalho reside a proposta de comunicação entre culturas através da linguagem.

Ante o exposto, pode-se inferir que a Literatura Comparada se correlaciona intrinsecamente com a história das relações literárias internacionais e, por conseguinte, com a história da tradução, pois se encontra nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, acompanhando tendências, mudanças de ideias, emoções e temas que envolvem cada cultura.

Nessa dinâmica, o comparatismo no Brasil procurou acompanhar o processo de internacionalização da literatura em contrapartida com a literatura da

⁶ Casanova (2002) defende que existem formas de dominação literária que expressam outros princípios de dominação, sobretudo políticos, principalmente através da língua.

internacionalização, cuja consolidação ocorreu no início do século XX, com uma profusão de escritores-tradutores inclinados a essa tendência.

A história das traduções e os discursos sobre o traduzir, ao evidenciar relações de poder, fluxos e construções de imaginários, constituem relevante contribuição para a pesquisa comparatista e podem ser estendidos aos estudos das Relações Internacionais.

A geopolítica literária

A Literatura Comparada se fundamenta em sua localização geopolítica. A própria ideia de “comparação” traz consigo o nacionalismo, colonialismo e cientificismo que marcaram o século XIX.

Essa nova disciplina formou-se a partir da ideia de centralidade da literatura francesa, que exercia influência sobre as demais literaturas. O nacionalismo e a primazia da França eram, assim, evidentes.

Por um lado, o nacionalismo reforçou a visão cosmopolita, de abertura para os outros, buscando a harmonia entre as nações. Mas, por outro, a comparação revelava posturas etnocêntricas que serviam às vaidades nacionais.

A contrapartida veio de professores de universidades americanas, muitos deles emigrados europeus, que adotaram uma visão mais cosmopolita. Já não faziam distinção entre Literatura Geral ou Literatura Mundial e Literatura Comparada.

Nesse ponto, Remak (1994) questiona o crítico francês van Tieghem, para o qual a Literatura Comparada envolvia investigações limitadas a dois países. “Por que uma comparação entre Richardson e Rousseau deveria ser classificada como literatura comparada, ao passo que uma comparação entre Richardson, Rousseau e Goethe [...] seria atribuída à literatura geral?” (Remak, 1994, p. 186).

Além disso, faz-se mister acrescentar que, durante a evolução da Literatura Comparada identificou-se um paradoxo, pois, apesar de ela ter surgido como uma reação contra o nacionalismo limitado, como um protesto contra o isolacionismo de muitos historiadores da literatura francesa, alemã, italiana, inglesa etc., acabou provocando uma competição acirrada entre países, cada um querendo provar o maior número de influências possíveis sobre os demais ou que melhor assimilou um grande escritor estrangeiro (Wellek, 1994).

Com isso, cabe ressaltar que, desde sua origem, a Literatura Comparada vem estabelecendo diálogo cultural de alcance internacional, com interações de sociedades mais ou menos distantes. Conforme Casanova (2002):

As literaturas não são, portanto, a emanção de uma identidade nacional, elas são construídas na rivalidade (sempre negada) e na luta literárias, sempre internacionais. Afirmar que o capital literário é nacional, ou que ele existe em uma relação de dependência do Estado e em seguida da nação, permite ligar a ideia de uma economia própria ao universo literário à de uma geopolítica literária. De fato, nenhuma entidade "nacional" existe por si mesma e nela

mesma. Nada é mais internacional, de certa forma, que o Estado nacional: ele só se constrói em relação a outros Estados e muitas vezes contra eles (Casanova, 2002, p. 55).

Desse modo, essa crítica francesa começa a descrever um espaço literário internacional e autônomo, onde há relações de poder desiguais entre culturas distintas, cada uma dependendo de seu “capital literário”. E que, para um autor ser mundialmente reconhecido, faz-se necessário que suas obras sejam traduzidas.

A história comprova que quanto mais antiga a literatura, mais importante o patrimônio nacional, que pode contar com “clássicos nacionais”. A antiguidade é, assim, um fator determinante do capital literário.

Em seu último trabalho, *La Langue mondiale – Traduction et domination*, Casanova (2015) defende o papel da tradução como uma arma contra a dominação e como uma forma de acumulação simbólica de capital.

E, ao trazer o tema recorrente de todos os seus trabalhos, que é a questão da dominação linguística, Casanova (2015) alerta que a desigualdade das línguas pode impedir o reconhecimento de escritores renomados, como foi o caso de Eça de Queiroz, em Portugal, e Machado de Assis, no Brasil, quase desconhecido no exterior.

Essa dura realidade da desigualdade do comércio linguístico e literário já foi bem observada pelo poeta russo Velimir Khlebnikov (1994), ao afirmar que:

As línguas servem a causa da inimizade e, como singulares sons de intercâmbio, para o intercâmbio de mercadorias intelectuais, dividem a humanidade plurilíngue em campos de luta alfandegária, em uma série de mercados verbais, além dos limites de cada um dos quais uma língua pretende à hegemonia e, com isso, as línguas, como tal, servem à desunião da humanidade e travam guerras invisíveis (Khlebnikov, 1994, p. 128).

Lambert (2011), por sua vez, entende a complexidade do conceito de literatura nacional, mas apesar disso tem sua força para representar o modelo dos programas de ensino e de pesquisa em escala global. Por isso, sugere estudar a literatura a partir de mapas, em seu conjunto e não separadamente, afirmando que:

Convém elaborar esquemas que possam levar em conta diferentes configurações possíveis entre as diferentes literaturas. A dificuldade consiste em descrever e interpretar suas relações, ou seja, suas fronteiras e suas interações ou ausência de interações. (Lambert, 2011, p. 34).

Nesse contexto, Lambert (2011) defende os “mapas literários” e “mapas culturais”, colocando-se em posição contrária ao princípio estático e eurocêntrico das literaturas nacionais, ou seja, a partir do pensamento de que com as tradições literárias e linguísticas se chegaria ao princípio de nações.

Em seu importante e pioneiro artigo “À la recherche de cartes mondiales des littératures” (“À procura de mapas-múndi das literaturas”), publicado originalmente em

francês em 1990 e traduzido um ano depois para o inglês em Berlim, Lambert (2011) afirma que:

Tanto em termos de nação como em termos de língua, as literaturas não constituem sistemas de comunicação homogêneos ou fechados, e a interação com outros tipos de comunicação (literária), de origem local ou internacional, ocorre a todo momento. A complexidade cultural e linguística de toda sociedade implica a coexistência de várias tradições literárias em qualquer espaço sociocultural. (Lambert, 2011, p. 29, grifos do autor).

De fato, torna-se difícil pensar em um único mapa-múndi das literaturas, pois nem todas as culturas têm o mesmo conceito de literatura, a mesma condição (dominantes ou dominadas), os mesmos gêneros textuais, formas de variação linguística (escritas ou orais).

Tais condições variam em cada época, de acordo com os falantes, gerando inúmeros questionamentos e isso se reflete nos mapas em sentido geral, que também possuem caráter provisório e retratam a história das relações internacionais.

Certo que, para quem detém a palavra, a língua é decididamente um poder. Isso porque em todas as relações humanas a língua constitui o elemento mais convencional em que todo processo comunicativo se estrutura e se estabelece.

Jean Delisle e Judith Woodsworth (1998), em um capítulo intitulado “Os tradutores e o poder”, destacam a posição do tradutor como alguém na maioria das vezes a serviço dos poderes existentes. Sobre o *droit à la parole* de que dispõem, os tradutores entendem que:

[...] é, afinal, o direito de transmitir as ideias de outra pessoa para beneficiar um terceiro; e ele está obrigado à confiabilidade, a guardar os segredos oficiais e a estar disponível para repetir seu desempenho. [...] só por delegação os tradutores têm algum poder e somente enquanto merecem confiança (Delisle; Woodsworth, 1998, p. 143-144).

Embora essa dinâmica pareça simples, na verdade é bem complexa. Conforme reflexões de Michel Foucault, o poder pode assumir uma variedade de formas, sendo produzido através de práticas discursivas, ou seja, através da linguagem.

Casanova (2002) também se interessou especificamente pelo poder das literaturas e as dividiu em literaturas dominantes e literaturas dominadas, determinadas por um sistema de hierarquias de línguas do mundo, nestes termos:

Em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existem no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura. A literatura está ligada à língua a ponto de se identificar “a língua da literatura” (a “língua de Racine” ou a “língua de Shakespeare”) à própria literatura (Casanova, 2002, p. 33).

Essa autora sustenta que, através da tradução, o escritor dominado pretende acessar ou aproximar-se do Centro (formado pela França, Inglaterra e Estados Unidos) para, assim, ser por este conhecido.

Considerações finais

Apesar dos Estudos da Tradução serem um campo disciplinar de origem recente, a tradução sempre fez parte da nossa História, sendo o ato de traduzir tão antigo quanto a própria linguagem.

No entanto, fez-se necessário entender que a tradução não é um procedimento à parte, isolado; pelo contrário, está dentro do processo normal de produção literária. Por isso, propomos um estudo da História da Tradução no Brasil considerando essa abordagem mais ampla, envolvendo interfaces com a Literatura Comparada e Relações Internacionais.

Se, na Antiguidade Clássica, já se dava importância à tradução e à imitação de modelos gregos em prol da nascente literatura latina, na Idade Média, com o fim do Império Romano e consolidação do Cristianismo, a tradução conquistou mais adeptos, pois os textos religiosos demandavam maior literariedade.

Além disso, durante o Renascimento, a tradução atingiu a sua maioridade, lançando as bases da tradutologia moderna, com importantes reflexões sobre a arte de traduzir. Havia duas tendências opostas: uma renovação do interesse pelas línguas clássicas e, com o crescente sentimento nacionalista, um maior uso das línguas nacionais.

A formação dos Estados Nacionais iniciada no século XV foi, sim, um marco para o desenvolvimento das línguas e literaturas nacionais como as entendemos hoje. Mas sabemos que os critérios para delimitação da literatura somente na esfera nacional são insuficientes, muito devido a disputas políticas e interpretações divergentes.

Por isso, iniciamos este estudo partindo do pressuposto de que a História da Tradução está em permanente construção. A observação das realidades atuais precisa considerar a tradução tendo em vista o avanço tecnológico e as necessidades do mundo globalizado, que promoveu e promove novas possibilidades de comunicação, ao encurtar distâncias com maior acesso à informação em escala global.

E, assim como a Linguística precisou repensar sua relação com a Semiótica, faz-se oportuna a aproximação da Literatura Comparada com os Estudos da Tradução. Não com a intenção de colocar a literatura em uma posição de fonte auxiliar, fornecedora de amplos debates tanto no âmbito das Relações Internacionais quanto da Literatura Comparada, mas contribuir com reflexões a esse respeito.

As pesquisas acerca de como ocorrem as traduções e quem são os tradutores têm nos revelado que existe um diálogo intenso e deliberado entre essas disciplinas que merece especial atenção.

Desse modo, a internacionalização do mundo literário inclui os Estudos da Tradução, que se enriquecem com os estudos de Literatura Comparada e Relações Internacionais, pois estes permitem compreender de forma mais ampla esse novo cenário, cheio de riscos e desafios.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- BANDEIRA, Moniz. *Presença dos Estados Unidos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2003.
- BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel. *Que é literatura comparada?* Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978-1984.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: Ática, 1986.
- CARVALHO, Leonardo Arquimimo. *Introdução ao estudo das relações internacionais*. 2. ed. São Paulo: IOB Thomson, 2007.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASANOVA, Pascale. *La langue mondiale - Traduction et domination*. Paris: Seuil, 2015.
- CORRALES, Luciano. A intertextualidade e suas origens. In: SEMANA DE LETRAS, 10., 2010, Porto Alegre. *Anais* [...]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Luciano-Corrales.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- CUNHA, Andrei et al. (org). *Tema do colóquio*. In: VIII COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA, 8., 2019, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/2019coloquiosul/tema/>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.
- FISHBACH, Henry. Translation, the Great Pollinator of Science: As Illustrated by a Brief Flashback of Medical Translation. *Babel*, [S. l.], v. 38, n. 4, p. 193-202, 1992.

GOMES, Eugenio. *Influências inglesas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Pallas; MEC/INL, 1976.

HIRSCH, Irene. *Tradução de autores de ficção em prosa norte-americanos no século XIX*. São Paulo: Alameda, 2006.

JAMES, Henry. *Le motif dans le raps*. Arles: Actes Sud, 1997.

KHLEBNIKOV, Velimir. *Nouvelles du Je et du monde*. Préface et traduction de Jean-Claude Lanne. Paris: Imprimerie Nationale, 1994.

LAMBERT, José. Em busca dos mapas-múndi das literaturas. Tradução de Walter Carlos Costa. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (org.). *Literatura e tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 19-37.

LARABAUD, Valéry. *Ce vice impuni, la lecture*. Domaine anglais. Paris: Gallinard. 1936.

MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

NYE, Joseph S. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs, 2004.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. Tradução de Monique Balbuena. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

RIBEIRO, João. *Páginas de esthetica*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1905.

STRICH, Fritz. *Goethe und die Weltliteratur*. Berne: Francke Verlag, 1946.

VAN TIEGHEM, Paul. Crítica literária, história literária, literatura comparada. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 89-96.

VERISSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso*. Porto Alegre: Globo, 1973.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. Tradução de Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

A LITERATURA POLONESA TRADUZIDA NO BRASIL DO FINAL SÉCULO XIX ATÉ O SÉCULO XXI

Andrieli Woiciechowski*

Marlova Gonsales Aseff**

Resumo: A pesquisa de mestrado, conduzida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, serviu como base para a elaboração deste artigo. Esta pesquisa vai ao encontro da sociologia da tradução, que concebe a tradução como uma atividade social, e busca coletar e examinar informações de 146 obras polonesas traduzidas para o português brasileiro, abrangendo o período que vai desde o final do século XIX até os dias atuais. A partir deste levantamento, são abordadas questões relacionadas aos agentes ligados à difusão da literatura polonesa no Brasil, a saber: tradutores, editores, pesquisadores, e as instituições envolvidas nesse processo, como universidades, editoras, associações de apoio à tradução, entre outras. Além disso, investiga-se como ocorre o intercâmbio cultural entre o Brasil e a Polônia por meio da tradução e da circulação de obras literárias. Do ponto de vista teórico, a pesquisa segue a metodologia de análise proposta pelos Estudos Descritivos da Tradução, com Holmes (1988), Itamar Even-Zohar (2012, 2013) e Gideon Toury (2004). É sustentada também pelos teóricos Casanova (2002, 2021), Heilbron (1999) e Sapiro ([2014]2021).

Palavras-chave: Literatura polonesa traduzida no Brasil; Sociologia da tradução; Sistema mundial de tradução.

Introdução

O espaço literário mundial não é uma construção abstrata e teórica, mas sim um universo concreto, ainda que invisível, como afirmado por Casanova (2002). De acordo com a Casanova (2002), no contexto literário, a dependência não se manifesta de forma unidirecional. A estrutura hierárquica não segue um padrão linear e não pode ser simplesmente reduzida a uma forma de dominação centralizada e única. Se o espaço literário possui uma relativa autonomia, ele também, por conseguinte, mantém uma relativa dependência em relação ao espaço político. Os traços dessa dependência original são diversos. Isso significa que, na “República Mundial das Letras”, termo cunhado por Casanova, é possível identificar outros princípios de dominação, especialmente de natureza política, que são exercidos principalmente por meio da língua (Casanova, 2002).

* Mestra em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). E-mail: andrieli.woici@gmail.com

**Doutora em Literatura e Estudos da Tradução (UFSC). Professora adjunta da Universidade de Brasília, docente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: marlovaaseff@gmail.com

Conforme observado por Casanova (2021), as línguas são socialmente hierarquizadas com base na sua proximidade com o poder e com a legitimidade. Nesse contexto, a tradução desempenha um papel político crucial, pois a sua presença reduz a dominação, representando uma forma de resistência à influência das línguas e à hegemonia linguística (Casanova, 2021). Através da tradução, o escritor que se encontra em uma posição de submissão busca se aproximar do centro, visando alcançar a legitimidade (Casanova, 2002).

É inegável que a tradução desempenha um papel crucial na comunicação entre culturas distintas. Porém, é importante ressaltar que seu valor se torna ainda mais significativo quando o intercâmbio cultural ocorre entre línguas periféricas e/ou semiperiféricas, como é o caso do português brasileiro e do polonês. Nessas situações, em que a capacidade de exportação cultural é limitada, muitas vezes é necessário contar com a intermediação de culturas consideradas “centrais” e com maior capacidade de exportação cultural. Isso ressalta as relações de poder que existem entre culturas “centrais”, “semicentrais”, “periféricas” e “semiperiféricas”.

Partindo do princípio de que existem normas que regem o sistema literário mundial, as abordagens sociológicas da literatura e da tradução consideram o fazer literário como um fazer social, que depende de condições de produção e de circulação (Casanova, 2021). Na sociologia da tradução, a tradução é considerada uma atividade social que envolve agentes e instituições e é praticada por agentes sob diversas condições materiais e de *status* (Sapiro, [2014]2021). Uma abordagem sociológica da tradução, portanto, deve considerar vários aspectos das condições de circulação transnacional de produtos culturais, incluindo a estrutura do espaço onde ocorrem as trocas culturais internacionais, os tipos de exigências (políticas e econômicas) que afetam essas trocas, os intermediários envolvidos e os processos de importação e recepção no país de destino.

Nessa pesquisa, optamos por uma abordagem sociológica da tradução com o objetivo de explorar o percurso histórico da literatura polonesa traduzida para o português brasileiro. Essa perspectiva considera que as condições de produção e circulação das obras são inicialmente moldadas pelas relações estabelecidas entre os poderes políticos, econômicos e religiosos com a literatura, assim como pelo papel social atribuído a ela por essas entidades. Em um segundo plano, as condições de produção e circulação das obras estão ligadas ao recrutamento social dos escritores, às condições em que exercem sua profissão, à organização profissional e ao funcionamento do mundo das letras e de suas instituições, que incluem academias, prêmios literários, grupos literários e revistas (Sapiro, 2019).

Realizando um trabalho arqueológico da tradução, no sentido de pretender responder total ou parcialmente às perguntas “quem traduziu o quê, como, onde, quando, para quem e com que efeito?” (Pym, 2017, p. 5), elaboramos um catálogo que contém diversos campos, incluindo o título da obra traduzida, o autor, o tradutor, a data

de publicação, o número da edição, a editora, o gênero, o tipo de tradução e o local de publicação.

Essa catalogação foi realizada a fim de levantar dados acerca dos escritores poloneses mais traduzidos no Brasil. Além disso, buscamos identificar os tradutores que se destacam nesse cenário e examinar o impacto das premiações literárias na seleção das obras polonesas a serem traduzidas para o português brasileiro. A nossa análise também se estendeu às conexões entre as editoras, às instituições que promovem a tradução e aos tradutores. Procuramos ainda determinar a predominância dos tipos de tradução (diretas ou indiretas) e dos gêneros literários nas traduções da literatura polonesa no Brasil.

O percurso desta pesquisa

O início desta pesquisa consistiu na criação de um catálogo de traduções, a partir do qual buscou-se responder às seguintes questões: (i) Como se deu o percurso histórico da literatura polonesa traduzida no Brasil ao longo das décadas? (ii) Quais escritores poloneses têm a maior presença nas traduções brasileiras e quais fatores podem explicar essa predominância no mercado editorial do Brasil? (iii) Quais os gêneros da literatura polonesa são mais traduzidos no Brasil? (iv) Quais tradutores se destacam por suas contribuições na tradução da literatura polonesa para o português brasileiro? (v) Quais editoras têm sido as mais ativas na publicação de literatura polonesa traduzida no Brasil? (vi) Como ocorre a relação entre editoras brasileiras, tradutores de literatura polonesa para o português brasileiro e o Instituto do Livro da Polônia? (vii) Qual tipo de tradução, direta ou indireta, prevalece nas traduções de literatura polonesa no Brasil?

A coleta de dados bibliográficos teve como referência o catálogo elaborado por Siewierski (2000), que se encontra no final do livro *História da Literatura Polonesa*. O catálogo de Siewierski abrange informações de 63 obras da literatura polonesa traduzidas para o português brasileiro e europeu, abarcando o período de 1940 a 1999. No entanto, uma vez que o catálogo desta pesquisa se concentra no contexto do sistema literário brasileiro, foram selecionadas apenas as referências pertinentes a esse trabalho. Com base nessas referências, foi realizado um processo de verificação e revisão das informações, além de pesquisas adicionais em busca de novos dados. Como resultado, foi compilada uma lista própria que inclui informações sobre 146 obras da literatura polonesa traduzidas para o português brasileiro.

Inicialmente, foi considerada a utilização do *Index Translationum* como a principal ferramenta de pesquisa e checagem de dados. No entanto, durante a fase inicial de coleta de dados para esta pesquisa, o site esteve fora do ar. Devido a esse problema e também por sabermos que, embora seja uma fonte de pesquisa importante, apresenta várias lacunas, recorreremos a diversas outras fontes, como os sites de editoras,

catálogos de livrarias *on-line* (como Estante Virtual e Amazon), a Biblioteca Nacional e a Biblioteca AABB (Biblioteca Eduardo Haute) de Porto Alegre.

É importante observar que o catálogo, compilado na pesquisa de mestrado em questão, não inclui todas as edições das obras traduzidas. Além disso, focamos na obtenção de informações sobre o ano da primeira edição de cada tradução. No entanto, quando os dados encontrados eram insuficientes, a preferência foi dada à inclusão da edição da obra que apresentava mais informações disponíveis *on-line*.

Posterior à elaboração do catálogo, foram realizadas análises de acordo com o arcabouço teórico selecionado. Essas análises abrangeram diversos elementos dentro do campo dos Estudos da Tradução, incluindo a avaliação de dados, a investigação do desenvolvimento histórico das traduções, a exploração das razões subjacentes a suas realizações e a consideração da influência exercida pelo mercado editorial sobre essas traduções. Além disso, foram coletadas informações sobre o perfil dos tradutores responsáveis pelas obras de literatura polonesa traduzidas no Brasil, detalhes sobre as editoras que publicaram essas traduções e uma investigação sobre os tipos de tradução utilizados (se foram traduções diretas ou indiretas).

A literatura polonesa traduzida no Brasil

A literatura polonesa está experimentando um período favorável no Brasil, com relançamentos e vendas bem-sucedidas, refletindo uma melhoria considerável da sua presença no cenário literário brasileiro em comparação a décadas anteriores. No entanto, a sua presença ainda não atinge um nível expressivo dentro do mercado editorial brasileiro se comparada às demais literaturas estrangeiras. Na nossa pesquisa, consideramos como hipótese para explicar a escassez de interesse em incorporar a literatura polonesa no mercado editorial brasileiro o fato de a literatura polonesa se encaixar no que Kafka denominou em seus diários de “pequenas literaturas” (Brod, 2012). Esse termo se refere a literaturas definidas pela cultura popular, enquanto as “grandes literaturas” são caracterizadas por seu patrimônio e história estabelecidos.

A existência das categorias “pequenas” e “grandes” literaturas está intrinsecamente ligada à hierarquia no universo literário. Até hoje, as editoras costumam hesitar em apresentar ao mercado autores representantes de culturas menos conhecidas ou divulgadas. Verificamos com a nossa pesquisa que a maioria das traduções de literatura polonesa no Brasil surge do interesse de polonistas, que são indivíduos dedicados à promoção da cultura e literatura polonesa no país, e das iniciativas do governo polonês que luta para disseminar essa literatura globalmente. A língua polonesa é pouco estudada no Brasil e considerada, inclusive, uma língua “rara”. Conforme Woźniak (2020), a literatura polonesa:

Trata-se de uma literatura originária de uma cultura “pequena”, “exótica”, sobre a qual os destinatários no país alvo sabem pouco ou nada. É necessário primeiramente convencer os leitores a conhecê-la e convencer, acima de tudo,

os editores que não enfrentam o risco de promover um produto possivelmente inviável economicamente, que não traga lucros. (Woźniak, 2020, p. 629).

Os tradutores de literatura polonesa para o português brasileiro desempenham ainda o papel de críticos literários e divulgadores das obras dos escritores poloneses e do contexto em que as obras foram concebidas, a fim de aproximar os leitores não familiarizados com a cultura polonesa. Os tradutores de literatura polonesa se “preocupam com a produção de textos críticos sobre os autores traduzidos, garantindo, dessa forma, a inserção cada vez maior da literatura polonesa no campo da literatura estrangeira no Brasil” (Pluta, 2020, p. 25).

Pluta (2020), marca três acontecimentos decisivos no processo de ampliação da presença polonesa no Brasil: (i) a publicação do livro *História da literatura polonesa*, de autoria de Henryk Siewierski, que contribuiu para os estudos da literatura polonesa no Brasil; (ii) a inauguração da cátedra de Letras Polonesas na Universidade Federal do Paraná, que representou um marco importante, proporcionando um espaço dedicado ao estudo da língua e da cultura polonesa no Brasil; (iii) o êxito das traduções das coletâneas de poesia de Wisława Szymborska no Brasil, realizadas por Regina Przybycien, que proporcionou a muitos brasileiros o primeiro contato com a literatura polonesa.

Além dos fatores elencados por Pluta (2020), destacamos ainda que um dos pilares essenciais para a ampliação e o acesso à literatura polonesa é o ensino do idioma polonês através de diversas instituições. O aprendizado do idioma polonês não apenas viabiliza o estudo e a imersão na cultura polonesa, mas também contribui para a formação de tradutores, pesquisadores e divulgadores dessa cultura, ademais de possibilitar o surgimento de novos professores de língua polonesa. Ainda torna possível que os leitores brasileiros tenham a oportunidade de acessar e apreciar as obras literárias em sua forma original.

Devido às políticas de restrições impostas na Era Vargas, várias escolas polonesas foram fechadas. Atualmente não existe nenhuma escola polonesa em funcionamento no Brasil. Entretanto, existem pré-escolas, escolas e colégios com seus nomes dedicados a poloneses ou pessoas de origem polonesa. Além disso, o ensino da língua polonesa ainda prevalece e é realizado por uma série de instituições. Malczewski Schr (2013), por meio da revista *Polonicus*, compilou um catálogo de instituições que atualmente ministram cursos de língua polonesa no Brasil. Esse catálogo inclui informações como o nome das instituições, suas respectivas localizações, números de telefone de contato, endereços de e-mail e sites. Segundo Malczewski Schr (2013), existem atualmente 29 instituições que ofertam cursos de língua polonesa no Brasil.

Outro aspecto que acreditamos ser essencial para a disseminação da cultura e literatura polonesa no Brasil são as publicações de pesquisas acadêmicas, de periódicos, de críticas literárias, de revistas e, especialmente, de traduções de textos poloneses. A fim de que as traduções de obras polonesas para o português brasileiro

aconteçam, é essencial a quebra de barreiras e obstáculos que o sistema literário mundial impõe.

O sistema mundial de tradução e suas hierarquias

Casanova (2002) propõe que a República Mundial das Letras opera com seu próprio sistema de funcionamento, com a sua economia gerando hierarquias e violências. Dentro dessa República, existem instâncias de consagração específicas que detêm a autoridade exclusiva no que diz respeito ao reconhecimento literário, desempenhando o papel de legisladoras literárias. Ainda segundo a teórica:

O poder específico dessa “aristocracia” artística só é medido, portanto, em termos literários: seu “poder considerável” é o poder, muito específico, que lhe permite decidir o que é ou não literário, e consagrar definitivamente todos os que ela designa como grandes escritores. Investe-a o poder supremo de constituir o grande monumento da literatura universal, de designar os que irão se tornar os “clássicos universais”, isto é, aqueles que, falando claramente, “fazem” a literatura: sua obra, “em alguns casos séculos após sua morte”, encarna a própria grandeza literária, delineia o limite e a norma do que é e será literário, toma-se no sentido literal o “modelo” de toda a literatura futura. (Casanova, 2002, p. 38).

Conforme a perspectiva de Casanova, a dependência no contexto literário não segue um único caminho, não apresenta uma estrutura hierárquica linear, e não pode ser simplificada como uma forma de dominação centralizada e única. Ela observa que existem outros princípios de dominação, especialmente aqueles de natureza política, que são exercidos, em grande parte, através da língua (Casanova, 2002). Isso implica que há um valor literário associado a determinadas línguas, bem como efeitos literários particulares que estão principalmente ligados às traduções, que são irredutíveis ao capital linguístico ligado a uma língua e ao prestígio vinculado ao emprego de uma língua no universo político, econômico e escolar (Casanova, 2002).

Casanova (2002) sustenta que o universo literário global é estruturado em sistemas desiguais, moldados por relações de rivalidade e dominação de cada sistema. A posição de uma língua específica no cenário literário internacional está intrinsecamente ligada ao capital literário que essa língua acumulou ao longo do tempo. De acordo com Casanova (2002, 2021), o volume desse capital literário de uma língua é um indicativo de sua nobreza, prestígio e reconhecimento em âmbito internacional. Esse volume é avaliado com base em três fatores fundamentais: (i) a antiguidade da literatura nesta língua; (ii) a riqueza da literatura, medida sobretudo no número de obras clássicas compostas nesta língua; e (iii) a projeção desta língua, medida essencialmente no número de traduções dessa literatura e de falantes bilíngues (não nativos) que a praticam.

A antiguidade desempenha um papel crítico no cálculo do capital literário, pressupondo a “riqueza” em termos do número de textos produzidos e, ainda mais

importante, a “nobreza” de uma literatura nacional. Essa nobreza está relacionada à suposta ou comprovada precedência em relação a outras tradições literárias nacionais, e, conseqüentemente, ao número de textos reconhecidos como clássicos ou universais, que transcendem rivalidades ao longo do tempo (Casanova, 2021). A pesquisadora destaca figuras como Cervantes e Dante como exemplos de autores clássicos que encapsulam a grandeza de uma tradição literária nacional, sendo conferidos com legitimidade histórica e literária que transcende o reconhecimento em seu próprio país de origem.

Um dos elementos cruciais que determinam a dominação no contexto literário é a língua, como apontado por Casanova (2021). As línguas são hierarquizadas socialmente de acordo com sua proximidade com o poder e sua legitimidade, bem como os benefícios simbólicos que proporcionam. A tradução e o bilinguismo coletivo são dois fenômenos que reproduzem as relações de poder entre as línguas. Casanova (2002) observa que o uso alternado de duas línguas pelo mesmo falante implica um certo grau de domínio dos sistemas da diglossia (a presença de duas línguas em uma comunidade que desempenham funções comunicativas complementares) e da tradução. No entanto, ela ressalta que a tradução “reproduz as desigualdades linguísticas muito mais do que as corrige” (Casanova, 2002, p. 18).

Para compreender essas relações de desigualdade, é fundamental partir do pressuposto de que existem línguas dominadas, línguas dominantes e uma língua que exerce domínio globalmente. Isso ajuda a esclarecer como as dinâmicas linguísticas e de tradução podem contribuir para a manutenção ou acentuação das desigualdades linguísticas e culturais no cenário literário mundial.

Conforme argumentado por Casanova (2021), a língua mundial ou dominante detém um prestígio, poder e influência significativamente maiores em comparação com outras línguas, e utiliza essa supremacia para se difundir mais amplamente do que as demais línguas. Essa língua mundial exerce controle sobre os mercados que são influenciados pelas classes dominantes, o que, por sua vez, impõe às pessoas a necessidade de praticar o bilinguismo, a diglossia e a tradução como meios de comunicação. O bilinguismo e a diglossia são indicativos de dominação, denotando que as populações que dependem de mais de uma língua para se comunicar são populações linguisticamente dominadas.

Quanto à tradução, a língua mundialmente dominante goza de privilégio devido à sua ampla compreensão e à rápida circulação de seus produtos pelo mundo, devido ao fato de ser compreendida por um grande número de pessoas (Casanova, 2021). Ainda de acordo com Casanova (2021), as línguas dominadas são aquelas que possuem um baixo capital literário, em contraste com as línguas dominantes, que, ao contrário, têm um alto capital literário. Isso reflete a desigualdade no reconhecimento e na influência das línguas no cenário literário global.

Outro teórico que acredita na existência de uma hierarquização das línguas é De Swaan (2001), que criou o “sistema linguístico mundial emergente”, padrão engenhoso

de ligações entre grupos linguísticos. Dentro desse sistema, as línguas existem em "constelações" compreendendo uma classificação sociológica das línguas baseada nos seus papéis sociais para os seus falantes (De Swann, 2001, p. 11). Não seria o número de falantes de uma língua que determinaria o seu domínio, mas sim o número de falantes plurilíngues que escolhem aprender uma língua mais central para se comunicarem. Para De Swaan (2001), as línguas são divididas dentro de um sistema ordenado e hierárquico constituído por quatro níveis: “línguas periféricas”, “centrais”, “supercentrais” e “hipercentrais”.

O sistema linguístico global também pode ser visto no processo de tradução internacional. Heilbron (1999, 2010) baseou-se nos fluxos internacionais de livros traduzidos e em dados captados através do *Index Translationum* para defender a tese de que existe um sistema mundial de tradução repleto de desigualdades. Esse sistema é composto por uma estrutura hierárquica de quatro níveis que classificam as línguas de acordo com a posição que elas ocupam dentro do sistema mundial de tradução. São eles: a) hipercentral, b) central, c) semiperiférica e d) periférica (Heilbron, 1999, p. 433). De acordo com Heilbron (1999), o tamanho do grupo dos idiomas não desempenha um papel determinante na obtenção do grau de centralidade no sistema de tradução, ideia que é corroborada também por De Swaan (2001).

De acordo com os conceitos apresentados por esses teóricos, percebe-se que as relações de poder entre línguas dominantes e línguas dominadas desempenham um papel significativo nas modalidades de circulação de textos por meio da tradução. Portanto, diversos fatores contribuem para o fluxo de traduções. Além das considerações culturais, é essencial levar em conta o mercado editorial, que muitas vezes prioriza interesses comerciais na publicação de produtos literários, buscando principalmente a lucratividade.

Nesse contexto, Heilbron e Sapiro (2009) destacam a importância de abordar a tradução de maneira sociológica, inserida em um sistema mundial de trocas no qual a análise não se limita apenas às duas culturas envolvidas, mas examina as interdependências influenciadas por relações de poder em nível global. Portanto, a tradução deve ser compreendida em sua total complexidade como um produto cultural, cuja realização é condicionada por diversos fatores. A tradução não depende apenas da posição das línguas, mas também da posição dos autores traduzidos e dos tradutores, tanto no campo literário nacional quanto no espaço literário global (Casanova, 2002).

A sociologia da tradução

A Sociologia da Tradução é um campo de estudo que analisa a tradução como uma atividade social, como destacado por Sapiro (2021, p. 142). Essa diverge da ênfase predominante nos produtos textuais traduzidos, concentrando-se, em vez disso, nas complexas relações sociais que envolvem a produção e a circulação das traduções. Isso inclui o estudo das negociações que ocorrem, bem como a formação de redes entre os

diversos atores sociais envolvidos (Pym, 2017). Dentro dessa perspectiva, o ato de traduzir é caracterizado pela transferência desigual de informações entre fronteiras nacionais, sendo influenciado por relações de poder, competição e rivalidade entre países, seus grupos linguísticos, línguas e literaturas (Heilbron; Sapiro, 2009).

A tradução, como uma prática e produto social, pode ser percebida e valorizada de maneira variada, dependendo das perspectivas simbólicas e econômicas, e pode servir a diferentes propósitos (Sapiro, 2021). A relação entre a tradução e suas funções é influenciada pelos agentes e instituições envolvidos no processo de tradução. Na Sociologia da Tradução, o termo “agentes” refere-se a uma gama de indivíduos e entidades, incluindo tradutores, editores, editoras, organizações políticas, representantes governamentais, detentores de direitos estrangeiros em editoras, agentes literários, autores, críticos e comentaristas (Sapiro, 2021, p. 152). Por outro lado, as “instituições” podem ser representadas por cursos de tradução, revistas literárias e acadêmicas, editoras, prêmios de tradução e associações profissionais (Sapiro, 2021, p. 142).

Os agentes e instituições estão inseridos em campos que podem ser políticos, econômicos ou literários, e alguns desempenham um papel intermediário entre esses campos, como é o caso de editoras, agentes literários ou representantes governamentais envolvidos em políticas culturais (Sapiro, 2021). A interação complexa entre esses agentes e instituições influencia a forma como a tradução é produzida, percebida e utilizada em diferentes contextos sociais.

As trocas culturais internacionais são influenciadas pelas relações políticas entre países, pelo mercado internacional de bens culturais e pelas próprias trocas culturais, que incluem as trocas literárias e podem ter um certo grau de autonomia. As restrições que afetam a produção e a circulação de bens simbólicos, bem como as trocas culturais internacionais, geralmente têm origem em motivos políticos e/ou econômicos (Heilbron; Sapiro, 2009). A tradução pode ser utilizada para alcançar objetivos políticos ou ideológicos e pode ser um meio para disseminar uma doutrina ou uma perspectiva de mundo específica (Sapiro, 2021).

A censura representa um exemplo extremo de obstáculo político, mas as decisões sobre traduzir ou não um livro por parte de uma editora também pode envolver considerações ideológicas (Sapiro, 2021). Além disso, a tradução pode servir a objetivos econômicos, especialmente no mercado editorial. Embora o lucro econômico não seja a única motivação das editoras, ele desempenha um papel fundamental nas condições de existência das editoras comerciais. Algumas traduções são realizadas principalmente com o objetivo de obter lucro econômico, como é o caso típico dos *best-sellers* (Sapiro, 2021).

De acordo com Sapiro (2007), à medida que o mercado mundial da tradução se unifica, o espaço de circulação de textos literários se divide cada vez mais em dois polos distintos: um polo de grande produção e outro de produção restrita. O polo de grande produção está voltado para a circulação rápida e busca lucros imediatos. Em contraste,

o espaço de produção restrita muitas vezes depende de sistemas de apoio à edição e à tradução. A fabricação de *best-sellers* globais, facilitada pela liberalização das trocas, exemplifica a lógica econômica de busca por lucro a curto prazo. No entanto, grande parte do processo de importação de literaturas estrangeiras está relacionada à lógica do que Pierre Bourdieu chamou de “produção restrita”. Isso se refere à produção de obras de rotação lenta, com foco em objetivos de longo prazo e na constituição de um acervo. Isso é evidenciado pelos métodos de seleção, geralmente baseados mais em critérios de valor literário do que em chances de sucesso junto a um amplo público, e pelas baixas tiragens (Heilbron; Sapiro, 2009).

No polo de produção de menor escala, considerações culturais, intelectuais ou estéticas frequentemente superam considerações puramente econômicas. Nesses casos, a importação de obras literárias pode servir como meio de preservar a identidade e os laços das comunidades imigrantes com suas culturas de origem (Sapiro, 2021). A tradução entre línguas periféricas surge como uma resposta à predominância das grandes corporações do setor editorial, que frequentemente buscam objetivos comerciais explícitos na disseminação de produtos culturais. Nesse contexto, a tradução assume um papel de importância cultural e política, sendo apoiada por tradutores que colaboram com editoras de menor porte, pelo clube P.E.N (Poetas, Ensaístas, Novelistas) Internacional e por alguns Estados-nação. O propósito é contrapor-se à crescente influência da língua inglesa globalmente e promover a diversidade cultural por meio da prática da tradução (Sapiro, 2021).

A tradução desempenha um papel fundamental como uma instância de consagração no universo literário, pois proporciona o acesso principal ao mundo literário para escritores de países menos conhecidos e que escrevem em línguas consideradas periféricas dentro do Sistema Mundial de Traduções (Casanova, 2002). A tradução não é apenas uma simples transferência de uma língua para outra, mas também representa um reconhecimento literário, um “intercâmbio horizontal puro que poderia (deveria) ser quantificado para compreender o volume de transações editoriais no mundo” (Casanova, 2002, p. 169).

Alguns resultados que o que o percurso histórico da literatura polonesa traduzida no Brasil nos revela

A partir desta pesquisa, percebemos que ao longo das décadas o número de traduções de obras literárias polonesas para o português brasileiro foi aumentando. Pontuamos que dentre alguns fatores que contribuíram para o aumento do número de traduções de literatura polonesa no Brasil estão: o interesse do Brasil pela história política da Polônia, a identificação do Brasil com o Catolicismo, a homenagem à Polônia na 52ª edição da Feira Internacional do Livro de Frankfurt, o aumento do número de traduções diretas do polonês e o reconhecimento mundial dos escritores poloneses,

seja após a conquista do Prêmio Nobel de Literatura ou após as suas obras se tornarem sucesso de vendas no mercado internacional.

É sabido que as guerras e invasões marcaram a história da Polônia durante muitos anos. Essa trajetória histórica da Polônia é um testemunho da resiliência e luta constante do povo polonês para preservar sua identidade e soberania em meio a desafios históricos. Essa determinação se reflete também na literatura produzida por escritores poloneses, que frequentemente abordaram esses temas em suas obras, explorando as complexidades e as consequências das adversidades históricas que o país enfrentou. No Brasil, muitas dessas obras foram traduzidas, demonstrando o interesse dos brasileiros pela história da Polônia.

Ademais da história de guerras e invasões, a Polônia é um país com uma rica história de personalidades religiosas, sendo uma das mais proeminentes o Papa João Paulo II, cujos escritos se tornaram *best-sellers* mundiais durante seu longo pontificado à frente da Igreja Católica. O Brasil, por sua vez, possui uma significativa população católica, o que evidencia a afinidade e simpatia dos brasileiros por obras relacionadas à religião. A combinação da popularidade do Papa João Paulo II e da forte presença do Catolicismo no Brasil contribuiu significativamente para o aumento da demanda por traduções de obras polonesas pertencentes a esse gênero literário, que, segundo dados da nossa pesquisa, é um dos mais traduzidos na literatura polonesa no Brasil.

A Feira Internacional do Livro de Frankfurt prestou homenagem à Polônia em sua 52ª edição, no ano 2000, contribuindo para a popularização da literatura polonesa no âmbito mundial. Essa feira, realizada anualmente na cidade de Frankfurt, na Alemanha, é reconhecida como a maior feira do livro do mundo e atrai editores, agentes literários, autores, profissionais da indústria editorial e amantes da leitura de todas as partes do planeta. A cada ano, a feira seleciona um país como convidado de honra, proporcionando uma oportunidade única para a divulgação de sua literatura, cultura e indústria editorial. A edição que homenageou a Polônia foi um marco significativo para a literatura polonesa no cenário internacional, gerando impactos positivos e contribuindo também para um aumento no número de traduções de obras polonesas no contexto literário brasileiro.

No contexto da história da literatura polonesa traduzida no Brasil, observa-se que, até a década de 1980 a tradução indireta era predominante. A partir de 1980, ocorreram as primeiras traduções diretas do polonês, realizadas por Mariano Kawka, filho de imigrantes poloneses. A partir da década de 1990, o aumento das traduções diretas foi impulsionado por uma variedade de fatores, incluindo o envolvimento de filhos de imigrantes que tiveram contato com a língua polonesa desde a infância, a contribuição de poloneses que emigraram para o Brasil e a participação de tradutores que buscaram formação em universidades na Polônia.

Nas décadas de 2000, 2010 e 2020 ocorreu um substancial aumento no número de traduções, predominantemente realizadas diretamente do polonês. Acreditamos que esse aumento ocorreu devido à introdução dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em

Letras Polônês pela Universidade Federal do Paraná e à fundação do Instituto do Livro da Polônia, que criou um programa de incentivo à tradução de obras polonesas. Além disso, o reconhecimento mundial dos escritores poloneses, seja após a conquista do Prêmio Nobel de Literatura ou após as suas obras se tornarem sucesso de vendas no mercado internacional, é o aspecto que mais interferiu nas traduções de literatura polonesa traduzida no Brasil.

REFERÊNCIAS

BROD, Max. *The Diaries of Franz Kafka 1910-1913*. New York: Read Books Limited, 2012. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=2ZB8CgAAQBAJ>. Acesso em: 23 jun. 2023.

CASANOVA, Pascale. *A língua mundial: tradução e dominação*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres. Florianópolis: UFSC, 2021.

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

DE SWAAN, Abram. *Words of the World: The Global Language System*. Cambridge: Polity Press, 2001.

EVEN-ZOHAR, I. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. *Translatio*, Porto Alegre, n. 3, p. 1-10, 2012.

EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos Polissistemas. Tradução de Luiz Fernando Maroso, Carlos Rizon e Yanna Karla Cunha. *Translatio*, Porto Alegre, n. 5, p. 1-21, 2013.

HEILBRON, Johan. *Structure and Dynamics of the World System of Translation*. 2010. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM TRANSLATION AND CULTURAL MEDIATION, 2010, Paris.

HEILBRON, Johan. Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory*, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 429-444, 1999.

HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas. Tradução de Marta Pragana Dantas e Adriana Cláudia de Sousa Costa. *Grafos*, João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 13-28, 2009.

HOLMES, James. *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

MALCZEWSKI SCHR, Zdzisław. O ensino da língua polonesa no Brasil: da escola dos colonos poloneses aos cursos de língua e literatura polonesa em universidades federais brasileiras. *Polonicus – Revista de reflexão Brasil-Polônia*, Curitiba, 2013.

Disponível em: https://www.polonicus.com.br/site/biblioteca_interna.php?cod=139.
Acesso em: 2 jul. 2022.

PLUTA, Aleksandra. *A recepção das obras dramatúrgicas de Sławomir Mrożek no Brasil*. 2020. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

PYM, Anthony. *Explorando as teorias da tradução*. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Cláudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SAPIRO, Gisèle. A sociologia da tradução: um novo domínio de pesquisa. Tradução de Maria Rita Drumond Viana. In: AMARANTE, Dirce Waltrick do; RODRÍGUEZ Fedra; SANTOS Sheila Maria dos. *Teóricas da tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2021. p. 143-168.

SAPIRO, Gisèle (org.). *La Traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux*. Circulation des livres de littérature et de sciences sociales et évolution de la place de la France sur le marché mondial de l'édition (1980-2002). Rapport. Paris: Centre de Sociologie Européenne, 2007.

SAPIRO, Gisèle. *Sociologia da literatura*. Tradução de Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

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

WOŹNIAK, Monika. Frustração e êxtase: sobre a literatura polonesa em tradução na visão de um tradutor, popularizador e polonista. *Revista X*, Curitiba, v. 15, n. 6, p. 627-638, 2020.

HERDER E SCHLEIERMACHER: A TRADIÇÃO HERDERIANA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Marcelo Martinez*

Resumo: O pensamento de Friedrich Schleiermacher acerca da prática e teoria da tradução tem importância central para os Estudos da Tradução. Neste artigo, procuro destacar a íntima relação que existe entre a teorização de Schleiermacher acerca da tradução e a filosofia de Johann Gottfried von Herder que informa aquela teorização. Este artigo explora alguns pontos da filosofia de Herder, examina como Schleiermacher segue os passos de Herder, como refina alguns dos princípios herderianos, e como vai além deles para construir o pensamento original de Schleiermacher sobre a tradução. A intenção é destacar as contribuições de Herder para a história e teoria da tradução, as quais, do ponto de vista dos Estudos da Tradução e mesmo da crítica literária, costumam ficar em segundo plano. Além disso, procurei contribuir para uma leitura mais ampla do trabalho de Schleiermacher no âmbito da teoria da tradução, dada a importância de seu ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução” (2010).

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Schleiermacher; Johann Gottfried von Herder.

Introdução

O pensamento de Friedrich Schleiermacher acerca da prática e teoria da tradução tem importância central para os Estudos da Tradução. Seu ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução” (2010) é um marco na história da tradução e também é referência constante na literatura da teoria da área. Justamente por ser referência e continuar popular depois de dois séculos, a obra de Schleiermacher merece um exame mais aprofundado da parte dos estudiosos da tradução. Suas bases vão muito além da prática tradutória do próprio Schleiermacher, podendo ser encontradas em um *corpus* teórico coerente que abarca teorias da mente e da linguagem, além da hermenêutica. Além da coerência de seu pensamento sobre a tradução, a obra de Schleiermacher também apresenta grande coesão em relação à tradição filosófica que representa, em especial no que toca o trabalho de Johann Gottfried von Herder, seu principal antecessor.

Neste artigo, procuro destacar a íntima relação que existe entre a teorização de Schleiermacher (2010) acerca da tradução e a filosofia herderiana que informa aquela teorização. Minha intenção ao fazê-lo é tanto contribuir para uma leitura mais ampla do trabalho de Schleiermacher no âmbito da teoria da tradução, quanto esclarecer certas premissas dos argumentos apresentados por Schleiermacher em seu famoso ensaio. Em um primeiro momento, este artigo explora alguns pontos da filosofia de Herder que

* Doutorando em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Mestre em Língua Inglesa e Literaturas (PPGI/UFSC). E-mail: msmartinez77@outlook.com

podem ser de maior importância para os estudiosos da tradução. A seguir, examina como Schleiermacher segue os passos de Herder, como refina alguns dos princípios herderianos, e como vai além deles para construir o pensamento original de Schleiermacher sobre a tradução.

Johann Gottfried von Herder

Para revisar uma série de pontos relevantes na filosofia de Herder, parto de uma visão bastante geral – e, de fato, *enciclopédica* – com o intuito de contextualizar sua obra filosófica. Nessa seção, utilizo como fontes a Enciclopédia de Filosofia de Stanford (2023) e a Britannica (2023). Todas as citações diretas a essas fontes aparecem em minha própria tradução, mas mesmo onde não há citação direta, os leitores devem assumir que essas fontes contribuíram para este artigo. Na sequência, examino passagens de alguns textos da “terceira coleção de fragmentos” de Herder (1965), na tradução de João Marschner e Flávio Meurer. Apesar da tradução de Marschner e Meurer já sugerir a necessidade de uma retradução, devido à linguagem em português um tanto antiquado utilizada pelos tradutores, os textos ainda apresentam as ideias de Herder com clareza ao leitor contemporâneo.

A influência da obra de Herder tem sido profunda ao longo da história da filosofia e mesmo além dela, alcançando outras disciplinas. De fato, várias disciplinas acadêmicas devem sua origem ou seu maior desenvolvimento ao trabalho de Herder, como a filosofia da linguagem moderna, a hermenêutica, a linguística e a antropologia. Entre os grandes nomes da filosofia influenciados por Herder estão Hegel, cuja filosofia é, de forma um tanto exagerada, descrita por Stanford (2023) como sendo “em grande parte um tipo de elaborado desenvolvimento sistemático das ideias de Herder (especialmente no tocante à linguagem, mente, história e Deus)”; ainda no campo da filosofia, Nietzsche, Dilthey e Stuart Mill têm similares dívidas com a obra de Herder; chegando à área de interesse dos Estudos da Tradução, tanto Goethe quanto Schleiermacher estão entre os pensadores influenciados pela filosofia herderiana.

Do ponto de vista da linguagem, literatura e tradução, a obra filosófica de Herder contém três grandes teses. Herder estabelece (a) o próprio pensamento como dependente da linguagem; (b) os significados ou conceitos como dependentes do uso da linguagem (contrariando Platão, Agostinho e Hume, mas talvez adiantando Wittgenstein); e (c) a dependência da capacidade de conceitualização na percepção sensorial. Essas teses de Herder formam uma rede de interdependências entre sensação, pensamento e linguagem cujas consequências constroem suas ideias sobre língua e tradução (Stanford, 2023).

Para Herder, não seria possível existirem dois seres humanos com idênticas percepções do mundo e seus objetos. Sua posição, contrária à de grandes pensadores do Iluminismo, é a de que indivíduos localizados em suas próprias épocas e culturas possuem percepções sensoriais largamente diferentes das de indivíduos de outros

tempos e lugares. Mesmo em um idêntico contexto cultural e histórico, indivíduos ainda teriam suas sensações particulares acerca do mundo. Herder propõe, portanto, que o princípio (quase puramente empírico) da formação de conceitos seria necessariamente individualizado. Dado seu interesse em desenvolver uma teoria geral da interpretação, é fácil entender por que Herder encara a própria tarefa da interpretação como algo extremamente difícil. Compreender o discurso do “outro” já não pode ser uma tarefa ingênua, na qual o intérprete assume equivalências e identidades entre aquele que diz e aquele que interpreta. Ainda mais porque Herder incluiu em sua teorização discursos não (tão claramente) baseados na linguagem, como a música e a pintura.

A solução de Herder para esse problema envolve uma consequência de sua segunda tese acima. Como os significados dependem do uso da linguagem, a interpretação se torna possível através da “definição precisa dos usos-de-palavras¹ do sujeito interpretado e, a partir daí, de seus significados” (Stanford, 2023). Assim, a tarefa de interpretação pode ser realizada (e até, possivelmente, de forma precisa) desde que o intérprete realize uma profunda análise do uso da linguagem pelo autor do texto de partida. Além disso, tal interpretação deve dar conta das sensações que necessariamente estariam à base dos conceitos desse autor.

Outros princípios para a arte da interpretação também foram defendidos por Herder, entre eles (d) o princípio do gênero, determinando a importância do conhecimento do gênero textual sendo interpretado; (e) o *Einfühlung*, espécie de sumário da hermenêutica herderiana, segundo o qual o intérprete deve investigar todo e qualquer elemento presente no texto e seus contextos que possa permitir ao intérprete formar uma imagem mental das experiências empíricas expressadas ou representadas pelo autor interpretado; e (f) o holismo da interpretação, sob o qual um texto completo já serve de contexto a suas partes, assim como também todos os usos das palavras devem ser investigados, o que requer “que se lance um olhar sobre contextos mais remotos nos quais uma mesma palavra ocorre (outras partes do mesmo texto, outras obras no *corpus* do mesmo autor, as obras de seus contemporâneos etc.)” (Stanford, 2023).

Em resumo, o processo de interpretação segundo Herder deve ser um meticuloso projeto de compreensão de tudo o que pode determinar o uso da linguagem por parte do autor. Partindo de um estudo que contextualiza o texto histórica e culturalmente, passando por um processo dedutivo para determinar as experiências empíricas expressadas pelo texto em seu uso particular da linguagem, e incluindo mesmo o que hoje seria chamado de uma leitura psicanalítica do autor através de sua obra. A interpretação herderiana, trabalho sempre extremamente complexo e jamais esgotado, depende de um aprofundamento sempre renovado no texto de partida, mas também em uma compreensão expansiva de seus variados contextos.

Uma importante consequência de tal projeto é a circularidade, ou talvez um movimento em espiral ascendente em direção à compreensão, que depois do trabalho

¹ No texto-fonte, “word-usage”.

de Gadamer ficou mais conhecido como o *círculo hermenêutico*. O tradutor, segundo Herder, não deve dar seu trabalho por encerrado ao produzir uma tradução, pois esta representará apenas uma primeira tentativa ou, melhor dizendo, um estágio inicial em um processo que jamais será dado por encerrado. Assim como a tradução depende da compreensão renovada, baseada em reiteradas leituras – nas quais cada uma das partes do texto são compreendidas à luz de sua totalidade, e vice-versa – o próprio fazer tradutório também se realiza em repetidas revisões. A teoria da tradução de Herder se apoia firmemente na noção de fidelidade, porém essa fidelidade é de ordem semântica e não léxico-gramatical, sendo complementada por um apelo à fidelidade à musicalidade da obra traduzida. O tradutor deve se aproximar dessa fidelidade expressiva gradativamente, à medida em que aprofunda sua compreensão do modo de expressão do autor traduzido. Expressão é, de fato, uma palavra-chave no pensamento de Herder acerca da linguagem, da poética e da tradução.

O que Herder quer dizer por expressão é uma figuração mais imediata da experiência humana do que é possível através dos artifícios da poesia. A dificuldade do poeta é exprimir sensações através da escrita, pois estas só podem ser expressas com mais precisão através da linguagem corporal e expressões faciais. O poeta precisa se contentar em “renunciar à verdadeira expressão da sensação” (Herder, 1965, p. 29). Através da letra morta, o poeta deve “pintar e dizer” (Herder, 1965, p. 30) em vez de verdadeiramente expressar, deve usar da arte para representar as sensações de forma que o leitor possa senti-las. Enquanto que, na expressão verdadeira, o pensamento “adere” à expressão e pode ser facilmente comunicado, a figuração escrita deve ser um tipo de simulacro da verdadeira expressão das sensações, como “desenhar um cubo sobre a superfície” (Herder, 1965).

Herder (1965, p. 30) critica o formalismo da poética de seu tempo, dizendo que a arte poética se tornou “amortecida”, uma vez que consiste em “apenas arte” (ou seja, artifício) separada “daquilo que deveria exprimir”. “Quanto mais o povo está afastado da maneira de pensar, da língua e da escrita artificiais e científicas, tanto menos suas canções são feitas para o papel, tanto menos são escritos mortos” (Herder, 1965, p. 34). A “força” da poesia como expressão cultural, isto é, da cultura específica de um povo, e sua permanência nessa mesma cultura, dependem dessa forma de expressão que Herder vê como a antítese daqueles artifícios estéticos de seus contemporâneos. É possível ver aqui como o pensamento de Herder acerca da poesia o aproxima dos ideais pré-Românticos. É, em certo grau, o próprio racionalismo de seu tempo que ele vê como aquilo que separa a poesia como uso particular da linguagem – da verdadeira expressão, da qual são dotados os que estão afastados daquela artificialidade e cientificismo. Vem daí o apreço de Herder pelos “selvagens”, pela versão romantizada dos povos antepassados, um apreço que custou ao filósofo o engano de ter aceito a fraude de Ossian como verdadeira. Herder toma partido dessa imagem dos antepassados, identificando nela a origem da poesia mais expressiva, transmitida somente de forma direta de pessoa a pessoa, sem o intermédio das artes da escrita. A essa força de

expressão, Herder contrapõe a timidez pedante dos intelectuais de sua época. Estes compilam, decoram, repetem, e falam sem autenticidade.

Sturm und Drang

Surge na Alemanha, ao final do século 18, o movimento conhecido como “Tempestade e Ímpeto”². Trata-se de um movimento que vai de encontro ao racionalismo iluminista vigente, pregando o individualismo, a expressão apaixonada dos sentimentos e da subjetividade, a exaltação da natureza, entre outros ideais estéticos. Sua grande figura foi Johann Hamann, do qual Herder era um discípulo. O movimento trata de transgredir as regras poéticas do neoclassicismo francês, em voga à época:

De fato, o próprio nome do movimento foi emprestado de uma peça de Friedrich von Klinger, o qual foi inspirado pelo desejo de apresentar no palco figuras de grandeza shakespeariana, subordinando considerações estruturais à construção de personagens e rejeitando as convenções do neoclassicismo francês, importado pelo crítico Johann Christop von Gottsched (Britannica, 2023).

Shakespeare, como ilustrado pela citação acima, aparece à época como uma resposta inglesa à rigidez estética francesa. Shakespeare passa a ser visto pelos membros do movimento como um representante daquela força de expressão mais primitiva ou “selvagem” que Herder exaltará.

Cumprindo seu papel de seguidor da filosofia de Hamann, Herder se torna uma figura central do *Sturm und Drang*. Em 1773, junto a um número de participantes do movimento que inclui Goethe, Herder escreve um panfleto que acaba se tornando o manifesto *de facto* do movimento, o “Von deutscher Art und Kunst” (Britannica, 2023). É no contexto desse movimento, e também no contexto das teorias de Hamann, que Herder faz suas considerações acerca da linguagem e da arte poética, insistindo em uma metodologia empírica, baseada na dimensão sensorial e na capacidade do leitor de apreender o pensamento do autor através do meio imperfeito (para tais fins) da escrita. Em Herder, uma primeira complicação ao projeto de tradução surge já no ato da composição do original, cujo artifício separa o pensamento de sua mais direta expressão e o fixa em uma representação atrelada à letra morta. Na verdade, pode haver uma complicação anterior até mesmo à composição da obra: como já discuti, Herder não admitia uma identidade de pensamento entre dois indivíduos, pois as percepções sensoriais de cada um determinam seus conceitos. A tradução adquire, então, algo de semelhante às ciências naturais, em uma investigação empírica, renovada, cumulativa,

² Tradução minha. A palavra *drang* aparece em dicionários Alemão-Português traduzida por “desejo”, “impulso”, “necessidade” ou “ímpeto”. O Dicionário de Cambridge Alemão-Inglês exemplifica seu uso com a frase “*der Drang nach Freiheit*”, que traduz como o desejo ou impulso à liberdade. Escolhi traduzir *drang* por “ímpeto” por este termo parecer mais adequado à estética mais imediatista, em termos de expressão, proposta pelo movimento.

em uma busca do pensamento mais íntimo do autor e da expressão de sua experiência individual no uso particular que faz da língua.

Com esse esboço do pensamento de Herder, é possível então passar à relação de sua obra com a de Schleiermacher. Para ilustrar alguns dos inúmeros pontos nos quais as teorizações desses dois filósofos coincidem, e alguns nos quais divergem, utilizo o já mencionado ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução” (2010) de Schleiermacher, na tradução de Celso R. Braidão.

Friedrich Schleiermacher

Já no parágrafo introdutório de seu ensaio, Schleiermacher (2010) demonstra o quanto proximamente segue as teorizações de Herder. A mesma dificuldade de compreensão do discurso do outro, devido à diferença nas sensações, conceituação e uso da linguagem que ocorre entre dois indivíduos, é descrita por Schleiermacher em termos quase idênticos aos usados por Herder. Segundo Schleiermacher (2010, p. 39), não apenas as diferenças culturais e históricas complicam a interpretação, mas “até mesmo contemporâneos não separados pelo dialeto, mas de diferentes classes sociais, que estejam pouco unidos pelas relações, distanciam-se em sua formação, seguidamente apenas podem se compreender” por intermédio de um esforço hermenêutico que, de certa forma, já assinala o início do processo tradutório. Somos “frequentemente obrigados a previamente traduzir a fala de um outro que é de nossa mesma classe, mas de sensibilidade e ânimo diferentes” (Schleiermacher, 2010, p. 39). É importante enfatizar que esse conceito não se forma simplesmente a partir da sensibilidade ou experiência particulares de Schleiermacher, mas tem suas bases na filosofia da linguagem de Herder, segundo a qual tanto a percepção empírica do mundo quanto o uso da linguagem são particulares de cada indivíduo e informam profundamente o pensamento e a expressão. Seria uma contradição, por exemplo, aceitar a conclusão de que compreendemos discursos alheios já através de uma forma de tradução sem aceitar as premissas que estabelecem a extrema individualidade do discurso. Neste e em outros casos, o ensaio de Schleiermacher (2010) só tem valor teórico para o estudioso da tradução quando sua coesão em relação a uma certa tradição filosófica não é dispensado, e seu valor como documento para a história da tradução pode ser aumentado pela compreensão desse contexto.

A seguir, Schleiermacher (2010) estabelece em seu ensaio as diferenças entre interpretação e tradução. Essa distinção não representa apenas um floreio filológico do pensamento de Schleiermacher sobre a tradução, mas é necessária para manter seu posicionamento teórico em relação à filosofia herderiana. Em Herder, o pensamento e sua expressão são influenciados pela percepção sensorial e pelo uso da linguagem. Mas Schleiermacher vai mais além e afirma a identidade de pensamento e linguagem, ainda que uma linguagem “interna” individual. Ele afirma a possibilidade de conceituação independente dos sentidos, a partir de seu trabalho na área da psicologia explorando as

possibilidades do pensamento que não resulta em expressão linguística externa (Stanford, 2023). Assim, para continuar seguindo a tradição de Herder, Schleiermacher admite a importância relativa da sensação para o pensamento. Ele inclui o empirismo de Herder em sua teorização da tradução, sem comprometer sua própria posição de que o sentido é idêntico ao uso particular da linguagem, e acredito que o faça, em “Sobre os diferentes métodos de tradução” (2010), através dessa distinção entre intérprete e tradutor.

O intérprete de Schleiermacher é aquele que realiza um trabalho que hoje seria classificado como “técnico”. Transpõe de uma língua para outra certos fatos que ocorreram em certa ordem, e essa transposição não admite a subjetividade de seus autores ou necessita a do intérprete. Dessa forma, as transposições de ordem “comercial” representam o mais típico trabalho de interpretação e, do ponto de vista contemporâneo, precisaríamos incluir aqui também os escritos científicos. A interpretação ocorre a partir da pressuposição de objetividade da linguagem usada e, seguindo as ideias de Schleiermacher (2010), o sentido do que é traduzido coincide com o caráter da linguagem utilizada. Por outro lado, o tradutor legítimo aparece como aquele que transpõe não apenas fatos narrados ou registrados, mas vai em busca da subjetividade do autor:

[...] quanto mais haja prevalecido na exposição o modo de ver e combinar próprio do autor, quanto mais ele siga uma ordem livremente escolhida ou determinada pela impressão, tanto mais opera já o seu trabalho no domínio superior da arte, e também o tradutor deve então aplicar outras forças e habilidades para realizar o seu trabalho e estar familiarizado com seu escritor e sua língua num sentido diverso daquele do intérprete (Schleiermacher, 2010, p. 43).

Essa busca pela familiaridade com o autor é herdada de Herder, e o ensaio acomoda o desenvolvimento do próprio Schleiermacher (2010) de que o elemento daquela subjetividade que é buscado não é o das percepções empíricas do autor, mas seu uso particular da linguagem. Enquanto a linguagem comercial representa o uso mais universal da linguagem, em “particulares de um universal suficientemente conhecido” (Schleiermacher, 2010, p. 43), a transposição de obras que expressem as sensibilidades particulares de seus autores, assim como aquelas que estabelecem conceitos, exigem um verdadeiro tradutor, porque aqui emerge a questão da expressão herderiana, dependente da sensação. Mesmo transações comerciais nas quais “novas relações jurídicas são determinadas” (Schleiermacher, 2010, p. 43) já necessitam do trabalho de tradução e não apenas interpretação, pois algo deve ser transposto que não é familiar à audiência ou previamente estabelecido pelo uso da língua de chegada.

Além de tudo isso, também naquilo que é figurado pelas palavras e expressões o tipo de texto exemplificado pelas transações comerciais difere do segundo tipo (o dos textos artísticos e científicos). No primeiro, o discurso se caracteriza por uma ênfase sobre “a coisa, para a qual a palavra apenas é um signo arbitrário, embora talvez

firmemente estabelecido” (Schleiermacher, 2010, p. 49), enquanto no segundo o discurso representa muito mais fortemente o próprio pensamento do autor, o que exige do tradutor maiores conhecimentos que vão além das línguas envolvidas na tradução. Dessa forma, o tradutor é apresentado por Schleiermacher (2010) como uma figura superior, em conhecimento e expressão, ao intérprete, e atua transpondo obras das artes e ciências (entendidas em seu contexto histórico, como a filosofia e suas ramificações).

Ao delinear uma diferenciação, mesmo relativa, entre os domínios da interpretação e tradução, Schleiermacher (2010) traz à sua teorização a rejeição herderiana da ideia de equivalência. Se entre dois indivíduos é extremamente difícil – talvez impossível – encontrar equivalência perfeita de conceito e expressão, quando se trata de línguas essa dificuldade é acrescida de toda a formação cultural do povo falante ao longo de sua história. Por isso, aquilo que depende apenas do registro de fatos e de significados largamente determinados pelo número e pela medida, além de convenções jurídicas e de costume de cada nacionalidade, está sob o domínio da interpretação. Os problemas de equivalência nesse domínio são resolvidos com mais facilidade, pois o uso da linguagem não expressa de forma muito acentuada a subjetividade de seus autores.

Para Schleiermacher (2010), em oposição à interpretação mecânica (novamente, hoje diríamos “técnica”), a verdadeira tradução lida com o novo, com aquilo que deve ser estabelecido no próprio processo tradutório. A expressão da experiência particular do poeta, a elaboração de conceitos do filósofo, e os usos particulares da linguagem da parte e ambos não se baseiam necessariamente no que já faz parte de ambas as línguas por convenção. Nas artes e ciências em questão, as línguas não são “diferentes apenas para o ouvido” (Schleiermacher, 2010, p. 45), mas possuem, além de léxicos não perfeitamente equivalentes, sistemas de relações entre as palavras bastante diversos, que complicam exponencialmente a transposição. Ao apresentar este argumento, Schleiermacher (2010) está aludindo a uma de suas grandes contribuições à filosofia da linguagem, seu conceito de “unidade da esfera das palavras”, segundo o qual cada um dos significados de uma palavra faz parte de um sistema semântico mais abrangente, assim como cada conceito se relaciona com um sistema maior de conceitos, além de depender das características particulares da língua que os expressa. Esse é um desenvolvimento do holismo da interpretação de Herder.

Segue-se, no ensaio, uma discussão sobre a relação entre o pensamento e a língua. A posição de Schleiermacher (2010, p. 49) de identificar o pensamento com a expressão linguística, de postular que o indivíduo “não pode pensar com total determinação nada que esteja fora dos limites da sua língua”, é uma versão mais radical da filosofia da linguagem de Herder, que apenas reconhece a dependência dos conceitos do uso da língua. Porém, aquela identidade defendida por Schleiermacher (2010) se refere a uma linguagem interna que nem sempre encontra expressão no uso da linguagem externa (fala ou escrita). Sua lógica não é contraditória: ainda é possível ao

indivíduo pensar fora dos limites da sua língua, desde que faça valer seu “livre pensar” e sua espontaneidade espiritual introduzindo algo de novo. Esse pensamento novo é justamente o que mais dificulta o trabalho do tradutor e o que permite que algo seja introduzido no uso corrente da língua, e portanto tal pensador original tem o poder de contribuir para o desenvolvimento de sua língua mãe.

Existe nessa transcendência dos limites da língua um certo irracionalismo que certamente chega a Schleiermacher (2010) a partir do movimento *Sturm und Drang*. Conceitos, articulações, entendimentos, e mesmo a fantasia estão presos à língua usada pelo indivíduo, porém ainda resta algo de mais internamente profundo, talvez o gênio individual, que não se expressa necessariamente pela linguagem exterior e pode, por isso, vir a transformá-la. Nessa distinção sutil, Schleiermacher consegue manter-se coeso com a tradição de seu mestre Herder e também levá-la adiante. A partir disso, ele discute o desafio essencial da tradução em termos de proporcionar ao leitor uma compreensão dos dois elementos do discurso artístico e científico: as características da língua usada pelo autor e a subjetividade desse mesmo autor. Muito de sua teorização se relaciona a definir as estratégias que permitam ao tradutor dar ao leitor acesso à linguagem, da forma como o autor a utiliza, ou ao pensamento desse autor “como ele teria escrito originalmente em alemão” (Schleiermacher, 2010, p. 59). Essas duas estratégias, que adiantam os conceitos de traduções estrangeirizantes ou domesticadoras de Venuti, não devem ser misturadas para serem bem-sucedidas: ou bem se apresentam ao leitor os limites impostos pela língua de partida, ou bem se representa o pensamento do autor justamente naqueles pontos nos quais este escapa daqueles limites.

Esse rigor é também um desenvolvimento do pensamento de Herder, o qual não admite traduções “relaxadas” (Stanford, 2023), mas insiste em que a tradução mantenha-se rente à linguagem usada e ao pensamento do autor para obter-se um alto grau de fidelidade semântica na tradução. Schleiermacher (2010) acrescenta uma distinção entre a linguagem interna do autor, que é idêntica a seu pensamento mais livre, e a linguagem externa que determina sua conceitualização. É ou a uma, ou a outra dessas linguagens que o tradutor pode buscar fidelidade. Porém, ainda em concordância com Herder, há uma advertência contra a futilidade do método de tradução que pressupõe ser possível reescrever o texto de partida como se seu autor o tivesse composto em alemão. Herder observa que Homero não poderia ter escrito sua obra se tivesse sido condicionado por outra língua que não a sua (Stanford, 2023), e Schleiermacher (2010, p. 81) observa que “cada um produz originalmente apenas em sua língua materna e, portanto, nem sequer pode colocar-se a questão de como haveria escrito suas obras em outra língua”.

Outros elementos da tradução discutidos por Schleiermacher (2010) em seu ensaio também se relacionam às teorias de Herder ou representam desenvolvimentos a partir destas. Na valorização pelo tradutor dos elementos da musicalidade da língua de partida, Schleiermacher (2010) reproduz o pensamento de Herder. Porém, em muitos

pontos importantes, também parte desse pensamento para desenvolver sua própria teoria. Um desses pontos é o chamado “paradoxo da paráfrase” (Stanford, 2023), segundo o qual o tradutor pode transpor ou a extensão ou a intensidade das expressões do texto de partida, mas ao se aproximar da primeira se afasta da segunda, e vice-versa; outro é sua recomendação de que a tradução aponte onde o autor do texto de partida é original e onde convencional em seus conceitos; também nos seus desenvolvimentos sobre o holismo herderiano suas consequências para a transposição dos significados do texto de partida; ainda, na visão mais otimista, em relação a Herder, de que as inovações conceituais introduzidas na língua alemã pelas traduções não seriam capazes de descaracterizar o alemão. Estes são alguns exemplos que ilustram as maneiras pelas quais a teoria de Schleiermacher (2010) tem seu fundamento na filosofia de Herder e também se distancia deste em direções originais.

Considerações finais

Neste artigo, tive a intenção de destacar as contribuições de Herder para a história e a teoria da tradução. Do ponto de vista dos Estudos da Tradução e mesmo da crítica literária, tais contribuições costumam ficar em segundo plano, relegadas ao papel de meros antecedentes para trabalhos mais significativos, como os de Schleiermacher e Shlegel. No entanto, estes últimos devem a posição central que seus trabalhos têm no contexto dos Estudos da Tradução largamente às teorias de Herder, em diferentes graus. Dois breves exemplos ilustram essas diferentes valorizações: nas populares palestras sobre teoria literária do professor Paul H. Fry (2009), sua abordagem da hermenêutica passa por Schleiermacher, mas deixa Herder de lado. Em seu livro *Tradução: Teoria e Prática* (2010), John Milton comenta que Herder têm uma atitude mais conservadora acerca da influência da tradução sobre a língua alemã do que outros autores tratados no livro, mas as relações de sua filosofia com a desses autores não são exploradas mais a fundo, nem mesmo na seção dedicada a Schleiermacher.

Curiosamente, do ponto de vista da Filosofia, Herder tende a ser considerado um autor de primeira importância, enquanto Schleiermacher tende a ser visto como um filósofo de “segunda ordem” (Stanford, 2023), pois seu trabalho é, sob muitos aspectos, derivativo do trabalho de Herder. Por isso, também procurei contribuir para uma leitura mais ampla do trabalho de Schleiermacher no âmbito da teoria da tradução, dada a importância de seu ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução” (2010). A relação entre os trabalhos de Herder e Schleiermacher ficou um pouco obscurecida na história da tradução, possivelmente exacerbando a originalidade do pensamento de Schleiermacher acerca da linguagem, hermenêutica e tradução. Minha intenção aqui foi valorizar ainda mais a teorização de Schleiermacher através de uma leitura que revisita os conceitos estabelecidos por Herder.

Acredito que os pesquisadores tanto da história quanto da teoria da tradução poderão ser beneficiados por uma compreensão de “Sobre os diferentes métodos de

tradução” (2010) que vai além da ideia de que o ensaio represente uma teorização baseada, principalmente, na prática tradutória do próprio Schleiermacher. Esse aspecto, ainda que certamente presente, é parte integrante de uma muito coerente obra filosófica que traça seu caminho argumentativo por assuntos tão variados quanto a filosofia da mente, a filosofia da linguagem e a hermenêutica, caminhos que têm sua origem na filosofia Herderiana. Ao apontar relações entre a filosofia de Herder e os Estudos da Tradução, assim como entre sua obra e o subsequente trabalho de Schleiermacher, pretendi não apenas destacar a influência da obra do primeiro, mas também esclarecer as bases do pensamento do segundo.

Justamente por ser um marco na história do pensamento sobre a tradução, “Sobre os diferentes métodos de tradução” (2010) é ainda frequentemente revisitado, para não dizer livremente citado, em trabalhos acadêmicos dos Estudos da Tradução. Aqui emerge a necessidade de se explorar as bases filosóficas desse ensaio, e essas bases estão na obra de Herder. De um lado, os estudiosos da história da tradução encontrarão em uma investigação da filosofia de Herder uma fonte de coesão entre a teoria da tradução de Schleiermacher e o movimento pré-Romântico no qual Herder ocupou uma posição central. De outro lado, os estudiosos das teorias da tradução encontrarão em Herder as premissas daquelas conclusões que podem estar acostumados a citar e, por causa disso, com as quais concordam involuntariamente.

Finalmente, para trabalhos de influência tão abrangente, como os que examinei neste artigo, sempre resta a possibilidade e a necessidade futura de retraduições. Está claro que um dos critérios para que a tradução de uma obra seja bem-sucedida é o conhecimento de seu tradutor, ou sua tradutora, acerca da área do conhecimento abordada. Uma obra literária será melhor traduzida por alguém que possua maiores conhecimentos sobre literatura, e isso também vale para os demais assuntos. No caso das obras filosóficas, será temerário o trabalho de tradução empreendido por alguém que ignora seu próprio conteúdo filosófico. A partir dessa perspectiva, tive a intenção de oferecer caminhos investigativos aos futuros tradutores de Herder e Schleiermacher. Não se trata aqui apenas de conhecer a obra de um ou de outro autor, mas também a relação entre elas. Tradutores desses autores poderão se beneficiar de uma investigação da coerência filosófica de suas obras, e também do ato de situar tanto um quanto outro em uma continuidade, em uma relação que apresenta coesão. Traduzir Herder é também ler Herder através da lente de desenvolvimentos posteriores que devem muito a seu trabalho. Traduzir Schleiermacher é também ler sua obra tendo em vista os antecedentes e as premissas de seu pensamento teórico. Em relação não apenas à história e à teoria da tradução, mas também em relação à sua prática, apontar e destacar aquelas relações, coerência e coesão foi a pretendida contribuição deste artigo.

REFERÊNCIAS

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Disponível em: <https://www.britannica.com/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

FRY, Paul H. 3. Ways In and Out of the Hermeneutic Circle. *YaleCourses*, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iWnA7nZO4EY&list=PLD00D35CBC75941BD&index=4>. Acesso em: 28 jul. 2023.

HERDER, Johann G. Da terceira coleção de fragmentos. Tradução de João Marschner e Flávio Meurer. *In: ROSENFELD, Anatol (org.). Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: Herder, 1965. p. 29-64.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braidão. *In: HEIDERMANN, Werner (org.). Clássicos da Teoria da Tradução: Volume I - Alemão-Português*. 2. ed. rev. Ampl. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (Antologia bilíngue). p. 39-104.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

**“AQUI COMEÇA UM CURTO TRATADO E UM CONSOLO AOS POBRES PECADORES”:
THE BOOK OF MARGERY KEMPE (ca. 1434), DESAFIOS DE UMA EDIÇÃO E
TRADUÇÃO CRÍTICA MEDIEVAL**

Alison Silveira Morais*

Resumo: *The Book of Margery Kempe* (ca. 1434) é uma obra sem precedentes, reconhecida como a primeira autobiografia escrita em inglês, é pioneira da prosa inglesa e do gênero auto/biográfico. 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, obra essa que permaneceu desaparecida por quase 500 anos, até ser encontrado e identificado pela pesquisadora feminista independente Hope Emily Allen em 1934. Em minha dissertação de mestrado, pude cotejar e analisar todas as sete traduções do *The Book of Margery Kempe* vertidas do manuscrito em inglês médio para o inglês moderno. Com o aporte desta longa análise, vi ser viável e fundamental a formulação de uma edição e tradução crítica comentada e anotada desta obra medieval para o português brasileiro. O objetivo é apresentar ao público a vida da autora através de sua auto/biografia. Esta será uma tradução vertida do manuscrito disponibilizada pela British Library em formato digital. Apesar de ainda em andamento, foi percebido que ao menos 4 grandes tópicos de debate poderão ser incorporados à parte teórica do texto juntamente a suas correspondentes exemplificações práticas: 1) questões de feminismo e gênero; 2) questões teológicas; 3) paratexto, peritexto e epitextos; e, por fim, 4) fósseis linguísticos do tempo e História. Almejo produzir uma tradução crítica que será consubstanciada através das pesquisas em Estudos Feministas da Tradução, levando em conta que a obra aborda temas que eram condenados pela Igreja, como heresia, a liberdade sexual e a autonomia feminina. São apresentadas também questões relativas ao misticismo medieval, sexualidade, espiritualidade, questões de gênero, mitos, lendas sociais, religião e à influência do poder da Igreja Católica sobre o imaginário popular na época.

Palavras-chave: *The Book of Margery Kempe*; Literatura medieval inglesa; Auto/biografia; Estudos Feministas da Tradução.

Introdução

The Book of Margery Kempe é uma obra basilar para se entender não somente a Europa Medieval, mas especialmente para desconstruir o papel da mulher na Idade Média, suas possíveis formas de reivindicação e de resistência. A obra é 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 *Life of Wulfstan of Worcester*, escrita entre os anos de 1095 e

* Doutorando em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Mestre em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). E-mail: alison-s-morais@hotmail.com

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). Não obstante, uma vez que o manuscrito original em inglês foi perdido e o texto acabou chegando ao público somente através de tradução para o latim, *The Book of Margery Kempe* mantém seu lugar de relevância como a primeira auto/biografia escrita originalmente em inglês médio e apresentada de forma avulsa.

The Book of Margery Kempe é dividido em três partes: o proêmio, referente a uma espécie de prefácio, onde a autora explica com detalhes como se deu o início desse empreendimento de escrita do livro, o livro 1, contendo 89 capítulos, e o livro 2, que contém 10 capítulos. Foi escrito por volta de 1434 e disseminado apenas em fragmentos em duas ocasiões até o ano de 1520; em ambos os casos, em antologias.

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, Northfolk, Inglaterra, no entanto, viveu uma vida bastante fora do comum.

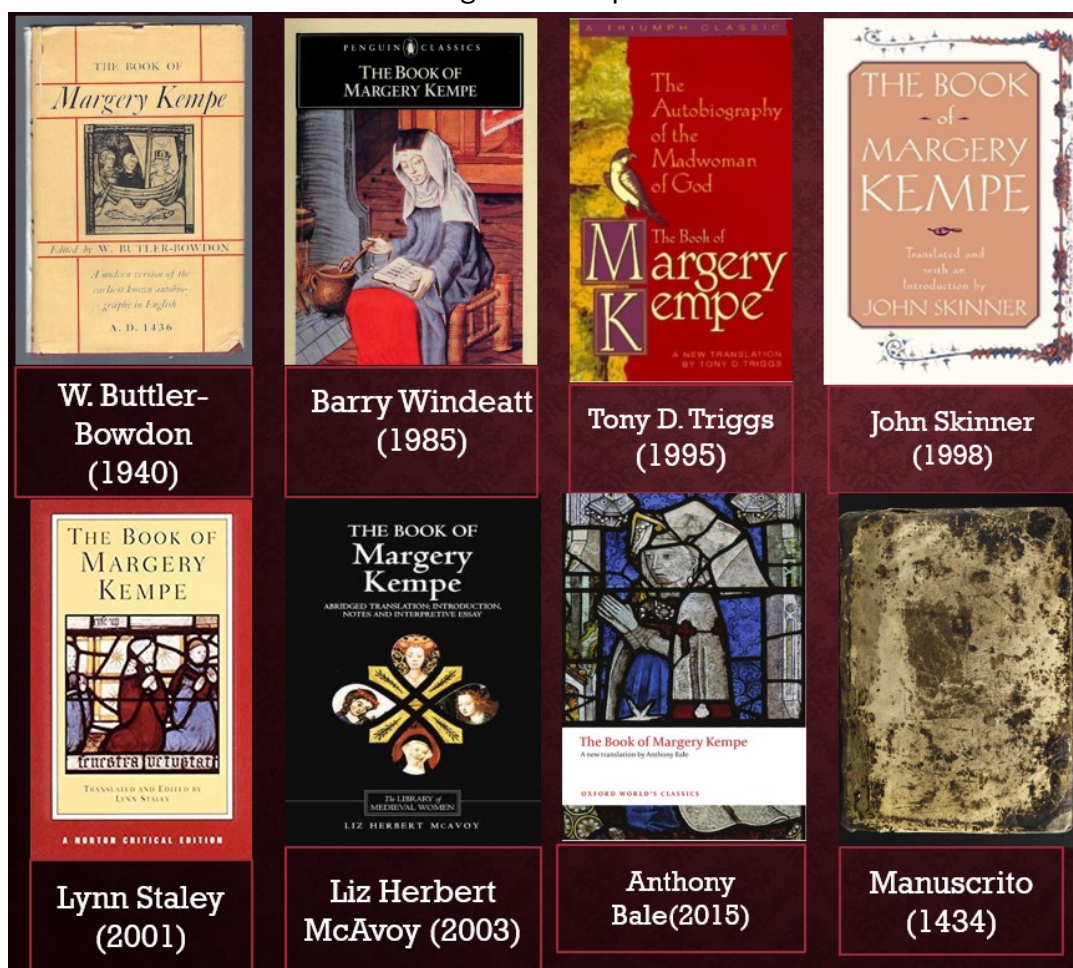
Desde o nascimento de seu primeiro filho, Kempe tinha interesse em realizar o voto de castidade com seu marido perante a autoridade da Igreja Católica, porém ele não aceitou, e somente depois de quatorze filhos acabou concordando, e assim Margery Kempe pôde se dedicar finalmente à vida que desejava, de peregrinação e devoção. Kempe acaba abdicando de seus bens materiais e viaja a diversos países em sua longa peregrinação, conhecendo e interagindo com figuras muito importantes da Igreja Católica e descrevendo de memória toda sua trajetória espiritual.

Creio ser de suma importância trazer para o público essa autora e sua obra, desse modo, o objetivo desse trabalho é formular e propor uma edição e tradução crítica comentada e anotada da obra *The Book of Margery Kempe* (ca. 1434), esforço esse inédito no Brasil. Digo inédito por duas principais razões: primeiro pelo fato que essa tradução será vertida diretamente do manuscrito original disponibilizado pela British Library em formato digital (*scan*), e segundo por partir inglês médio diretamente para o português.

O percurso desse projeto

Em minha dissertação de mestrado, trajetória essa realizada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, analisei as escolhas tradutórias de **todas** as traduções existentes do *The Book of Margery Kempe*, partindo do inglês médio para o inglês moderno. Sendo assim, foram analisadas todas as sete traduções já feitas e publicadas, entre os anos de 1940 e 2015, e assinadas respectivamente 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).

Figura 1 – Capas



Fonte: Montagem de minha autoria apresentando todas as capas das traduções analisadas. As traduções de 1940 à 2015 e, por último, a capa do manuscrito.

Os capítulos escolhidos foram o 3 e 4, que abordam questões de sexualidade e gênero, mas que ao longo de sua leitura e investigação geraram quatro pilares distintos de análise, sendo: 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, por fim, 4) **sexo**: como os tradutores se colocaram perante as traduções de partes do corpo, dos eufemismos, assim como tabus que estavam direta ou indiretamente ligados ao período histórico e seus contextos cultural e religioso.

Com base nessa dinâmica, pude elaborar quatro novos pilares organizacionais para criação da minha tradução no doutorado. Até o momento, foram traduzidos 10 capítulos e o proêmio, faltando ainda 89 capítulos, desse modo, não foi ainda decidido se a tradução abarcará a obra completa ou se haverá algum tipo de separação temática.

Aporte teórico inicial

Paratextos

Na obra *Paratextos Editoriais* (2009), Gérard Genette propõe que o paratexto é composto de um peritexto, mais o epitexto, sendo o primeiro inerente ao interior do livro, como títulos, subtítulo, prefácio, notas e etc., e o segundo externo ao livro, como depoimentos, palestras, entrevistas, cartas, comunicados e afins. Sendo assim, termos em mente estas possibilidades de traduções intralinguais variadas nos ajuda na localização das versões traduzidas, em entender e melhor distinguir os projetos de tradução e, principalmente, na recepção do público e a que público estas versões apontam.

Além de os paratextos nos fornecerem caminhos para explorar as trajetórias históricas da obra original, sobre seu processo de escrita, autoria e edições/fragmentos que foram publicados no passado e nos permitirem apontar e criticar as direções e decisões tomadas pelos diferentes tradutores, acima de tudo, compreender a dimensão paratextual de *The Book of Margery Kempe* serviu também para questionar e colocar em pauta quais tipos de utilizações serão realizados dessa ferramenta tão importante, qual projeto editorial é possível e viável, a utilização ou não de notas de rodapé, explicativas, ou se a tradução irá fazer essa explicitação por si só, especialmente no que se refere ao debate sobre questões feministas.

Estudos Feministas da Tradução

Muitos escritos de mulheres no passado eram publicados com a assinatura de pseudônimos masculinos, ou em grande parte não eram publicados, como em caso de diários, agendas, cartas e, muitas vezes, autobiografias. Para prosseguir essa discussão, é importante declarar que a tradução feminista não é reprodução, e sim produção; de acordo com Barbara Goddard em seu artigo “Theorizing Feminist Discourse/Translation” (1990), 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 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 crítica¹ (Goddard, 1990, p. 88, tradução nossa).

¹ “[...] 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

O objetivo de minha tradução não é 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 solidez nas escolhas tradutórias – e se essas escolhas são satisfatórias ou não. Sobre esse tópico, me refiro especificamente a momentos da tradução em que é possível tanto a explicitação em assuntos que envolvem liberdade sexual, termos medievais ou teológicos voltados ao sexo e gênero, quanto manter uma tradução menos interveniente, marcando as palavras e direcionando para uma nota explicatória com as devidas ponderações críticas.

A práxis do tradutor e construção do cotejo

Trazendo alguns dos meus questionamentos e reflexões, especialmente ao que se refere à criatividade e com perguntas objetivas, como “como fazer uma tradução criativa ou crítica de uma obra da Idade Média?” ou até mesmo “como essa tradução pode ser eficaz para o leitor?”, pude dar o pontapé inicial para vislumbrar possíveis soluções. Pergunta similar foi encontrada no texto de Astrid Guillaume, “Tradução, semiótica e praxeologia”, presente no livro *Teóricas da Tradução* (2021), texto esse que abre um diálogo contundente com a obra de Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (1999), utilizado em parte no meu trabalho de dissertação e que está sendo sistematicamente cotejado para desenvolvimento da minha atual tese de doutorado.

O último trabalho mencionado foi recortado especificamente em momentos que se refere às teorias de *immediacy*, *hypermediacy* e *remidiation*, para explorar e entender quais tipos de remediações a obra analisada em meu trabalho, *The Book of Margery Kempe*, de 1434, sofreu e passou e o que restou da voz de sua autora, Margery Kempe.

O autores definem os termos da seguinte forma: o primeiro, imediação, quando a mídia tende a apagar todos os traços de mediação e se passar como o “original” ou a mais natural possível (Bolter; Grusin, 1999, p. 5); hipermídiação, que contraria essa lógica do apagamento ou automatização dos atos de representação, e que “em todas as suas manifestações [...] nos faz ficar cientes da mediação ou da mídia” (Bolter; Grusin, 1999, p. 34). Partindo dessa relação, temos o que nos interessa neste ponto, o processo de remediação, que, segundo Bolter e Grusin (1999) é a passagem da propriedade de uma mídia para outra e que quase sempre agrega a segunda mais do que apenas o conteúdo da primeira. É aqui que entra o papel, o nosso papel, de tradutores e tradutoras.

O debate de ideias sobre mediação ou remediação é inegavelmente um ato realizado incessantemente pelo tradutor, não somente pelos fatores epitextuais, como

patriarchy and its language. In this, feminist texts generate a theory of the text as critical transformation” (Goddard, 1990, p. 88).

o tempo, a história, as alternâncias sócio-políticas e ideológicas, mas que se dá justamente pelo que Guillaume (2021, p. 269) comenta sobre o texto ser vivo e possuir sua própria potência dinâmica. O funcionamento dessa engrenagem da remediação nos permite criar uma espécie de genealogia da obra ao traduzir ou até mesmo da tradução como produto final, mas não em busca de respostas sobre sua origem ou à sua “unidade absoluta”, e sim sobre como se deram os diálogos ao longo das mudanças midiáticas da obra.

Sobre isso, Guillaume (2021, p. 273) reivindica que toda obra literária se constrói e se afirma pela multiplicidade, podendo chegar à um lugar de proximidade com essa suposta “unidade absoluta” através da combinação de leituras, subjetividade, de quem lê e de quem traduz, apesar de que, particularmente, acredito não existir de fato um “próximo” do absoluto, pois, mais uma vez, não estão sob nosso controle as possíveis futuras interpretações e reinterpretações dos trabalhos criados ou traduzidos.

A autora comenta haver “algo de Sísifo” (Guillaume, 2021, p. 274) no ato de traduzir, afinal, o caminho que temos aqui é longo e turvo, de uma obra que foi ditada de memória oralmente por uma mulher a duas pessoas, seu confessor Robert Spryngolde e possivelmente seu filho mais velho, onde já temos uma dupla carga de mediação. O trabalho também foi ditado fora de ordem cronológica; por ser uma mulher iletrada, não podia confirmar de fato se suas palavras eram colocadas da forma como desejava; o texto foi revisado por outros homens religiosos e ficou sobre posse de monges Cartuxos por séculos, que por sua vez também editaram o livro. Em 1934, *The Book of Margery Kempe* é descoberto e traduzido para o inglês moderno, o que também amplia essa mediação, pois a voz de Kempe passa novamente pela subjetividade de quem recebe essa tradução e também para quem traduz e tenta “revitalizar” sua voz. Como tradutor desse novo projeto, é mais do que necessário compreender que essas remediações não são obstáculos que precisam ser superados ou resolvidos na minha tradução, menos ainda na interpretação, mas sim parte inerente dela.

O tradutor, no papel de mediador e remediador, não tem como não transparecer sua parte pessoal e, como diz Guillaume (2021, p. 272), “abstrair seu próprio intertexto” dessa construção. Porém, nos traz argumentos importantes, que mais uma vez se ligam a munir o tradutor com o que eu chamo de “cartas na manga”. Nesse caso, termos total ciência de que o voto pela “fidelidade” é um desperdício e uma impossibilidade, a importância de não se sentir culpado por essa impossibilidade é o que deve abrir caminho e jogar luz a um processo de aceitação e de criação tradutória que respeita e entende que esse exercício de múltiplas mediações irá ocorrer também com o leitor dessa tradução. Ou seja, aqui menciono novamente Guillaume (2021, p. 270), quando declara que a tradução pode ser vista como uma espécie de “palimpsesto de textos lidos, entendidos e aprendidos, uma vivência pessoal, que participa na construção do texto como objeto literário do autor, tradutor e leitor”.

Com essa ideia devidamente fortalecida, iniciando meu projeto de doutorado na jornada de traduzir *The Book of Margery Kempe* diretamente do inglês médio para o

português, pude me deparar, já nos capítulos iniciais, com muitas situações intrincadas e complexas, que me fizeram pensar na prática tradutória, na pesquisa fora do campo dos Estudos da Tradução e também nas ações estruturantes do meu trabalho: como concebê-lo, separá-lo, desmembrá-lo e juntar tudo novamente? Como fazer dos questionamentos uma luz e uma possibilidade para debate ao invés de necessariamente um problema a ser resolvido a todo custo?

Meu interesse, já durante a graduação, sempre flutuou entre os campos da Teologia, Teopoética e, não surpresa, a Literatura. Desse modo, ter um texto autobiográfico, contestador para sua época, uma obra basilar do proto-feminismo, situado na Idade Média, envolta das questões de tempo e espaço, e também do próprio idioma (pois até certo ponto, podemos considerar o inglês médio um idioma que não é o inglês moderno), foi uma gratificante empreitada.

Até o presente momento, nem todas as questões estruturantes foram pensadas em relação à tese, não obstante, muitas dessas características vão se desenhando enquanto o processo tradutório se desenrola.

Pude perceber que ao menos 4 grandes tópicos de debate poderão ser incorporados à parte de justificativa de projeto tradutório, editorial, teórico e explicativo: 1) questões de feminismo e gênero; 2) questões teológicas; 3) paratexto, peritexto e epitextos; e, por fim, 4) fósseis linguísticos do tempo e História. Desse modo, até o presente momento, encontrei e comentei alguns exemplos que seguirão abaixo, junto à explanação de cada tópico.

Inicialmente, as questões feministas, que trazem grande parte dos debates desenvolvidos em minha dissertação, sobre os motivos de escolher temáticas e explicitar ou não termos de época como sexo, pecado da carne, fornicção, uso do corpo do outro, débito matrimonial, contato físico e etc. Assim também como questões voltadas para a desconstrução do arquétipo da “histeria” feminina. Sobre esse tema, apresento apenas um exemplo que se manifestou no Proema do livro. Segue o trecho no inglês médio com a transliteração para os caracteres românicos seguida de minha primeira tentativa de tradução para o português:

Quadro 1 – Questões feministas

<i>Thus alle this thyngys turnyng up so down, this creatur whych many yerys had gon wyl and evyr ben unstable was parfytly drawen and steryd to entren the wey of hy perfeccyon</i>	Dessa forma, com todas as coisas de cabeça para baixo, esta criatura, que por muitos anos havia se perdido e que sempre fora instável, acabou sendo perfeitamente redesenhada e agitada para trilhar o caminho da perfeição
--	--

Fonte: Elaboração própria.

Nesse exemplo, preferi inicialmente traduzir o “gon wyl” (no inglês moderno, “gone wild”), que seria algo próximo de “enlouquecer” ou “se tornar selvagem”, para “se perdido”. No caso, perdido em seu caminho da perfeição, levando em consideração o contexto da história, temos o peso religioso de se “desviar do caminho” e se “perdido”

em sua trajetória, e anulamos e infeliz relação contemporânea chamando-a de “**louca**” ou de “desequilibrada”, prática observada e notada pelo termo *gaslighting*, por exemplo. Apesar de primariamente ter optado pela tradução e utilizar “se perder”, ainda permeia uma dúvida se utilizar de paratextos, como nota de rodapé, seria nesse momento uma ferramenta viável de esclarecimento para o “gone wild” ou, se for o caso, voltar atrás e manter o “ficar louca” e usufruir desse mesmo recurso como *modus* de explicação.

Sobre as questões teológicas, tudo que envolve as Escrituras, Catecismo Católico, práticas e ritos católicos e religiosos de maneira geral. Sobre esse tema, posso trazer três exemplos, que já se mostraram instigantes e difíceis no início dessa tradução:

Quadro 2 – Questões teológicas – Exemplo 1

<i>Than sche, consyderyng this wondyrful chawngyng, sekyng socowr undyr the wengys of hyr gostly modyr, Holy Cherch</i>	Então ela, considerando esta mudança surpreendente, e buscando socorro sob as asas de sua mãe celestial , a Santa Igreja
--	---

Fonte: Elaboração própria.

Nesse caso, uma trágica e feliz alternativa ao mesmo tempo, pois ao obtermos o “mãe celestial” para referir-se à Igreja, ao buscar pelo termo, acabamos nos encontrando com uma questão que vai muito além da junção dessas duas palavras, que parecem uma ótima opção de tradução. Na Bíblia (2002), em Lucas capítulo 11, versículo 3, temos a menção ao “Pai Celestial”, no caso, Deus. Já no Catecismo da Igreja Católica (1999), segunda seção, capítulo terceiro, artigo 9, parágrafo 757, a Igreja é também chamada “Jerusalém do Alto” e “nossa mãe” (Gl. 4, 26); é também descrita como a Esposa imaculada do Cordeiro sem mancha. Porém não temos menção do termo mãe celestial. Isso seria algo positivo ou negativo? Se não há menção, então podemos simplesmente traduzi-la, não? Seria uma prerrogativa conveniente, mas não, pois o termo mãe celestial é parte de um culto distinto da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, o “Mother in Heaven” no inglês, dessa forma, uma escolha dessas pode trazer e perpetuar não somente um conceito errado, mas agravar e sua utilização ser considerada desrespeitosa por se referir a algo diferente do cânone do livro dos Mórmons.

Ainda sobre a opção de mãe celestial, essa é uma escolha frágil, pois em extensa pesquisa, foi observado que o “ghostly mother” não era recorrente para apresentar ou definir a Igreja em outras obras da Idade Média. Então, por enquanto, é um termo que será repensado.

O outro exemplo, que também se acomoda na questão teológica, é o que segue:

Quadro 3 – Questões teológicas – Exemplo 2

<i>And, aftyr that sche had conceyved, sche was labowrd wyth grett accessys tyl the child was born, and than, what for labowr sche had in chyldyng and for sekenesse goyng befor, sche dyspered of hyr lyfe, wenyng sche mygth not levyn.</i>	<i>Pouco tempo depois, durante a gravidez e até o momento do nascimento da criança, sofreu com enorme enfermidade, então, com as dores do trabalho de parto, associados a tais doenças, esta criatura caiu no pecado do desespero, acreditando que morreria.</i>
--	---

Fonte: Elaboração própria.

Nesse caso, a palavra “dyspered”, ou desespero, é uma palavra que deve ser mantida aqui pois se trata especificamente de um **pecado**, e isso traz muito peso à história em si. Em seu curto ensaio ao *New York Times*, “The Deadly Sins/Despair; The One Unforgivable Sin” (1993), Joyce Carol Oates comenta que, diferente dos outros pecados, o desespero, de acordo com a tradição, é o único pecado imperdoável. Isso por que os demais pecados conhecidos, como orgulho, raiva, preguiça, gula, inveja, avareza e luxúria, dependem de objetos, pessoas, interações sociais, fatores externos de maneira geral, enquanto o desespero é interno.

Por essa razão, vejo o “desespero” com outros olhos, talvez mais teológico e menos literário, mas que merece a carga que o acompanha nessa passagem em especial. Dessa forma, adiciono e explico o “pecado do desespero”, pois Margery Kempe, segundo o contexto na história, estava passando por um momento crítico, sentindo-se distante da “graça de Deus” e abnegaria suas crenças.

O pecado de vanglória é outro exemplo recorrente ao longo do livro, no qual pretendo explicitar e tornar possível e visível a carga teológica, com o intuito de dar a importância e a intensidade que interpreto como necessária para as passagens.

Ainda referente às questões teológicas, possivelmente uma das partes mais extensas que o trabalho apresentará, temos o seguinte exemplo:

Quadro 4 – Questões teológicas – Exemplo 3

<i>The devyl put in hir mende that God had forsakyn hir, and ellys schuld sche not so ben temptyd.</i>	<i>O diabo colocou em sua mente que Deus a havia abandonado, caso contrário ela não estaria ainda sofrendo com essas tentações.</i>
---	--

Fonte: Elaboração própria.

Trago aqui a palavra “devil” (Diabo), para a discussão. Embora no próprio texto fonte temos o “devyl”, com letras minúsculas, e esse exemplo tenha sido seguido nas traduções realizadas do inglês médio para o inglês moderno (com exceção da tradução de Triggs), gostaria de ater-me a um ponto curioso: de acordo com Millward e Hayes, autoras de *A Biography of the English Language* (2011), não havia distinção entre letras maiúsculas e minúsculas no inglês antigo e, no inglês médio, a “capitalização em manuscritos permaneceu casual, e era utilizada mais frequentemente para a estética

visual do que a gramática²” (Millward; Hayes, 2011, p. 225, tradução nossa). Dessa forma, a etimologia da palavra “devil”, até o momento dessa transição do inglês, referia-se à “**um espírito maligno subordinado que aflige os humanos**”, e não sempre, especificamente, ao Diabo, figura basilar e personagem da teologia cristã.

Marina Montesano, em seu curto artigo *The Hellish History of the Devil: Satan in the Middle Ages* (2018), comenta que a figura do Diabo mudou bastante ao decorrer da Idade Média. No início, tinha sua imagem atrelada aos querubins e serafins, era o anjo de luz que fora expulso do paraíso, mas que, assim como no Antigo Testamento, ainda transitava pelos mundos dos vivos e o divino (como vemos no início do livro de Jó). Era uma espécie de força adversária, mas não propriamente um inimigo. No entanto, já que, ao longo da Idade Média, as atividades missionárias em outras regiões e o domínio ideológico e religioso para o Império Romano foram se fazendo cada vez mais importantes, sua imagem foi se transformando junto aos processos de mudança dos nomes de locais sagrados para outros povos e culturas, juntamente à paulatina bestialização do Diabo.

Especificamente no período que Margery Kempe viveu, e através do contexto que temos do livro, é possível que estivesse sendo atormentada por “diabos”, no plural, como comenta em outros momentos de seu livro, o equivalente aos espíritos malignos sem nomes próprios, e isso faz com que a tradução de “diabo” com a letra minúscula de fato seja mais ponderada do que a com letra maiúscula. É curioso, portanto, percebermos que as palavras “Deus” e “Igreja” sempre aparecem com letra maiúscula, e assim serão mantidas em minha tradução.

Seguindo para o terceiro pilar idealizado para meu trabalho, as questões de paratexto, temos até o momento apenas um exemplo, mas que se mostrou excitante devido ao enorme aporte teórico que os tradutores do *The Book of Margery Kempe* do inglês médio para o inglês moderno forneceram para que minha tradução pudesse se apresentar de forma substancial também em questões explicativas, com o intuito de contextualizar e esclarecer questões que não foram colocadas no texto fonte e que somente pesquisas de muitas décadas puderam desvendar:

Quadro 5 – Questões de paratexto

<i>notwythstondyng this creatur had greet cownsel for to don wryten hir tribulacyons and hir felingys, and a Whyte Frer proferyd hir to wryten frely yf sche wold.</i>	<i>Não obstante, esta criatura foi aconselhada muitas vezes a escrever sobre suas tribulações e seus sentimentos. Um frade carmelita uma vez se ofereceu para escrever por ela, caso assim desejasse.</i>
--	---

Fonte: Elaboração própria.

Através das pesquisas de professores, tradutores e especialistas da Idade Média de *The Book of Margery Kempe*, nas traduções de Barry Windeatt (versão de 1985)

² “[...] capitalization in manuscripts remained haphazard, and was often done for visual aesthetics more than grammar” (Millward; Hayes, 2011, p. 225).

e Anthony Bale (versão de 2015), pudemos compreender que o frade branco, ou frade carmelita a que a autora se referia era Allan de Lynn, o Carmelita: nascido em 1348, ele foi um doutor em divindade em Cambridge e escritor. Entre seus feitos mais conhecidos estão a indexação dos escritos das revelações e profecias de Santa Brígida da Suécia e o *Bonaventuran Stimulus Amoris* de Giovanni di Fidanza. Era um nativo de Lynn e muito possivelmente amigo próximo de Kempe e sua família. Observo essa informação como algo enriquecedor no ponto de vista corrente da leitura e histórico, e termos essa informação talvez como uma nota de final ou nota de rodapé engrandece os horizontes dessa tradução.

Por fim, por se tratar de uma obra produzida na Idade Média, inevitavelmente nos deparamos com o que Paulo Vizioli (2014, p. 11), em sua tradução de *Cantebury Tales*, de Chaucer, chamaria de “fósseis linguísticos”, termo que carinhosamente pego emprestado para me referir às traduções de objetos, roupas, móveis, tecidos, decoração, acessórios, vestimentas especiais, locais, bens de consumo, moda, entre outros; uma verdadeira infinidade de possibilidades que aparecerão ao longo da tradução. Entre essas possibilidades, uma jocosa e prazerosa pesquisa que se prolongou por horas nos concedeu um resultado fantástico para uma curtíssima passagem, um verdadeiro prenúncio de futuras diligências similares:

Quadro 6 – Fósseis linguísticos

<i>And yet sche wyst ful wel that men seyden hir ful mech velany, for sche weryd gold pypys on hir hevyd and hir hodys wyth the typettys were daggyd</i>	<i>Mesmo assim, esta criatura sabia que muitos falavam muito mal dela, pois usava crespinas com joias de ouro sobre sua cabeça e, seus capelos e tippets eram cortados conforme a última moda.</i>
--	--

Fonte: Elaboração própria.

Aqui temos dois exemplos de vestimentas e acessórios medievais, em uma delas sendo necessário o alongamento explicativo, pois as crespinas (*pypys*) não necessariamente eram feitas de ouro, mas podiam ser adornadas de pedras preciosas ou joias de ouro, possivelmente o caso para essa passagem.

Temos também o capelo e o caso de *tippet*, que não possui uma tradução; essa peça, que é uma roupa semelhante a um lenço ou recorte de tecido utilizado ao redor do pescoço e sobre os ombros, também podia ser adornado de metais ou pedras preciosas, um grande indicativo de posição social e econômica na sociedade urbana de classe média alta da qual Kempe fazia parte.

Considerações finais

Por fim, retomando Bolter e Grusin (1999), os autores reforçam a ideia de que a busca de Sísifo pelo topo, exemplo mencionado por Guillaume (2021) anteriormente, ou a busca pelo real, não deve estar relacionada a obter proximidade com a unidade

absoluta ou ao fiel, mas sim a perceber a importância desse entremeio, no caso, como todas essas mediações e remediações fizeram, fazem e farão sempre parte intrínseca desse “real”. A trajetória de mediação de uma obra literária faz parte da obra, seria o que Guillaume (2021) chamaria de “idas e vindas” entre as esferas dos atuantes (autor, tradutor, leitor) e o texto, sobre tudo aquilo que é dito e o que fica por dizer, entre o que é entendido e o que se há de aprender, sobre tudo que envolve as criações e meios de expressão do ser humano e o modo como **dialogam entre si**.

Como diria, mais uma vez, Guillaume (2021, p. 279), “a beleza repousa no gesto, no combate com o texto”. Na eterna mediação, no eterno papel infausto e ao mesmo tempo oportuno, com uma variedade assustadoramente vasta de possibilidades. Na práxis tradutória honesta e fundamentalmente realista do afastamento das condicionantes limitadores voltados para fidelidade, o resultado e a culpa, e a maturidade de abraçar o que está fora e sempre estará fora de nosso controle. Por fim, diria talvez que o objetivo pode se tornar não necessariamente o “chegar lá”, mas o eterno como, seguido pelo eterno processo, pois uma obra ou tradução não termina com a última letra do papel, e suas concepções, compreensões e significados não são indefectíveis, menos ainda definitivos.

Trazer esses exemplos para esse artigo serve para fortalecer a ideia de priorizar o processo e as discussões que dele podem surgir, e também para concordar com o que Lynn Staley, uma das tradutoras do *The Book of Margery Kempe* (2001) afirma sobre seu processo de tradução, que fazer uma lista das questões centrais desse livro é fazer uma lista das questões vistas como centrais também para a Inglaterra do século XV e a Idade Média de forma geral: a “alfabetização e transmissão de textos vernaculares, heterodoxia religiosa, piedade feminina, papéis de gênero, controle episcopal, ascensão do nacionalismo, comunidade, criação de identidades individuais e a natureza da verdadeira autoridade³” (Staley, 2001, p. 8, tradução nossa), além das questões mercantis, de deslocamento, e o próprio turismo medieval. É uma obra essencial para entender o proto-protestantismo e, como mencionado anteriormente, o proto-feminismo.

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=PL77lyTftpF67vP6FtZt5Rj8aIseFCQlo9>. Acesso em: 19 nov. 2019.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

³ “[...] literacy and the transmission of vernacular texts, religious heterodoxy, female and/or lay piety, gender roles, episcopal control, the rise of nationalism, Community, the making of individual identities, and the nature of true authority” (Staley, 2001, p. 8).

BOLTER, Jay D.; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. ed. rev. Cambridge: MIT Press, 1999.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. *Conferência Nacional dos Bispos do Brasil CNBB*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CHAMBERS, Robert W. Introduction. In: KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe: A Modern Version*. London: Jonathan Cape, 1936. p. 1-13.

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

GODDARD, Barbara. Theorizing Feminist Discourse/Translation. In: BASNETT, Susan; LEFEVERE, Andre (ed.). *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publisher, 1990. p. 87-96.

GUILLAUME, Astrid. Tradução, semiótica e praxeologia. Tradução de Maíra Castilhos Coelho e Marina Bento Veshagem. In: AMARANTE, Dirce Waltrick do; RODRÍGUEZ, Fedra; SANTOS, Sheila Maria dos (org.). *Teóricas da Tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2021. p. 269-280.

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe*. London: British Library, ca. 1434-5. [Versão fac-símile]

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe*. Edited by Sanford Brown Meechwith prefatory note by Hope Emily Allen. London: Oxford University Press, 1940.

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe*. Oxford: Oxford University Press, 1954.

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe*. Translated by Barry Windeatt. Harmondsworth: Penguin, 1985.

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe: The Autobiography of the Wild Woman of God*. Translated by Tony D. Triggs. Barnhart: Liguori Publications, 1995.

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe: A New Translation*. Translated by John Skinner. New York: Image Books/Doubleday, 1998.

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe: A New Translation, Contexts and Criticism*. Translated by Lynn Staley. New York: Norton, 2001.

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe: Abridged Translation*. Translated by Liz Herbert McAvoy. Suffolk: D.S. Brewer, 2003.

KEMPE, Margery. *Libro de Margery Kempe*: la mujer que se reinventó a sí misma. Traducción de Salustiano Moreta Velayos. Brujas: Universitat de València/JPM Ediciones, 2012.

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe*. Translated by Anthony Bale. Oxford: Oxford University Press, 2015.

MILLWARD, C. M.; HAYES, Mary. *A Biography of the English Language*. 3. ed. Boston: Cengage Learning, 2011.

MONTESANO, Marina. The Hellish History of the Devil: Satan in the Middle Ages. *National Geographic Magazine Online*, 2018. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/history/magazine/2018/09-10/history-devil-medieval-art-middle-ages/>. Acesso em: 11 ago. 2020.

OATES, Joyce C. *The Deadly Sins/Despair; The One Unforgivable Sin*. New York: The New York Times, section 7, p. 7, 1993.

STALEY, Lynn. Introduction. In: KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe*: A New Translation, Contexts and Criticism. Translated and edited by Lynn Staley. New York: Norton, 2001. p. 1-16.

VIZIOLI, Paulo. Apresentação. In: CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Canterbury*. Tradução, apresentação e notas de Paulo Vizioli. Posfácio e notas adicionais de José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora 34, 2014. Edição bilíngue. p. 1-12.

O AMOR NA IDADE MÉDIA: *MINNE* E *DOM QUIXOTE*

Beatriz Passamai Pereira*

Álvaro Alfredo Bragança Júnior**

Werner Ludger Heidermann***

Resumo: Este artigo pretende apresentar à comunidade acadêmica algumas reflexões a respeito da ideia do *amor cortês*, assim como apresentar o modo pelo qual essa ideia se desenvolveu e se difundiu não apenas no espaço germanófono medieval, mas também em outras regiões do Ocidente europeu. Para tanto, acreditamos ser necessário contextualizar o surgimento da *cortesía* no âmbito do que ficou conhecido como *movimento trovadoresco europeu*, cuja gênese ocorreu na Provença e acabou espalhando-se pelo resto da Europa. Em um primeiro momento, discutiremos sobre o *Minnesang*, o movimento trovadoresco que se estabeleceu entre os séculos XII e XIII no espaço germanófono, ou seja, no que hoje conhecemos por Alemanha, Áustria e Suíça. Logo em seguida, ocupar-nos-emos com a noção de *Minne*, forma pela qual foi absorvido e apreendido o *amour courtois* nesse espaço germanófono. Por isso, discutiremos também sobre a questão dos vários gêneros que integravam a lírica cortês germanófona, com destaque para os dois principais – a *Hohe* e a *Niedere Minne*. A maior expressão deste movimento literário consubstanciou-se na forma de cantigas. Partiremos, portanto, da apresentação e análise de algumas delas para meditarmos sobre esse tema. Neste trabalho, gostaríamos também de abordar alguns dos desenvolvimentos mais tardios deste *fine amour* em outras regiões europeias. Por esse motivo, trataremos do tema da *cortesía* em obras posteriores ao Trovadorismo, tais como o *Dom Quixote* de Cervantes. Reputamos interessante relacionar estas várias expressões do *amor cortês* em diferentes locais e obras, para, com isso, termos um panorama do que foi, de fato, o amor na Idade Média e de seus desenvolvimentos e repercussões para a posteridade.

Palavras-chave: *Minne*; Amor Cortês; Idade Média; *Dom Quixote*.

A ideia que norteia a feitura deste artigo é compreender a concepção de amor cortês e como ela desenvolveu-se no espaço germanófono medieval, bem como, a partir de um trabalho comparativo, observar a maneira pela qual tal concepção foi desconstruída em *Dom Quixote*, tendo em vista, sobretudo, a representação da figura feminina e do amor no referido romance.

* Doutora em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Mestra em Arte Medieval Alemã (PPGA/UFES). E-mail: beapasper@gmail.com.

** Professor titular de alemão da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuando na Pós-Graduação em Letras Clássicas. E-mail: alvabrag@letras.ufrj.br

*** Professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET). E-mail: heidermann@gmail.com

Introdução

Qual a origem da atual ideia de amor? Por que seria relevante discutir este tema hoje? Dado que a temática amorosa ainda é objeto de muitos estudos, acreditamos que investigar a gênese da concepção amorosa contemporânea tem a sua pertinência.

Para nós, amor é sinônimo de amor romântico. Este, porém, constitui um desdobramento da ideia de amor cortês (*amour courtois*, *finne amour*, *Minne*), que surgiu na Idade Média. Esta discussão, no entanto, deve partir, primeiro, da distinção entre a concepção literária medieval de amor e a experiência amorosa medieval, tendo em conta aqui o período da Baixa Idade Média (*Hohes Mittelalter*). Enquanto a primeira identifica-se com a maneira pela qual o amor era representado nas manifestações literárias daquela época, a segunda refere-se à vivência do amor propriamente dita. Essa diferenciação justifica-se, pois a compreensão do amor medieval passa pela articulação entre essas duas ideias: esta noção de amor teria sido forjada nos textos literários e a partir dela iniciou-se um processo de “regramento” das relações amorosas entre homens e mulheres que pertenciam ao estrato social mais abastado da sociedade medieval, em um movimento que, poderíamos dizer, contribuiu para o aumento da civilidade no âmbito social como um todo (Stavnoská, 2015).

Fala-se muito, ainda hoje, deste amor cortês tornado amor romântico, de modo que, indiretamente, a nossa vivência amorosa está intimamente associada à dos medievais. Este fato é facilmente observável: não há como pensar este amor retratado em filmes, romances, séries sem pensar nos modos de sentir, viver e representar o amor do período medieval. Os vestígios do amor cortês encontram-se por toda parte, deixando sua marca indelével no Ocidente (Barros, 2021).

O amor cortês difundiu-se em quase todo território europeu. Dependendo do local, recebia uma denominação diferente: no espaço germanófono, *Minne*; no espaço francófono, *amour courtois/finne amour*; no espaço galego/lusitano, amor cortês.

Tendo em vista a versão germanófona do amor cortês, a estudiosa Sylvie Stavnoská (2015, p. 11) assim o descreve:

Mas o que seria Minne? Minne é uma forma específica e historicamente marcada de relacionamento amoroso homem-mulher. Acontece no meio social da nobreza, podendo ser equiparada ao conceito de “*amour courtois*”. No entanto, o conceito não se refere apenas à questão da posição social, mas também ao ambiente cultural ao qual pertencia essa mesma nobreza, ambiente esse no qual a Minne é um elemento-chave. Torna-se componente fundamental no âmbito da cultura cortês, dentro da qual uma nova imagem do homem medieval é construída – “um gentil cavaleiro, um homem cortês” (Stavnoská, 2015, p. 11).

Portanto, tratemos a seguir do amor cortês com mais detalhe.

Amor Cortês

A concepção de cortesia, ou de amor cortês, emergiu no Sul da França, na região de Languedoque, mais precisamente, nas cortes palacianas daquele local, como resultado de diversas experiências poéticas que não foram nem uniformes nem tampouco coletivas. Sobre as origens da arte de trovar e de como tal arte teria chegado ao solo occitânico há inúmeras teorias. No entanto, a questão ainda permanece inconclusiva (Boase, 1977. p. 2-3).

A relação amorosa de cariz cortês estrutura-se da seguinte maneira: de um lado, tem-se um homem, o trovador; de outro, uma mulher, uma dama casada. Com frequência, o trovador era socialmente inferior à dama, que pertencia à nobreza. O vínculo estabelecia-se a partir das canções que o trovador compunha para sua dama, nas quais ele louvava os atributos e qualidades da nobre, além de exaltar e lamentar a distância entre os dois. O trovador é o “amador”, alguém que se entrega a uma paixão avassaladora e que está disposto a arriscar tudo por sua dama, por sua “amada”, a mais bela e perfeita dentre todas as mulheres. Quase sempre ela será inatingível: seja pelo fato de os amantes acharem-se socialmente distantes (na Idade Média, os estamentos sociais encontravam-se rigidamente definidos, com implicações muito específicas para a vida em sociedade) (Legoff, 1989, p. 29), seja pelo fato de acharem-se fisicamente distantes (muitas vezes, o trovador e a dama residiam em locais distintos). Havia, ainda, a figura do “marido da dama”, em geral, um poderoso senhor feudal, um dentre os muitos obstáculos à consumação da referida relação. Podemos listar, ainda, alguns outros personagens que impediam o vínculo amoroso: os delatores, os adutores, os intrigantes, os maledicentes da vida amorosa e os bisbilhoteiros. A grande ameaça era a exposição dos amantes ao vexame social irreparável, que poderia concretizar-se por intermédio da difamação. Contudo, havia, também, aqueles que contribuíam para o sucesso dessa relação amorosa, como por exemplo, os confidentes dele e dela.

O amor que permeava essa relação era, a um só tempo, extremo e ambíguo: se, por um lado, havia um alto grau de idealização, por outro, havia uma forte erotização. O caráter educativo desse amor também não pode ser esquecido, uma vez que ele se prestaria a educar, a servir de modelo, consubstanciando-se em uma espécie de “código de conduta”, o chamado código da cortesia. Além disso, percebemos aqui dois sentimentos essenciais em profunda tensão: em um polo, o irrefreável e irrealizável desejo entre os amantes, e no outro, o perigo de uma exposição do par proibido - a realização e a exposição da relação levariam não apenas ao término do vínculo, mas à ruína da dama.

Talvez possa haver algum estranhamento ao depararmos com uma relação entre um homem solteiro e uma mulher casada. É necessário, porém, lembrarmos que, naquele período, o casamento era uma instituição destinada unicamente a fins sociais e políticos, ou seja, à geração de filhos e à aliança entre famílias. Portanto, não se trata aqui de amor, já que não era o objetivo do casamento unir pessoas que se amavam

(Rougemont, 1988, p. 28). A invenção ou reinvenção do amor, em um plano literário e ficcional de caráter civilizatório, que ocorre com o advento do amor cortês, é que associará o sentimento amoroso à instituição do casamento. Esta mudança de paradigma levaria, séculos depois, ao surgimento do amor romântico.

O amor cortês manifestava-se nas chamadas cantigas trovadorescas, compostas por um trovador que, além de elaborá-las, as apresentava a um público, muito frequentemente, pessoas que integravam as cortes palacianas. Observemos uma passagem da cantiga “A mia senhor que eu por mal de mi”, de autoria do rei trovador Dom Dinis:

A por que mi quer este coração
sair de seu lugar, e por que já
moir’e perdi o sem e a razom,
pero m’este mal fez e mais fará,
des que a nom vi nom er vi pesar
d’al, ca nunca me d’al pudi nembrar (D. Dinis, 2012).

Na terceira estrofe desta cantiga, o trovador expressa todo o seu amor por sua dama, a quem chama de “senhor” (como aparece no título e também na primeira estrofe), dizendo-lhe que o poder que ela tem sobre ele faz com que seu coração saia do lugar (“A por que mi quer este coração sair de seu lugar”), faz com que ele simplesmente perca o juízo e a razão (“e por que já moir’e perdi o sem e a razom”). Tal amor é tão profundo que ele sequer é capaz de lembrar de suas dores, de seus pesares.

A denominação “senhor” que o trovador utiliza para se referir à sua dama guarda relação com a estrutura sociopolítica da época, ou seja, com o feudalismo e as relações de vassalagem que o sustentavam: do mesmo modo que os senhores feudais (suseranos) tinham sob seus domínios um ou mais vassalos com os quais mantinham uma relação de proteção mútua, a dama ou senhora, presente na cantiga, mantinha com o trovador uma relação de poder, mas um poder que se expressava na esfera amorosa. É o que se costuma designar por vassalagem amorosa (Spina, 1991, p. 359).

Na seção a seguir, discorreremos sobre o Trovadorismo, uma “prática que constitui um significativo fenômeno cultural, artístico e social, com implicações políticas importantes para o período” (Barros, 2021, pos. 1126), uma espécie de movimento literário que se difundiu por toda a Europa, dentro do qual estavam inseridos os trovadores, os responsáveis por cantar e propagar a preceptiva cortês pelo território europeu.

Trovadorismo

A partir do século XI, o fenômeno trovadoresco torna-se mais expressivo. É quando todos esses poetas-cantores passam a percorrer o Ocidente europeu, atuando, sobretudo, como músicos, cantores, recitadores, além de associarem-se, por vezes, a outras formas de espetáculo. Muitas foram as designações que surgiram na tentativa de

descrever esse grupo tão diverso de artistas andantes. A denominação trovador cortesão, aquele a quem nos referimos mais especificamente neste trabalho, surge do século XII em diante (Barros, 2021, pos. 1133-1142).

A itinerância é uma das características que marcam esse grande conjunto de poetas-cantores, ao lado da oralidade de sua produção. Embora haja muito em comum, se considerarmos o fenômeno trovadoresco europeu como um todo (“uma longa duração trovadoresca”), é possível observar, nos vários espaços em que se inscreveu, particularidades que forjaram muitos “trovadorismos”, de acordo com as sociedades na qual emergiram (Barros, 2021, pos. 1133-1142).

Ainda segundo Barros (2021):

Em sua acepção mais ampla, ele indica aquele grande circuito de produção e circulação poética e musical que atingia diversas esferas, desde a palaciana e cortesã até a popular, desde o ambiente rural ao urbano, desde as festas às cruzadas, e que, por fim, enquadra-se em uma duração que se confunde com o período medieval. Na acepção mais restrita, o movimento trovadoresco remete ao âmbito das cortes régias e senhoriais a partir do século XI, quando a cultura aristocrática assimila a produção poético-musical como uma atividade distintiva (Barros, 2021, pos. 1151).

No âmbito desta acepção mais restrita, fala-se da poesia, de cunho popular ou aristocrático, que circulava no meio cortesão, do qual participavam os mais diversos tipos sociais. Cronologicamente, refere-se a um período que vai do século XI ao XIV. No caso de algumas cortes alemãs, prolongou-se até o século XV (Barros, 2021, pos. 1159).

É importante notar que a questão da itinerância não pode ser considerada de maneira absoluta, uma vez que muitos trovadores se estabeleciam em alguma corte ou região. Não há como negar, no entanto, que tal itinerância possibilitou que aqueles fossem uma figura essencial na transformação da sociedade medieval, já que punham em contato todos os trovadores, facilitando assim as trocas culturais (Barros, 2021, pos. 1167).

Assim como o amor cortês criou as condições para o surgimento do Trovadorismo, igualmente, a *Minne* criou as condições para o aparecimento do *Minnesang*. Vejamos então do que se trata a *Minne*.

Minne

Como já mencionado na introdução, a denominação *Minne* refere-se à versão germanófona do amor cortês, ou seja, à concepção amorosa cortês propagada no espaço germanófono medieval.

Se consultarmos os dicionários *Matthias Lexer Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch* (1974, p. 140) e *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (s.d.), a entrada para a palavra *Minne* tem como acepção principal

“lembrança amável”, acepção essa reiterada por Günther Schweikle (1995) em sua obra *Minnesang*, na qual se lê:

O significado mais fundamental da palavra *Minne* (em antigo-alto-alemão, *minna*) é “lembrança amável”. Em médio-alto-alemão, essa acepção positiva tornou-se ambivalente: *Minne* passou a representar um vínculo de natureza emocional que abrangia tanto o conceito de *liep* (algo amável, querido, prazeroso) como o de *leit* (algo ruim, desagradável, doloroso). Dependendo do sentimento a ser transmitido no *Minnesang*, a palavra poderia simplesmente corresponder a *leit*. Além disso, a palavra *Minne* também aparece em diferentes autores de diferentes formas, dependendo do tom dado a uma determinada canção (Schweikle, 1995, p. 169).

Como será explicitado mais adiante, dado que o *Minnesang*, a variante germanófono do fenômeno trovadoresco, contou com várias temáticas e gêneros, o amor foi tratado de diferentes formas, ora em sentido positivo (*liep*, em médio-alto-alemão), ora em sentido negativo (*leit*, em médio-alto-alemão), dependendo não apenas do gênero e da temática, mas também do autor. Para exemplificar, ao cantar o amor pela dama, ressaltando as alegrias que esse amor trazia, o trovador empregava nos textos o termo *Minne* (*minne*, em médio-alto-alemão) sentido positivo; por outro lado, ao cantar esse amor, destacando as dores por ele geradas, o trovador utilizava o mesmo termo, mas em sentido negativo (Bumke, 2004, p. 360).

Além disso, se considerarmos a *Minne* na condição de discurso, alguns elementos essenciais podem ser observados de maneira recorrente: a *Minne* representada por um relacionamento homem-mulher recíproco de caráter erótico (*wechselseitige erotische Beziehung*); a *Minne* retratada em uma busca mútua por contato (*gegenseitige Kontaktsuche*); e a *Minne* descrita em termos de “barreiras” internas e externas (em alemão moderno, *innere und äußere Hemmnisse*; em médio-alto-alemão, *huote*). Em relação ao último elemento, trata-se aqui dos obstáculos à relação amorosa: desde as diferenças sociais até as pessoas que poderiam prejudicar ou dificultar o encontro dos amantes (os delatores, os adutores, os intrigantes, os maledicentes da vida amorosa e os bisbilhoteiros). Todos esses elementos fizeram-se presentes dos primórdios do *Minnesang* (meados do século XII) até o final do século XIII (Schweikle, 1995, p. 169-170).

Algo que não se pode perder de vista é a questão dos papéis das vozes femininas e masculinas no discurso cortês. Era muito comum que a concepção amorosa consubstanciada pela *Minne* aparecesse nos textos primordialmente por intermédio de uma voz masculina. Entretanto, em alguns gêneros do *Minnesang*, era a voz feminina que articulava o canto (Schweikle, 1995, p. 170).

Fosse um homem ou uma mulher, alguns sentimentos e emoções eram uma constante no discurso amoroso cortês materializado pela *Minne*: o desejo, a saudade, a esperança de ser ouvido, as dúvidas em relação a si próprio, as dúvidas em relação ao outro, o sentimento de ciúmes, a aparente ausência de resposta do outro amante, entre outros (Schweikle, 1995, p. 170).

A *Minne* conduzirá à eclosão de um fenômeno literário, o *Minnesang*, sobre o qual discorreremos nas próximas páginas.

Minnesang

No espaço germanófono medieval, o fenômeno trovadoresco europeu recebeu a denominação de *Minnesang* (*Minne* = amor; *Sang* = canto). O canto de *Minne*, ou o canto do amor, realizava-se na forma de canções (*Lieder*) compostas por trovadores (*Minnesänger*) presentes em manuscritos medievais (Kellner; Reichlin; Rudolph, 2021, p. 1-3). Todavia, como surgiu, no seio da sociedade medieval, um tal movimento?

A sociogênese deste fenômeno literário confundiu-se com a própria história do feudalismo medieval. À queda do Império Romano do Ocidente seguiu-se um período de desintegração e reintegração social, no qual as estruturas esfaceladas da sociedade romana começaram a reorganizar-se em novas estruturas, agora feudais, medievais. É nesse processo de reintegração, de reorganização social que surgirá o *Minnesang*. Em uma sociedade eminentemente guerreira, em que a Cavalaria tornar-se-ia uma das principais instituições feudais, passados alguns séculos, foram emergindo as grandes cortes palacianas, nas quais às crônicas e aos registros dos feitos dos poderosos senhores feudais acrescentaram-se relatos mais poetizados e estilizados que originariam, mais tarde, as canções compostas para elogiar esses mesmos grandes senhores. Os compositores de tais obras, o grupo dos *Minnesänger*, também nasceria da Cavalaria. Das crônicas às canções endereçadas aos senhores foi apenas uma questão de tempo até tais canções passassem a exaltar suas esposas. O que viria em seguida tem a ver com o *Minnesang* propriamente dito (Elias, 1993, p. 65-85), que, dado a sua longa duração, passou por algumas fases bem características.

Entre 1170 e 1340, encontrou-se o período mais prolífico da produção do *Minnesang*. Seu ápice aconteceu provavelmente por volta de 1230, momento a partir do qual iniciou seu declínio. Grosso modo, três foram as fases nas quais estão subdivididas o movimento (Spina, 1991, p. 34):

1ª fase (1170-1180): a poesia austro-bávara inaugurou o *Minnesang*, sendo a marca dessa primeira fase o lirismo cavalheiresco. Neste momento, a influência provençal não era ainda tão evidente e havia, no geral, certo desconhecimento no que diz respeito às convenções da Cortesia. Um dos mais recorrentes e relevantes temas presentes nesse período foi o canto da amada que lamenta a ruptura amorosa e o abandono. Portanto, havia ali um predomínio da voz feminina no discurso. A dama que canta não era ainda casada. A dor causada pela solidão foi também tema amplamente tratado. A influência provençal levou a uma mudança no discurso: agora, o amado passaria a cantar o amor por uma dama comprometida. Destacaram-se as produções do Kürenberg e de Dietmar von Aist (Spina, 1991, p. 34-35).

2ª fase (1180-1190, a “primavera” do *Minnesang*): subdividiu-se em duas fases: na primeira, elementos da fase anterior permaneceram e, na segunda, a influência

provençal foi mais notável. Nessa segunda fase, porque o trovador clama pelo amor da dama, a ideia de favor (*Dienst, Frauendienst*¹) e de recompensa (*Lohn*), por parte da dama, foram uma constante. O sofrimento passional foi a marca distintiva desse período. O amor tornou-se secreto, pois a dama era comprometida. Nesse sentido, surgiram, ainda figuras como a do vigia e do espião. A elevação moral devia ser, agora, consequência direta do amor. Por esse motivo, as virtudes cavaleirescas da Fé, da Fidelidade e da Mesura passaram a desempenhar um papel de maior relevância. Ocorreu também uma certa “espiritualização” do amor: se antes os atributos físicos da amada conduziam ao amor, agora suas virtudes é que eram as responsáveis por despertar no amado sentimentos sublimes. Já nessa fase o declínio começou a delinear-se. Destacaram-se as produções de Friedrich von Hausen, Dietmar I e Meinloch von Sevenling (Spina, 1991, p. 35).

3ª fase (1230-1340, o verão do *Minnesang*): trata-se do período clássico do *Minnesang*, cujo ponto alto ocorreu em 1230, período no qual a produção de Walther von der Vogelweide, o maior dos trovadores germanófonos, chegou a seu ápice, e momento a partir do qual o movimento caminhou para seu crepúsculo. O trovador seria aquele, por excelência, a suportar o sofrimento amoroso com elevação. O elogio à beleza feminina encontraria aqui o seu apogeu. Uma dama com poderes quase que sobrenaturais seria a responsável por despertar uma paixão quase que imaterial. Foi a “espiritualização” do amor em sua expressão máxima. Surgiu, no entanto, ao lado da ideia de um amor sublime (*Hohe Minne*), o conceito de um amor absolutamente corpóreo (*Niedere Minne*). A partir dos desdobramentos desse amor mais profano o movimento foi-se desgastando até chegar ao seu declínio total. Sobressaíram-se as obras de Walther von der Vogelweide, Neidhart von Reeuntal e Heinrich von Morungen (Spina, 1991, p. 35-36).

Se considerarmos as temáticas e os gêneros concernentes ao *Minnesang*, o que poderíamos dizer a respeito?

Temáticas e gêneros do Minnesang

No contexto da lírica medieval europeia, o *Minnesang* diferenciou-se de outras manifestações líricas cortesias (do movimento trovadoresco galego-português, por exemplo). Três foram as abordagens ou perspectivas sobre o amor que o distinguiram: a da *Hohe Minne* (o amor sublime), a da *Niedere Minne* (o amor corpóreo) e a da *Dörperliche Minne* (aquele amor que “zomba” tanto da *Hohe* quanto da *Niedere Minne*). É nesse sentido que se diz que o *Minnesang* é a arte da variação (*Variationskunst*).

¹ *Dienst* = favor ou serviço. No contexto da vassalagem amorosa, própria dos movimentos trovadorescos europeus, trata-se aqui do serviço amoroso. No âmbito do *Minnesang*, há, ainda, uma maior especificidade terminológica, surgindo, assim, a ideia do *Frauendienst* (*dienst* = serviço; *Frau* = mulher), o serviço que o cavaleiro presta à sua dama por intermédio das canções.

Entretanto, tal variação não se limitou apenas a questões temáticas, mas também a questões relativas aos gêneros (Schweikle, 1995, p. 170). Vejamos, então, alguns delas.

Günther Schweikle (1995, p. 118-119) classifica os gêneros do *Minnesang* segundo os seguintes critérios: 1) forma: estrofes cuja forma não varia (*isostrophisch* – é o caso da *Lied*) e estrofes cuja forma varia (*heterostrophisch* – é caso do *Leich*²); 2) pessoas do discurso: gêneros subjetivos nos quais é a voz do trovador em primeira pessoa que aparece (*Ich-Rolle/Ich-Sprecher*) e gêneros objetivos nos quais tanto a voz de uma personagem típica em terceira pessoa (*Er-, Sie-Sprecher* – o cavaleiro, o mensageiro, a dama) quanto a do trovador em primeira pessoa (*Ich-Rolle*) aparecem; 3) estrutura: o discurso de uma voz (*Monolog*³) ou o discurso de mais de uma voz (*Wechsel*⁴ e *Dialoglied*⁵); 4) situações específicas: *Tagelied*⁶, *Pastourelle*⁷, *Kreuzlied*⁸; 5) personagens típicas: a voz de personagens típicas do universo do *Minnesang* tomam a palavra (*Frauenlied*⁹, *Mädchenlied*¹⁰, *Botenlied*¹¹); 6) função imanente: o dançar (*Tanzlied*); o cortejar (*Werbelied*); 7) atitude diante do amor (*Minnehaltung*): *Minneklage* (lamentação amorosa), *Minnepreis* (elogio ao amor), *Hohe Minne* (amor sublime), *Niedere Minne* (amor corpóreo); 8) intenção: elogio (*Preislied*), queixa (*Klagelied*), ensinamento sobre o amor (*minnedidaktisches Lied*); 9) temas específicos: o amor (*Minnelied*), as Cruzadas (*Kreuzlied*); 10) estações do ano: ambientação das canções em estações do ano específicas (*Frühlings-, Sommer-, Herbst-, Winterlied*¹²).

Sylvie Stavnoská (2015, p. 11-13) ainda elenca, no âmbito dos gêneros da literatura cortês em prosa, associados diretamente com o tema da *Minne*, o *Minneehe*, gênero no qual a concepção amorosa germanófona se inscreve nos romances corteses. A prosa cortês não se desenvolveu, no entanto, apenas no espaço germanófono medieval. Na Península Ibérica, inúmeros são os exemplos de obras em prosa, cujas temáticas se relacionam com a Cortesia. O *Amadís de Gaula*, mais que um romance cortês, pode ser considerado um dos grandes modelos para a prosa deste estilo. É por

² *Leich* = conhecido, em português, pela denominação lai. Assemelhado à canção (*Lied*), é de caráter lírico; é cantado (a melodia musical desempenha um papel preponderante); o que o diferencia da canção é a metrificação; a temática varia: desde a religião, passando pelo amor e tratando também das Cruzadas.

³ Canção na qual há a presença do discurso de apenas uma pessoa.

⁴ Canção na qual há a presença de uma alternância de discursos (as estrofes que expressam as vozes femininas e masculinas alternam-se).

⁵ Canção na qual as personagens masculina e feminina conversam.

⁶ Canção que versa sobre a despedida entre os amantes ao amanhecer após uma noite de amor. De caráter dramático, retrata os amantes na alvorada momentos antes da inevitável separação.

⁷ Nesta canção, o encontro ao ar livre entre um cavaleiro ou um clérigo e uma moça simples é descrito. Aqui, há uma tentativa de sedução por parte da figura masculina, que é repelida pela contraparte feminina. Uma das formas mais conhecidas do que, mais adiante, apresentaremos como o gênero *Niedere Minne*.

⁸ Canção que trata da ligação entre as temáticas relacionadas à *Minne* e às Cruzadas. O trovador contrasta a experiência de participar das Cruzadas e de servir a Deus ao serviço devotado à dama.

⁹ Canção que dá voz à dama.

¹⁰ Canção que dá voz a uma camponesa.

¹¹ Canção que dá voz ao mensageiro, responsável pela correspondência entre dama e cavaleiro/trovador.

¹² *Frühlingslied* = canção de primavera. *Sommerlied* = canção de verão. *Herbstlied* = canção de outono. *Winterlied* = canção de inverno.

esse motivo que selecionamos tal obra para a cotejarmos com o *Dom Quixote*, a fim de contrastarmos os pressupostos cortesões com uma paródia deles empreendida por Miguel de Cervantes.

A obra *Dom Quixote* e o amor cortês

Para discutir o amor cortês em *Dom Quixote*, teremos por base o artigo “De ‘flores de oro’ a ‘ajos crudos’: a representação do amor cortês em *Dom Quixote* como subversão das relações de gênero em *Amadís de Gaula*” (2018), de Caio Rodrigues Schechner. Ali encontramos uma análise muito pertinente que leva em consideração a relação do amor cortês com o romance espanhol, partindo de comparações de passagens das duas obras, nas quais, sobretudo, as descrições das personagens, femininas e masculinas, são colocadas em paralelo.

O *Dom Quixote*, além de ser uma das obras mais emblemáticas da literatura mundial, constitui a obra-prima do espanhol Miguel de Cervantes. Foi publicada em dois volumes: o primeiro, lançado em 1605, e o segundo, em 1615. Ao longo de todo esse tempo, tem sido objeto de estudo para diversas áreas. Da História à Filologia, passando pelos Estudos Literários, vários aspectos da obra já foram examinados. Do ponto de vista da Literatura, não há como negar que o Quixote representou uma ruptura com os princípios cavaleirescos e com os pressupostos cortesões (Schechner, 2018, p. 2).

Em sentido contrário, encontra-se o *Amadís de Gaula*, escrito por Garci Rodríguez de Montalvo, romance considerado modelo no âmbito das novelas de cavalaria. Embora se tenha notícia de uma “*Amadís primitivo*”, que teria circulado pela Europa entre os séculos XIII e XIV, sua primeira edição só seria lançada em 1508. O livro narra as peripécias do cavaleiro de mesmo nome, com destaque para a relação com sua dama, a princesa Oriana. No texto, é possível observar as características mais fundamentais dos romances de cavalaria: ênfase nas demonstrações de coragem do protagonista no sentido de reafirmar seu valor como guerreiro, bem como foco na entrega do cavaleiro à sua dama. Aqui o ideal cavaleiresco medieval coloca em tensão os valores profanos típicos do grupo em questão – desejo por glória, poder e amor corpóreo – com os valores próprios da Cristandade – fé, fidelidade, servidão e idealismo cristão (Schechner, 2018, p. 3).

Tanto o *Quixote* como o *Amadís* enquadram-se em um dos gêneros mais populares entre os séculos XV e XVI, os *libros de caballerías*, que se dedicavam a narrar os feitos heroicos e os amores destes valorosos cavaleiros medievais. Muito frequentemente, tais cavaleiros estavam munidos de poderes sobre-humanos, que se materializavam na capacidade de enfrentar criaturas terríveis ou, até mesmo, imensos exércitos, criando um ambiente fantasioso e improvável (Schechner, 2018, p. 2).

Schechner (2018) assevera que os *libros* consistiam em um extenso conjunto de textos e, desta maneira, seria questionável realizar o cotejo de apenas uma obra com o *Quixote*. Por se tratar, no entanto, do *Amadís*, umas das primeiras obras de referência do

gênero e de caráter modelar, a questão metodológica não fica aqui comprometida (Schechner, 2018, p. 2). O autor quis, em seu artigo, utilizar o trabalho comparativo para discutir as relações de gênero. A nossa perspectiva, entretanto, tem um escopo ligeiramente diverso: pretendemos, a partir dos exemplos de Schechner (2018), focar nas descrições das personagens femininas, com o intuito de destacar o contraste entre sua representação nas obras cortesãs e aquela presente no *Quixote*. Portanto, o viés aqui é literário e historiográfico.

Para realizar esta comparação, poderíamos, como fez o autor, concentrar-nos tanto na figura masculina - a do cavaleiro - como na feminina - a da donzela. Entretanto, no intuito de relacionar o conteúdo desta seção com as informações apresentadas nas seções anteriores, que se referem ao amor cortês e, mais particularmente, à *Minne* germanófono, que enfatiza, sobretudo, não apenas a relação amorosa, mas a descrição da dama, proporemos aqui um cotejo que tenha como foco a representação feminina tanto no *Quixote* como no *Amadís*.

Antes de abordarmos o tratamento da figura feminina nos dois romances, é interessante conhecermos a forma como estava retratado o amor cortês no *Amadís de Gaula*. Narra-se no romance que o primeiro contato de Amadís com aquela que seria a sua amada acontece quando este contava apenas 12 anos. Já Oriana, a filha do rei Lisuarte, tinha apenas 10. Ela acompanhava a embaixada de seu pai que deveria fazer uma parada no reino de Languines, o rei da Pequena Bretanha. Por desconhecer seu nome Amadís a chamava “Donzel del Mar”. Desde o primeiro momento em que a viu, decidiu-se a servir a jovem, como aparece a seguir (Schechner, 2018, p. 9):

[...] mas desde que allí fue Oriana, la hija del rey Lisuarte, dióle la Reina al Donzel del Mar quela sirviesse, diciendo: – Amiga, éste es un donzel que os servirá. Ella dixo que le plazía. El Donzel tovo esta palabra en su corazón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó, que sin falta, assí como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir y en ella su corazón fue siempre ortogado, y este amor duró quanto ellos duraron, que assí como la él amava assí amava ella a él, en tal guisa que una hora nunca de amar se dexaron (Montalvo, 2017, p. 269).

De pronto, dois aspectos chamam bastante a atenção. O primeiro tem a ver com o fato de os protagonistas terem se encontrado em tão tenra idade. O que se quer com isso é sugerir que uma união que começa tão cedo é obra do destino, o que mais tarde é confirmado pelo próprio autor. Este declara que aquele amor durou tanto quanto duraram as personagens, ou seja, só findou com a morte dos dois, ainda que tenham passado por toda sorte de provações, inclusive por uma separação. Tais percalços serviram apenas para fortalecer o amor entre os dois. O segundo aspecto relaciona-se com a extrema idealização do vínculo entre Amadís e Oriana: foi amor à primeira vista, muito embora o par nunca antes tenha tido qualquer contato. A simples troca de olhares foi suficiente para que eles se apaixonassem pela eternidade (Schechner, 2018, p. 9-10):

Vale destacar também outra característica importante no âmbito do amor cortês: o ambiente. A cena desenrola-se, em um ambiente de corte. Isso aponta para o caráter aristocrático do amor cortês. Ainda que, tomando-se por referência o *Minnesang*, também possamos falar de amor em um contexto socialmente inferior (caso das histórias que são relatadas em canções de um período mais tardio do dito movimento), tem-se em mente, neste momento, para fins comparativos, as canções de *Hohe Minne*, portanto, aquelas nas quais o amor surge no meio cortesão.

Ainda sobre a temática da *Hohe Minne* e sua relação com o *Amadís*, devemos salientar a relevância da reciprocidade do sentimento entre os amantes que constitui elemento fundamental tanto na literatura cortês presente no espaço germanófono como na do hispânico. Montalvo ressalta que, assim como ele a amava, ela o amava, de uma tal maneira que eles nunca deixaram de amar-se (Schechner, 2018, p.10).

Contrapondo-se à cena do *Amadís* há pouco descrita, deparamo-nos com o primeiro encontro entre Alonso Quijana e sua dama. O “cavaleiro”, que acabara de cair na insanidade, buscava agora reunir em sua pessoa todas as virtudes daqueles que despertaram a sua admiração nos *libros de caballería*. Uma das principais características dos personagens dos *libros* era justamente o amor cortês, entendido nos termos de um amor comparável ao presente em *Amadís*. Ele deveria, então, procurar imediatamente uma dama a quem jurar amor eterno e a dedicar seus feitos heroicos (Schechner, 2018, p.10):

[...] se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas [...] Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer [...] llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (Cervantes, 2015, p. 33).

Diferentemente do que ocorre no *Amadís*, em que o encontro entre os amantes consubstancia um amor, cujo futuro é absolutamente inexorável, no *Quixote*, tal encontro se dá por mera contingência. O fidalgo, na verdade, está preocupado apenas em cumprir os requisitos necessários para tornar-se um cavaleiro “completo”. O surgimento da dama em sua vida não é, portanto, fruto do destino, mas resultado de uma busca consciente e orientada. O que quer é simplesmente enquadrar-se no modelo de cavaleiro recomendado nos livros de cavalaria. A modificação do nome da dama também reforça a ideia de o encontro ter sido um ato deliberado por parte do cavaleiro e de este ter em vista o mero cumprimento de um modelo. Como o nome da dama de Alonso Quijana não se ajustava perfeitamente a seus propósitos, ele o altera. Por esse motivo, dada a unilateralidade da “relação” é que dificilmente poder-se-ia falar de um relacionamento propriamente dito ou de reciprocidade do sentimento amoroso. Não se trata aqui de uma dama que desdenha do amante, a conhecida figura da dama cruel e

inacessível que, tantas vezes, até escarnece do trovador. Neste caso, a dama desconhece que haja qualquer vínculo com o amado. Aldonza Lorenzo sequer reconhece a existência de Dom Quixote, tampouco entende que este tenha executado feitos em sua homenagem (Schechner, 2018, p. 11).

Em outro episódio, Amadís e Oriana encontram-se, após uma batalha por ela testemunhada. O cavaleiro dedica à amada as glórias de seu feito, homenageando-a. Tal passagem aparece no XIV capítulo do primeiro volume da obra, que está dividida em quatro partes (Schechner, 2018, p. 11).

Entonces se fueron ambas a la finiestra y pussieron dentro unas candelas que gran lumbré davan y abriéronla. Amadís vio a su señora a la lumbré de las candelas, paresciéndole tanto bien, que no ay persona que creyesse que tal fermosura en ninguna muger del mundo podría caber. Ella era vestida de unos paños de seda india, obrada de flores de oro muchas y espessas, y estava en cabellos, que los avía muy hermosa maravilla, y no los cubría sino con uns guirnalda muy rica; y quando Amadís assí la vio, estremescióse todo con el gran plazer que en verla uvo; y el corazón le saltava mucho, que holgar no podía (Montalvo, 2017, p. 383).

Neste trecho, tem-se elementos essenciais para a descrição de uma dama segundo os padrões do amor cortês. Além da distância que existe entre Oriana e Amadís, apontando para a figura da dama inatingível, há também a total idealização de sua caracterização física: ela surge majestosamente trajada (muitas referências a seu status social) e como que alçada a um ser quase que etéreo. Amadís está em êxtase e mal consegue controlar-se. A propósito da questão do autocontrole, poderíamos, ainda, destacar a presença do que se denominou, no contexto do amor cortês, de recompensa. Após ter dedicado seus feitos à Oriana, esta dirige-lhe alguns olhares e palavras, esse olhar que quase tira o controle de Amadís. A inacessibilidade da dama, sua beleza sobrenatural, a positiva receptividade do amado e a recompensa fazem dessa descrição uma caracterização típica de um encontro entre amantes no âmbito do amor cortês literário (Schechner, 2018, p.11). Tal ocorre não apenas nos *libros de caballería*, mas também nas canções de *Minne*. Claramente, *Dom Quixote* não acompanhará essa vertente.

Em contraposição, defrontamo-nos com a passagem em que Dom Quixote encontra sua Dulcinea, no capítulo X da segunda parte da obra. O fidalgo pede a seu escudeiro que vá buscar a sua senhora – Dulcinea del Toboso. Sabendo que seu amo havia enlouquecido e que jamais conseguiria persuadir alguma jovem a se prestar àquele papel, Sancho Pança o convence de que uma das três aldeãs que se achavam próximo deles era a dama procurada. No entanto, Dom Quixote não consegue enxergar em qualquer daquelas figuras a sua senhora. Sabendo que seu amo habitualmente considerava que suas derrotas e fracassos sempre se davam em razão de interferências externas, Sancho diz a seu amo que um desses feiticeiros teria modificado a aparência de sua senhora propositadamente, o que convence o Dom. As aldeãs, contudo, incomodadas com aquelas duas figuras bloqueando a estrada para ter sua atenção,

começam a esbravejar, e uma delas, ao fustigar o seu burrico, acaba caindo, no que o Quixote vem ao seu socorro. Ele não tem, porém, a chance de salvá-la de fato, pois antes mesmo que ele se aproxime, ela já havia levantado, o que o decepciona profundamente. Logo em seguida, ele confessa a Sancho (Schechner, 2018, p. 12-13).

Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tu dices, que a mí pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma” (Cervantes, 2015, p. 622).

A descrição de Oriana e Dulcinea opõem-se profundamente. Primeiro, aquela aura etérea na qual estava inserida a figura de Oriana dá lugar a um silêncio quanto a esse aspecto, o que denota, para os padrões cortesões, uma subversão proposital. Além disso, Oriana é inacessível. Essa situação modifica-se apenas quando Amadís por meio de muitas proezas consegue alguns meros olhares e palavras. No entanto, essa inacessibilidade também revela-se a partir da beleza da dama, que aumenta as distâncias, uma beleza sobre-humana que a coloca em um nível muito superior. É o oposto do que acontece com Dulcinea que é descrita por Dom Quixote como sendo “una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana”. A beleza estonteante de Oriana dá lugar, portanto, à mundana vulgaridade de Dulcinea. Por fim, destaca-se aqui a questão referente aos odores. Enquanto Oriana exala uma agradável fragrância de flores, Dulcinea, ao contrário, repele o fidalgo por reter um forte cheiro de alhos crus (Schechner, 2018, p. 14).

Considerações finais

Eis aí a inovação de Cervantes: foi a primeira vez que a fórmula cortês contidas nos famosos *libros de caballería* foi questionada. O fato de o autor espanhol tê-lo feito por intermédio do cômico, tendo em vista todas essas inversões apresentadas na seção anterior, faz com que não seja possível ver uma tal atitude como ataque, seja aos *libros*, seja à figura feminina, muito pelo contrário. Aliás, o aspecto intertextual fortemente presente no texto de Cervantes acabou por reavivar, naqueles tempos, as já esquecidas novelas de cavalaria.

Acreditamos que uma tal análise sirva para jogar luz às características de dois tempos literários e históricos distintos e de extrema relevância que se conectam por meio da intertextualidade. Se o Trovadorismo, que surgiu com o conceito do amor cortês, difundiu-se por quase toda a Europa, originando as mais belas canções e modificando a forma de homens e mulheres conviverem, a publicação do *Quixote* inaugurou uma nova

era, a da ressignificação desta concepção literária cortesã de amor a partir da comicidade, abrindo novos caminhos para uma nova forma de relacionar-se.

REFERÊNCIAS

BARROS, José D'Assunção. *O amor cortês e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Celta, 2021 (Kindle).

BOASE. *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*. Manchester: Manchester University Press, 1977.

BUMKE, Joachim. *Courtly Culture: Literature and Society in the High Middle Ages*. Berkley: University of California Press, 1991.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Texto e notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015.

DOM DINIS. A mia senhor que eu por mal de mi. Cantigas Medievais Galego-Portuguesas. *Littera*, Lisboa, 2012. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=527&pv=sim>. Acesso em: 17 dez. 2024.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do estado e civilização*. v. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

KELLNER, Beate; REICHLIN, Susanne; RUDOLPH, Alexander (org.). *Handbuch Minnesang*. Berlin: De Gruyter, 2021.

LE GOFF, Jacques. *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

MATTHIAS LEXERS MITTELHOCHDEUTSCHES TASCHENWÖRTERBUCH. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1974.

MONTALVO, Garci Rodriguez de. *Amadís de Gaula I*. Texto e notas de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1991.

STAVNOSKÁ, Sylvie. Minne und Minnesang: eine einleitende thematische Abgrenzung. In: *Sag mir jemand, was Liebe ist?: Deutschsprachige und tschechische Liebeslyrik des Mittelalters. Eine Typologie*. Brno: Filozofická Fakulta (Masarykova Univerzita), 2015.

SCHECHNER, Caio. De ‘flores de oro’ a ‘ajos crudos’: a representação do amor cortês em *Dom Quixote* como subversão das relações de gênero em *Amadís de Gaula*. *Dia-Logos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 1-18, 2018.

SCHWEIKLE, Günther. *Minnesang*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.

WOERTERBUCHNETZ. Deutsches Wörterbuch Von Jacob Grimm Und Wilhelm Grimm. *Kompetenzzentrum – Trier Center for Digital Humanities*, [s.d.]. Disponível em: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Lexen#3>. Acesso em: 17 dez. 2024.

CODA: DESAFIOS COMUNICATIVOS NA MEDIAÇÃO DA SAÚDE DE MULHERES SURDAS BRASILEIRAS

Núbia Flávia Oliveira Mendes*

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão**

Mariángeles Sastre Ruano***

Resumo: Este trabalho objetiva apresentar um fragmento de uma pesquisa de doutorado que está em andamento relacionada, entre outros aspectos, aos desafios vivenciados por uma pesquisadora CODA, filha de pai surdo e mãe surda (Quadros, 2017). Há muitos anos, essa pesquisadora vem levantando depoimentos de mulheres surdas referentes às suas experiências no âmbito da saúde, ou seja, relativos a momentos em que elas buscam atendimento médico e precisam entender as informações que lhes são passadas sobre seus problemas de saúde. Geralmente, as mulheres surdas são atendidas por profissionais da saúde que não são sinalizantes de Libras, portanto elas passam por grande dificuldade de comunicação, tornando-se, muitas vezes, vulneráveis, recebendo atendimento inadequado ou tendo suas necessidades não atendidas e/ou sendo maltratadas, chegando a tomar medicamentos de forma equivocada, colocando suas vidas em risco. Em um dos capítulos de sua tese, a pesquisadora CODA, uma das autoras deste texto, faz um relato de alguns resultados de uma averiguação que serviu para avaliar o modo como algumas mulheres surdas brasileiras se sentem ao receberem atendimento em consultórios médicos e centros cirúrgicos. Com base nos dados coletados nessas averiguações, a pesquisadora CODA propõe uma tese cuja finalidade é preparar mulheres surdas para que possam se comunicar com maior autonomia em contextos em que recebem atendimento de profissionais da saúde. A base teórica que sustenta esta pesquisa no que se refere à Lexicografia é a Teoria Funcionalista da Lexicografia (Bergenholtz; Tarp, 2003) e a Teoria Metalexigráfica (Durão et al., 2018; Durão; Durão; Andrade, 2020; Durão; Durão; Sastre Ruano, 2021) e, no que se refere à tradução, a Teoria Funcionalista da Tradução (Nord, 2016).

Palavras-chave: CODA; Mulheres surdas; Saúde.

Introdução

Neste texto, discutimos a importância da comunicação dos profissionais da saúde no atendimento a mulheres surdas, pois parte-se do ponto de vista de que a comunicação inadequada destes profissionais com pacientes surdos pode ter

* Docente do Instituto Federal de Brasília. Doutoranda em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Mestra em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). E-mail: nubiaflavia2@gmail.com

** Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução e do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: adjabalbino@gmail.com

***Profesora titular da Universidad de Valladolid, Departamento de Lengua Española. E-mail: mariaangeles.sastre@uva.es

resultados desastrosos. Em poucas palavras, a comunicação interpessoal entre médicos (e membros da equipe de assistência médica) e pacientes é vital tanto para que o médico possa fazer diagnósticos precisos, como pela necessidade de estabelecer uma relação de confiança entre as partes e, ainda, de indicar tratamentos de saúde eficazes.

Entre os diferentes indivíduos que intervêm em processos comunicativos no âmbito da assistência médica que envolvem surdos podem estar pessoas CODA. Uma das autoras do presente texto é CODA. Ela é filha pai surdo e mãe surda, por isso costuma intermediar a comunicação entre surdos e ouvintes não sinalizantes da Libras. Ao longo de sua vida, essa CODA vem registrando vários desafios no âmbito das mediações comunicativas que faz, alguns dos quais relacionados ao comportamento de médicos em relação a pacientes surdos. No caso deste trabalho, ela fala sobre uma mulher surda que foi (mal)tratada em um contexto de atendimento médico específico. Araújo *et al.* (2019) abordam a questão do encontro entre o profissional da saúde e o cidadão surdo, alegando ser este atravessado por uma comunicação limitada que prejudica o estabelecimento de vínculos. Em suas palavras:

[...] na área da saúde, habilidades de comunicação interpessoal são imprescindíveis na assistência a qualquer paciente, uma vez que uma história clínica abordada adequadamente é crucial para um diagnóstico preciso. Além disso, a comunicação constitui um processo fundamental para se prestar uma assistência de qualidade, pois envolve, além dos seus aspectos intrínsecos, a escuta de repassar informações para um entendimento conceitual, mas atingindo a subjetividade dos indivíduos (Araújo *et al.*, 2019, p. 4).

Expõe-se, neste relato, uma pequena parte do conteúdo da tese que acabamos de dizer que está em andamento. Na primeira seção deste relato, abordam-se observações sobre a comunicação entre médico (e demais membros do âmbito da saúde) e pacientes surdos; na sequência, sobre essa comunicação assessorada mediante a colaboração de profissionais, familiares e/ou amigos que atuam como intérpretes; depois, faz-se a exposição da experiência de uma paciente surda que passou por (mal)tratos em uma série de idas ao consultório médico, além de expor alguns desafios de mediação de uma intérprete CODA relativos a esse contexto de atendimento médico.

Na sequência, comenta-se a metodologia que vem sendo adotada na elaboração da tese referida no presente artigo, assim como alguns resultados esperados com a elaboração desse trabalho a partir da exposição e das discussões relacionadas aos desafios aqui mencionados e algumas considerações finais.

Desenvolvimento

A comunicação interpessoal flui naturalmente no dia a dia da maioria das pessoas; conversar com familiares, amigos, professores, médicos e demais profissionais da saúde acontece com regularidade e é algo trivial. No cotidiano de

peessoas surdas brasileiras a comunicação com receptores ouvintes não sinalizantes da Libras não é tão trivial assim. Geralmente, é uma tarefa complexa para os surdos terem que se expressar em sua língua e conseguir que pessoas não são sinalizantes da Libras compreendam de forma clara o que dizem. Diante das limitações dos receptores ouvintes, a saída para que haja compressão na comunicação, muitas vezes, se dá com a intermediação do tradutor-intérprete de Libras, amigos, familiares, incluindo filhos ouvintes de pais surdos e mães surdas, ou seja, de CODA.

Segundo Peruzzo (2007), a comunicação proporciona autonomia ao cidadão e o seu significado está além de uma simples conversa no cotidiano:

[...] a comunicação é mais que meios e mensagens, pois se realiza como parte de uma dinâmica de organização e mobilização social; está imbuído de uma proposta de transformação social e, ao mesmo tempo, de construção de uma sociedade mais justa; abre a possibilidade para a participação ativa do cidadão comum como protagonista do processo (Peruzzo, 2007, p. 3).

A comunicação dignifica o ser humano: aquele que não participa de uma comunicação eficaz encontra obstáculos significativos para crescer, construir ações e ser autor de mudanças. Ou seja, uma comunicação eficaz é algo que propicia melhores condições para que se alcancem os objetivos traçados. Peruzzo (2007) explica que a comunicação:

[...] desempenha um papel importante da democratização da informação e da cidadania, tanto no sentido da ampliação do número de canais de informação e na inclusão de novos emissores, como no fato de se constituir em processo educativo, não só pelos conteúdos emitidos, mas pelo envolvimento direto nas pessoas no que fazer comunicacional e nos próprios movimentos populares (Peruzzo, 2007, p. 3).

Assuntos relacionados à “comunicação” não deveriam ser discutidos como direito, pois discutir sobre o direito à comunicação significa que ainda não se alcançou o patamar máximo da dignidade humana em seus direitos naturais. Enquanto a sociedade desperta e discute para saber o que é digno ou não, questões tais como intermediar a comunicação entre pessoas surdas e não sinalizantes da Libras ficam sobre a mesa.

Conforme acabamos de explicitar, a comunicação de surdos e ouvintes não sinalizantes pode ser intermediada por familiares, amigos, CODA, conhecidos etc. Ao assumir o papel de intermediador profissional, é preciso assumir também as regras básicas que fazem parte do código de ética para oferecer um atendimento com responsabilidade profissional.

A Federação Brasileira das Associações dos Profissionais Tradutores e Intérpretes e Guia-Intérpretes de Língua de Sinais – FEBRAPILS compartilha um guia para estes profissionais, no qual explica as condutas adequadas. Dentro do “Código de conduta e ética” dos tradutores, intérpretes e guia-intérpretes de Libras tem-se regras

que os profissionais devem atender para o bom desempenho de suas responsabilidades. Entre tais regras está vetado:

Art. 14 [...]

- I. Dar conselhos ou opiniões pessoais, exceto requerido e com anuência do Solicitante ou Beneficiário.
- II. Executar qualquer ato que caracterize concorrência desleal ou exploração do trabalho de colegas.
- III. Usar informações confidenciais traduzidas ou interpretadas para benefícios próprio para ganho profissional.
- IV. Usar de qualquer propaganda pessoal no exercício de sua função.
- V. Evitar o uso de substâncias que alterem o estado psicoemocional de modo a não prejudicar o desempenho profissional (FEBRAPILS, 2014, p. 5).

No inciso I do Art. 14, afirma-se que o profissional não deve “dar conselhos ou opiniões” (FEBRAPILS, 2014, p. 5), o que significa que, se os surdos não solicitarem opiniões ou conselhos, de forma alguma os profissionais intérpretes devem opinar sobre o que é benéfico ou não para eles. Além disso, a conduta do tradutor-intérprete deve oferecer aos clientes surdos garantia de confidencialidade, respeito, sigilo, ética, compromisso e imparcialidade (FEBRAPILS, 2014).

A imparcialidade deve ser respeitada pelos intermediadores profissionais, mas isso é um desafio tremendamente complexo para um CODA que atua como intermediador, pois ao vivenciar situações cotidianas de desgaste e vulnerabilidade dos surdos, ele sofre em conjunto com eles. Como garantir a imparcialidade sendo intermediador CODA que acompanha pais surdos e mães surdas em consultas médicas? Como perceber as injustiças e (mal)tratos dos médicos mediante o silenciamento dos surdos? Como perceber que os surdos e mulheres surdas estão tomando medicamento equivocados que foram receitados por médicos e se calar?

Um fato que queremos compartilhar neste capítulo refere-se à situação de uma mulher surda e seu psiquiatra, com o propósito de evidenciar que o desconhecimento e a falta de acesso a informações em Libras poder ter como consequência a vulnerabilidade de mulheres surdas. De acordo com Araújo *et al.* (2019):

[...] os médicos não apresentam domínio e nem se empenham em comunicar-se através da Libras. Além de haver pouca paciência do médico, de acordo com os entrevistados, há escassa utilização de artifícios não verbais para se dirigir aos surdos. [...] os surdos precisam se adaptar a determinadas condições que não lhes convém, desrespeitando sua cultura.

[...] Alguns médicos, na tentativa de se comunicarem com um paciente surdo, recorrem à leitura labial. Porém [...] não percebem quão poucas palavras podem ser entendidas pela leitura labial (30%), e que a falta de comunicação eficaz pode levar a erros. Esse tipo de comunicação [...] deixa a pessoa surda mentalmente esgotada. Além disso, bigode [...], máscaras cirúrgicas tornam a leitura labial impossível (Araújo *et al.*, 2019, p. 7).

Muñoz-Baell *et al.* (2011) recordam que o acesso à informação nas sociedades atuais se dá predominantemente de forma auditiva, razão pela qual muitas pessoas

surdas não chegam a ter uma compressão adequada de alguns fatos relativos aos acontecimentos de sua sociedade e do mundo. Assim sendo, a surdez acaba representando um obstáculo para o:

[...] empoderamento das pessoas surdas e aumenta o risco de que tais pessoas sejam mais discriminadas e excluídas socialmente do que outros grupos de pessoas com características especiais. [...] a língua de sinais constitui um fator chave para o acesso à informação e de participação em todas as áreas da sociedade e da vida, sem a qual as pessoas surdas ficariam isoladas e não poderiam realmente desfrutar dos direitos humanos, assim sendo quando a língua de sinais é negada aos surdos [...] se está violando seus direitos humanos fundamentais¹ (Muñoz-Baell *et al.*, 2011, p. 73, tradução nossa).

Esses mesmos autores elencam quatro fatores indispensáveis para a proteção e preservação dos direitos humanos das pessoas surdas: (1) o acesso e o reconhecimento das línguas de sinais e da identidade linguística e cultural das pessoas surdas; (2) a educação bilíngue em língua(s) de sinais e língua(s) oral(is); (3) a interpretação da mencionada língua e a acessibilidade a todos os âmbitos da sociedade e da vida; (4) uma legislação que garanta igualdade a todos os cidadãos e a penalizado da discriminação (Muñoz-Baell *et al.*, 2011).

Não ter condições de entender o tratamento que se é prescrito devido a limitações linguísticas do médico, no caso que relatamos, levou a paciente surda a acreditar que estava sendo submetida a um tratamento adequado para a cura de uma enfermidade psíquica. A paciente surda aqui em questão considerou que o médico psiquiatra que a tratava estava cuidando devidamente de seu problema. Mensalmente, o médico lhe prescrevia um medicamento de tarja preta como tratamento para o seu problema. Devido às barreiras comunicativas existentes na comunicação entre seu médico e ela, à falta de conhecimento de Libras por parte do médico e à dificuldade que ela tinha para entender as informações apresentadas em língua portuguesa na bula e na embalagem do medicamento que tomava, durante anos essa paciente nunca compreendeu exatamente o mal que lhe acometia, nem o tratamento que recebeu. Além de desconhecer as razões pelas quais aquele medicamento lhe era indicado, esta paciente surda passou por situações de abuso sexual por parte do médico, que alegava agir como agia em favor da melhoria de suas emoções, convencendo-a de que ela precisava ter atenção médica mais “efetiva” e “afetiva”. Essa mulher surda explica que não tinha real entendimento do que estava acontecendo nos momentos em que sofreu abuso sexual por parte do médico que a tratava, pois se sentia anestesiada devido à sua depressão e também por causa do efeito do medicamento que tomava.

¹ “[...] empoderamiento de las personas sordas e incrementa el riesgo de ser discriminadas y excluidas socialmente aún más que otros grupos de personas con discapacidad. [...] la lengua de signos constituye un factor clave de acceso a la información y de participación plena en todas las áreas de la sociedad y la vida, sin la cual estarían aisladas y no podrían disfrutar verdaderamente de los derechos humanos, de manera que cuando se les niega o limita el uso de la lengua de signos [...] se están violando sus derechos humanos fundamentales” (Muñoz-Buell *et al.*, 2010, p. 73).

Arana Amurrio (2014) observa que:

O médico tem em seu campo de atuação contato direto com seres humanos. [...] a profissão médica só tem sentido no encontro pessoal, íntimo, perpassado pela confiança mútua. [...] O enfermo [...] procura manter com seu médico um espaço no qual poder descarregar as suas vivências [...] compartilhando sua alma com seu médico [...]. A consulta consubstancia um espaço de [...] o diálogo entre um cientista e alguém que não o é, e nesse contexto há uma necessidade imperiosa de que ambos se entendam. Como todo diálogo é de ida e volta, ou seja, o paciente tem que entender o que seu médico diz, e, do mesmo modo, o médico tem que entender o que o paciente diz e, até o que gostaria de dizer e talvez não consiga expressar [...]. O paciente não se conforma apenas em ouvir um nome mais ou menos técnico ou científico de sua doença. É preciso que o médico explique em que tal doença consiste, como essa doença se desenvolveu, que tipo de evolução deve esperar e quais os procedimentos a serem usados para que a doença seja tratada, ou, ao menos alivie² (Arana Amurrio, 2014, p. 39, tradução nossa).

No caso que acabamos de relatar, ocorre uma claríssima ineficácia na comunicação entre médico e paciente. Mas esta situação não é uma exceção. Muitas mulheres surdas relatam ter passado por situações de agressão e preconceito porque os profissionais da saúde não agem como deveriam agir, ou seja, não concretizam uma comunicação efetiva com elas. Por não terem pleno conhecimento dos seus direitos, muitas mulheres surdas padecem de insegurança e vulnerabilidade. Alguns profissionais da saúde costumam não dar a devida atenção ao código de ética e, como no exemplo mencionado, acabam por se aproveitar “de situações decorrentes da relação médico-paciente para obter vantagem física, emocional” (CFM, 2018, p. 28), contradizendo com a moral e a ética profissional médica.

Alguns desafios pelos quais pessoas surdas passam, como dissemos, são intermediadas por intérpretes. No caso deste trabalho, a intérprete é CODA. A comunicação intermediada por um intérprete CODA não se resume à interpretação propriamente dita, pois muitas vezes ele tem que explicar aos médicos sobre a necessidade de proporcionar atenção adequada aos surdos ao conversarem sobre sua saúde, de ter que orientar os médicos a direcionarem o olhar diretamente para os seus pacientes surdos e não para os intermediadores, de ensinar aos médicos que não adianta gritar com o surdo, pois isso não o fará ouvir. Inclui, também ver como os

² “El médico tiene su campo de actuación principal en el contacto directo con los seres humanos. [...] la profesión médica adquiere sentido en el encuentro personal, íntimo, transido de confianza [...]. El enfermo [...] busca también ese diálogo entre persona y persona, a solas, durante el cual puede descargar sus vivencias, su alma, sobre los sentidos y el alma de su médico. [...] La consulta es, muy habitualmente, el diálogo entre un científico y alguien que no lo es, y con la necesidad imperiosa de que ambos se entiendan. Como todo diálogo, es de ida y vuelta, o sea, que el paciente debe comprender lo que le decimos, pero, de igual modo, el médico debe entender lo que el paciente dice y aun lo que quisiera decir y quizá no sabe expresar [...]. El paciente ya no se conforma con un nombre más o menos técnico o científico para su dolencia. Hay que explicarle en qué consiste esa enfermedad, cómo se ha podido llegar a ella, qué evolución es esperable, y cuáles son los procedimientos que vamos a utilizar para solucionarla o, al menos, aliviarla” (Arana Amurrio, 2014, p. 39).

médicos procedem com agressividade na consulta de surdos e surdas e de ter que explicar para eles que eles precisam aguardar o momento em que os surdos fazem perguntas ou relatam algo durante a consulta. Eles têm que perceber que os surdos estão sendo (mal)tratados e aguentar o peso de testemunharem tais situações sem terem como fazer denúncias dessas agressões. Esses desafios são desgastantes e envolvem emocionalmente os CODA e os surdos, assim os CODA têm que colaborar para que os direitos comunicacionais das pessoas surdas sejam garantidos. Mostrar que a deficiência está nos profissionais da saúde e não nos pacientes surdos é uma das grandes responsabilidades dos CODAS que intervêm no atendimento de saúde a pessoas surdas.

Metodologia

Na tese que aqui fazemos referência tem-se por finalidade argumentar em favor das mulheres surdas para que tenham maior autonomia quando recebem indicação de medicamentos receitados pelos médicos. Nesse sentido, adota-se o método qualitativo como metodologia, realizando coletas de dados por meio de entrevistas, e posteriormente, uma análise qualitativa dos resultados obtidos. Conforme Augusto *et al.* (2013), a pesquisa qualitativa tem um rigor metodológico que:

[...] não reside na produção de opiniões representativas e objetivamente mensuráveis de um grupo; está no aprofundamento da compreensão de um fenômeno social por meio de entrevistas em profundidade e análises qualitativas da consciência articulada dos atores envolvidos no fenômeno (Augusto *et al.*, 2013, p. 5).

Além de ser uma pesquisa qualitativa, a metodologia utilizada na tese tem caráter exploratório. De acordo com Theodorson e Theodorson (1970), o método exploratório busca clareza nos estudos preliminares com o intuito de produzir uma investigação indispensável. Nesse viés, esta pesquisa começou depois de se obter aprovação do Comitê de Ética, atendendo às exigências éticas da Resolução do Conselho Nacional de Saúde (CNS) nº 510/2016, que trata das diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas e Ciências Humanas e Sociais. Contamos, portanto, com um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), levantamento de *corpus*, coleta de dados (seleção de verbetes), composição de *corpus* (tradução lexicográfica de sinais-termo), edição de *corpus* (sinais-termo) e avaliação de *corpus*.

Resultados parciais

Por meio da reflexão e da exposição das deficiências médicas aqui referidas e da observação de (mal)tratos a que mulheres surdas costumam ser submetidas ao passarem por atendimento em setores de saúde, tem-se procurado chamar a atenção para o fato de que os profissionais de saúde têm que se preparar adequadamente para

atender as pessoas surdas e não mais expô-las à vulnerabilidade, atitude contrária aos propósitos das profissões médicas.

Tem-se, também, a expectativa de que os órgãos competentes busquem proporcionar cursos de capacitação aos graduandos do curso de Medicina, desde o primeiro ano até o final do curso. E que os profissionais já formados obtenham capacitação quanto ao modo adequado de atender e na comunicação efetiva em Libras com pacientes surdos. Além dessas ações, espera-se maior fiscalização quanto ao atendimento perigoso e nocivo de pessoas que têm o respaldo de seu título, mas agem contra.

Com relação aos desafios que a pesquisadora CODA relata neste artigo, espera-se que pessoas que compartilhem a circunstância de serem CODA se insiram em agrupamentos que lhes fortaleçam para que, conjuntamente, lutem para garantia dos direitos de seus pais surdos e, conseqüentemente, os direitos de conhecidos e familiares que, como seus pais, sejam surdos.

Considerações finais

Espera-se que possa haver mudanças nas práticas médicas de modo urgente para que a realidade e a qualidade de vida das mulheres brasileiras surdas não dependa da incapacidade comunicativa dos médicos e do pessoal de saúde no geral.

REFERÊNCIAS

ARANA AMURRIO, José Ignacio. Importancia del lenguaje en la relación entre médico y enfermo. *Panace@*, [S. l.], v. XV, n. 39, p. 1-2, 2014.

ARAÚJO, Antônio Marcondes de; COTTA, Bruna Stefane Silva; SOUZA, Anna Carolina Cardoso Rezende de; OLIVEIRA, Ana Paula de; LAGES, Karoline Souza. Dificuldade no atendimento médico às pessoas surdas. *Revista Interdisciplinar Ciências Médicas*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 3-9, 2019.

AUGUSTO, Cleiciele de Albuquerque; SOUZA, José Paulo de; DELLAGNELO, Eloise Helena Livramento; CARIO, Silvio Antonio Ferraz. Pesquisa qualitativa: rigor metodológico no tratamento da teoria dos custos de transação em artigos apresentados nos congressos da Sober (2007-2011). *Revista de Economia e Sociologia Rural*, Piracicaba, v. 51, n. 4, p. 745-764, out./dez. 2013.

BERGENHOLTZ, Henning; TARP, Sven. Two Opposing Theories. On H.E. Wiegand's Recent Discovery of Lexicographic Functions. *Hermes*, Aarhus, v. 16, n. 31, p. 171-196, 2003.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA. *Código de ética médica*. Resolução nº 2.2117. Brasília: Tablóide, 2018.

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri; BOLDO, Jaqueline; LOHN, Juliana Tasca; VIEIRA, Saulo Zulmar. *Design de verbete de substantivo para um dicionário bilíngue de Português-Libras*. Campinas: Pontes, 2018.

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri; DURÃO, Aylton Barbieri; ANDRADE, Otávio Goes de (org.). *Análises de dicionários e micropropostas lexicográficas*. Londrina: Thoth, 2021.

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri; DURÃO, Aylton Barbieri; SASTRE RUANO, María Àngeles (org.). *(Meta)Lexicografia e Terminografia*. Campinas: Pontes, 2020. (Coleção Calepino, 3)

FEDERAÇÃO BRASILEIRA DAS ASSOCIAÇÕES DOS PROFISSIONAIS TRADUTORES E INTÉRPRETES E GUIA-INTÉRPRETES DE LÍNGUA DE SINAIS. *Código de conduta e ética*. Fortaleza: FEBRAPILS, 2014.

MUÑOZ-BAELL, Irma M.; RUIZ-CANTERO, María Teresa; ÁLVAREZ-DARDET, Carlos; FERREIRO-LAGO, Emilio; AROCA-FERNÁNDEZ, Eva. Comunidades sordas: ¿pacientes o ciudadanas? *Gaceta Sanitaria*, Barcelona, v. 25, n. 1, p. 72-78, 2011.

NORD, Christiane. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Tradução e adaptação coordenadas por Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti, 2016. (Coleção Transtextos)

PERUZZO, Krohling M. Cicilia. Direito à comunicação comunitária, participação popular e cidadania. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 1-29, 2007.

QUADROS, Ronice Müller de. *Língua de herança: Língua Brasileira de Sinais*. Porto Alegre: Penso, 2017.

THEODORSON, George A.; THEODORSON, Achilles G. *A Modern Dictionary of Sociology*. London: Methuen, 1970.

DE *MON AMI JIM* À *MINHA AMIGA PASSARINHA*: PRIMEIRAS REFLEXÕES SOBRE O INÍCIO DE UM PROCESSO DE ADAPTAÇÃO

Vinicius Pereira Coelho*
Dirce Waltrick do Amarante**

Resumo: A relação entre texto e imagem nos livros ilustrados parece favorecer um espaço poético fecundo ao jogo teatral e à criação cênica, aproximando-se do funcionamento dos textos teatrais. Estudando a composição do livro ilustrado, visio criar dispositivos cênicos a partir de três obras desse gênero literário para fins de estudo prático sob o prisma da Teoria da Adaptação. Numa primeira etapa de pesquisa, busco explorar pontos de contato entre a tradução intersemiótica e a semiologia teatral, experimentando um dispositivo de adaptação cênica de *Meu amigo Jim*, da autora e ilustradora belga Kitty Crowther (trad. Flávia Varela). Por definição, os livros ilustrados se compõem em um discurso híbrido, dito iconotexto, de inerente interação entre imagem e escrita. Tal relação revela também um potencial para o jogo teatral nos livros de Crowther. Numa abordagem experimental, procuro articular o mecanismo iconotextual do livro ilustrado em um dispositivo cênico, levantando os elementos na composição do livro que confirmam um apelo à teatralidade. Investigo igualmente como interpretar oralmente o texto escrito (diálogos e narração), bem como as paráfrases das imagens, como incorporar na cinética da cena a sequência de imagens fixas, entre outros procedimentos, com o intuito de compreender quais dentre eles são mais eficazes para transpor a substância iconotextual em tridimensionalidade teatral. Sendo assim, investigo o potencial performativo do livro ilustrado, considerando-o como objeto artístico e texto dramático em sentido amplo. Para refletir sobre a articulação entre o iconotexto e o jogo cênico, considero sobretudo diferentes estudos sobre a composição do livro ilustrado – particularmente em confluência com os mecanismos teatrais.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica; Teoria da Adaptação; Livro ilustrado; Teatro; Literatura Infantil.

Introdução

Livros ilustrados são frequentemente fonte de inspiração para a criação de espetáculos teatrais. A composição iconotextual desse objeto livro parece favorecer um espaço poético fecundo à imaginação do leitor, aproximando-se do funcionamento dos textos teatrais. A partir desta relação peculiar entre imagem e texto, minha pesquisa visa criar dispositivos cênicos a partir de livros ilustrados para fins de estudo prático sob o prisma da Teoria da Adaptação. Este projeto se desdobra na continuidade de minha

* Doutorando em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Mestre em Letras (Université de Lille). E-mail: vinicius@gmail.com

** Professora associada da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Literatura (PPGLit/UFSC). E-mail: waltrickdoamarantedirce@gmail.com

dissertação de Mestrado em Literatura Infantil e Juvenil (Universidade de Lille – França), na qual proponho elementos de análise para compreender o funcionamento da teatralidade em livros ilustrados. Nesta primeira etapa de pesquisa, meu objetivo é realizar uma adaptação cênica de *Meu amigo Jim* – escrito e ilustrado pela autora belga Kitty Crowther, traduzido por Flávia Varela (2007), experimentando e analisando diferentes procedimentos de transposição.

Levando em conta que o enredo dos livros ilustrados se compõe em iconotexto, ou seja, um discurso híbrido cuja interação entre imagem e escrita produz o sentido da narrativa, essa relação também parece revelar um potencial para o jogo teatral nos álbuns de Crowther. De certa forma, o aspecto teatral de suas produções parece estar inconscientemente subjacente à sua construção. Numa abordagem experimental, as minhas questões-chave são: o que acontece quando um livro ilustrado é adaptado para o palco, no que diz respeito à relação entre texto e imagem? Existem elementos na composição destes álbuns que nos permitem confirmar um apelo à teatralidade? Como interpretar oralmente o texto escrito (diálogos e narração), bem como as paráfrases das imagens? Como incorporar na cinética da cena o que diz o iconotexto? Em suma, quais são os procedimentos mais eficazes no que concerne o ato de transpor a substância iconotextual do livro ilustrado para a tridimensionalidade teatral?

Para questionar a articulação entre o iconotexto e o jogo cênico, busco bases teóricas em torno da tradução intersemiótica preconizada por Roman Jakobson ([1963]2003) e, mais precisamente neste artigo, elementos da Teoria da Adaptação levantados por Linda Hutcheon (2013). Ao longo da pesquisa, considerarei diversos aspectos da semiologia teatral segundo Anne Ubersfeld (1996), Josette Féral (2011) e Féral, Savona e Walter (1985), bem como os mecanismos de funcionamento do álbum abordado por Sophie Van Der Linden (2011, 2013), Marie Bernanoce (2006, 2007, 2008, 2012) e Euriell Gobbé-Mévellec (2012, 2014) – particularmente na confluência com o sistema de comunicação teatral.

Tratarei, portanto, de investigar a potência performativa e a teatralidade no livro ilustrado, considerando-o como objeto artístico e, num sentido amplo, potencial texto dramático. Com o auxílio de parte desse referencial teórico, busco expor neste artigo alguns pontos de contato entre a Tradução Intersemiótica e a Teoria da Adaptação, de modo a tecer uma primeira reflexão sobre minha pesquisa-criação em torno da adaptação cênica de livros ilustrados.

Referencial teórico

Roman Jakobson (2003) foi o primeiro teórico a elaborar uma classificação da operação tradutória em três categorias: 1) tradução intralingual, quando os signos linguísticos são reformulados por meio de outros signos da mesma língua; 2) tradução propriamente dita, ou seja, interlingual, quando os signos linguísticos são interpretados em outra língua; 3) tradução ou transmutação intersemiótica, que consiste na

interpretação de signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos. Neste último caso, leva-se em conta tudo o que é transposição de um material textual para outro meio, como a adaptação de um romance para filme ou de um poema para obra musical.

Marcel Alvaro de Amorim (2013) realizou um rico mapeamento dos estudos acadêmicos existentes sobre as diversas correntes desde essa primeira definição de Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação mais atual, reunindo as principais considerações sobre tais produções em seu artigo intitulado “Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras”. Com intuito de evitar uma repetição desse excelente material elaborado por Amorim, trarei neste artigo somente algumas referências que se comunicam mais diretamente com minha pesquisa em processo.

Após Jakobson (1959), muitas pesquisadoras e pesquisadores propuseram diferentes abordagens em torno da Tradução ao longo do tempo. A fim de estabelecer uma definição mais objetiva e menos metafórica do significado do termo tradução, Umberto Eco (2006) refere-se sobretudo a uma interpretação intersemiótica, discorrendo sobre as variações substanciais entre os diferentes sistemas. Segundo sua perspectiva, “na passagem da matéria à matéria, estamos obrigados a explicitar aspectos que uma tradução [intra ou interlingual] deixaria pouco definidos” (Eco, 2006, p. 333, tradução nossa). Se, por um lado, a presença de elementos verbais na obra de partida é essencial na operação intersemiótica para que, no entanto, caia no domínio da tradução, a função da/do intérprete, em sentido amplo, é a de traduzir, expressar, transpor determinada obra artística de uma forma para outra. Sendo assim, consigo traçar um paralelo dessa prática tradutória com o meu trabalho enquanto artista-pesquisador – entrando em consonância com Linda Hutcheon (2013), quando a especialista em Teoria da Adaptação afirma o que segue:

[quando se trabalha] do modo contar para o mostrar, especialmente do meio impresso para o performativo -, um problema de definição surge em potencial. Num sentido bastante concreto, qualquer produção de uma peça impressa poderia ser a princípio considerada, em sua *performance*, uma adaptação. [...] o diretor e os atores são os responsáveis por efetivar o texto, por interpretá-lo e recriá-lo, de certo modo, pois, adaptando-o para o palco (Hutcheon, 2013, p. 68).

Eco (2006) trata precisamente dessa mudança de substância, da passagem de um meio para outro, dos diferentes tipos de relações dialógicas entre a obra original e sua recriação. Visando tornar as imagens visíveis por meio da descrição, por exemplo, Eco (2006, p. 327, tradução nossa) cita figuras retóricas como hipotipose, écfrase ou mesmo a parassinonímia na qualidade de procedimentos de “ostensão de um objeto para interpretar uma expressão verbal que o nomeia ou inversamente”. Existem, portanto, múltiplas opções para uma intérprete realizar sua operação intersemiótica.

Julio Plaza (2003) afirma que esse processo requer uma consciência de transmutação por afinidade eletiva: traduzimos o que nos interessa em um processo criativo.

Na vertente da Teoria da Adaptação, Brian McFarlane (1996) propõe um estudo baseado no processo de recriação e não no produto final da adaptação. Em termos gerais, seu método consiste em identificar dois tipos de elementos nos enredos narrativos: 1) aqueles que podem ser facilmente transferidos para a linguagem cinematográfica; 2) os que exigem mais criatividade do tradutor. De maneira similar, Linda Hutcheon (2013) compreende a adaptação como apropriação e interpretação criativas, bem como uma atividade de engajamento intertextual entre os dois meios.

Hutcheon (2013, p. 61) define a adaptação como “transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, [...] um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções”. Sem me distanciar dessa perspectiva, considero meu trabalho de adaptação igualmente como processo quanto produto. Mais precisamente neste artigo, centro minhas reflexões na forma dos procedimentos experimentados numa tentativa de avaliar suas potencialidades no processo de transposição do livro ilustrado (enquanto objeto artístico e enredo literário) para o espaço cênico.

“Quando uma mudança de mídia, de fato, ocorre numa adaptação, ela inevitavelmente invoca a longa história de debates em torno da especificidade formal das artes – e, assim, das mídias” (Hutcheon, 2013, p. 61). No que diz respeito à totalidade de minha pesquisa-criação, torna-se, portanto, essencial a abordagem de diversos aspectos da semiologia teatral para encontrar seus pontos de contato com o funcionamento do livro ilustrado em uma perspectiva de adaptação. Elaborei uma reflexão em torno das especificidades de composição teatral e do livro ilustrado, bem como alguns de seus pontos de contato no que concerne a diversidade conceitual de “teatralidade”, em minha dissertação de mestrado intitulada *Théâtralités et album pour la jeunesse : une analyse à partir de trois titres de Kitty Crowther* (2018). Parte desse trabalho foi publicada no dossiê especializado “Processos de criação do Livro para a Infância: Imagem, Palavra e Construção Poética” da revista *Manuscrita*, sob o título “Théâtralités dans l’album pour enfants” (Pereira Coelho, 2019).

Apresentação do *corpus* de trabalho

No mundo dos livros ilustrados, Kitty Crowther é um nome altamente (re)conhecido. Seu percurso profissional suscita admiração: tendo publicado mais de trinta títulos e ilustrado cerca de vinte outros, a autora e ilustradora belga ganhou inúmeros prêmios literários, incluindo o prestigiado *Astrid Lindgren Memorial Award* – ALMA, em 2010. Dezesseis anos após a publicação do seu primeiro livro, sua obra é consagrada pela crítica e por profissionais da literatura infantil.

Kitty Crowther é a mestra dos traços, mas também da atmosfera. Mantém a tradição do livro ilustrado ao mesmo tempo que o transforma e renova. Em seu

mundo, está aberta a porta entre a imaginação e a realidade. Ela se dirige às leitoras e leitores de maneira gentil e pessoal, mas com profundidade de efeito. Na sua grande empatia pelas pessoas em dificuldade, ela mostra maneiras pelas quais a fraqueza pode ser transformada em força. Humanismo e simpatia permeiam e unificam sua arte (ALMA, 2010, tradução nossa).

A obra de Crowther é, portanto, representativa de um universo concomitantemente enraizado no mundo real e aberto ao fantástico. Suas personagens podem ser humanos, animais, ou mesmo seres sobrenaturais que vivem juntos em um mundo particular. Utilizando principalmente lápis e aquarela, seu traçado é marcado por uma intensa expressividade, seja na representação dos personagens ou na atmosfera proporcionada pela escolha de cores de contornos, sombras, preenchimentos, texturas etc.

A coesão iconotextual de suas criações atesta uma linguagem própria ao livro ilustrado. O texto escrito pode aparecer de diversas formas em uma mesma obra, como diálogos diretos ou indiretos entre as personagens, narrações de ações ou descrições de tempo e espaço. Várias funções diegéticas são atribuídas às imagens, que mostram por meio de diferentes planos o movimento das personagens, bem como suas expressões e ações. O *corpus* escolhido como objeto desta pesquisa abrange uma gama de diferenças em suas composições.

Tomei como ponto de partida para este primeiro dispositivo de adaptação o livro *Mon ami Jim* (Crowther, 1996) bem como sua tradução brasileira por Flávia Varela, *Meu amigo Jim* (2007) – recomendado para crianças de 6 a 8 anos. A composição da narrativa, em suma, apresenta uma proporção bem distribuída entre texto escrito e imagem (esta última ocupa um lugar bastante diversificado ao longo da história: pequenas vinhetas intercaladas por frases curtas ou ilustrações de página inteira, por exemplo); possui narrador em terceira pessoa com inserção de certas cenas de diálogo.

No que diz respeito ao enredo, Jack e Jim são dois pássaros de “mundos” distintos, um vem da floresta e outro do mar, um é preto e outro é branco. Quando Jack chega ao vilarejo de seu novo amigo, ele não sente uma atmosfera cordial da parte dos outros habitantes. Tais olhares reprovadores não impedem, no entanto, que os dois pássaros se tornem grandes amigos. Em dado momento, as outras gaivotas percebem que Jack pode lhes ensinar muitas coisas interessantes e dar-lhes uma visão diferente de seu próprio mundo. Em relação à temática central da obra, são abordados o acolhimento do outro, a curiosidade sobre o desconhecido, bem como a valorização das diferenças, colocando-se em questão a exclusão do “estranho e/ou estrangeiro”.

Sobre alguns procedimentos de adaptação

Desde abril de 2023, tenho realizado uma primeira experiência em torno de *Mon ami Jim* de Kitty Crowther e sua tradução brasileira por Flávia Varela, no Théâtre de La Commune – CDN d’Aubervilliers (França), em colaboração com duas atrizes do coletivo

Quarto-Além, Estela Basso e Ana Clara Hibner. Essa abordagem me permitiu testar a metodologia para atingir os objetivos da minha pesquisa-criação.

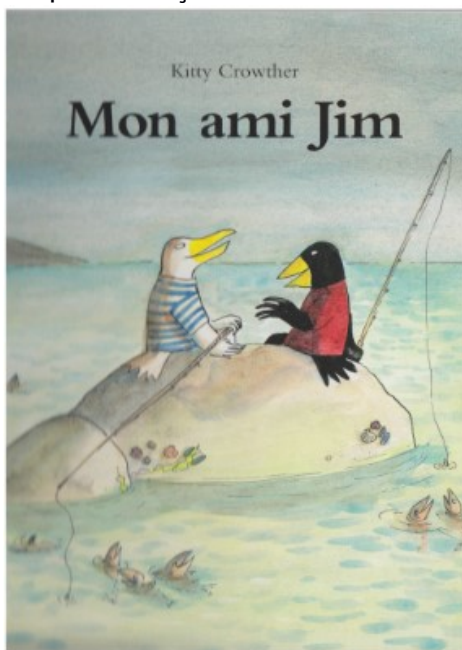
Tendo como base um protocolo de pesquisa híbrido e experimental, realizei uma prévia e breve revisão bibliográfica para cruzar teorias dos Estudos da Tradução e da Teoria da Adaptação com práticas de criação teatral. Parti do princípio que seria mais profícuo realizar um primeiro processo de adaptação anotando em um “diário de pesquisa-criação” os diversos procedimentos para testar o funcionamento iconotextual do livro ilustrado em adaptação para a cena – com o intuito de cruzar minhas reflexões durante os ensaios com o referencial teórico em uma etapa ulterior, a elaboração do presente artigo é parte desse processo. Elenco, a seguir, alguns procedimentos testados no laboratório de criação com as atrizes, tecendo considerações apontadas durante os exercícios e *a posteriori*.

Da imagem de capa para o palco

Antes que as atrizes lessem o livro, nós discutimos juntas o que a imagem de capa contava por si só. Reporto aqui um trecho da nossa conversa:

São dois pássaros, uma gaivota e um pássaro preto (um urubu, um corvo?) sentados sobre uma rocha no meio do mar. Eles têm varas de pescar, mas não estão realmente pescando, porque deixaram as varas de lado e os peixes na água estão até sorrindo. Os pássaros também sorriem, conversando um de frente pro outro. Parecem muito envolvidos na conversa, como se estivessem dentro de parênteses – protegidos. (Estela Basso e Ana Clara Hibner, registro de ensaio não publicado).

Figura 1 – Capa da edição francesa de *Meu Amigo Jim*



Fonte: Crowther (1996).

Como meu interesse era iniciar a investigação pela teatralidade das ilustrações, propus para as atrizes como primeiro exercício que elas transpusessem a imagem de capa somente com o corpo (Figura 2, abaixo) – sem ajuda de objetos, luz, etc. No palco, as atrizes propõem as imagens abaixo.

Figura 2 – Tentativa de transposição da imagem de capa de *Meu Amigo Jim*



Fonte: Registro de ensaio.

Percebemos que uma simples reprodução mimética não nos permitia chegar facilmente à totalidade de sensações que a imagem de capa nos passava. Ainda que eu lhes desse indicações de expressividade, como o olhar ou de gestual, para reforçar uma ligação de amizade e de certa alegria íntima entre as personagens, o ambiente um tanto quanto austero do espaço de trabalho se impunha. As cores frias da luz, da sala de ensaio e das roupas das atrizes se opunham aos tons pastéis e coloridos da imagem de capa, bem como os olhares alegres dos peixinhos que observam os pássaros conversando que também contribuem para essa atmosfera leve e amistosa. Para aprofundar esse procedimento de transposição, talvez fosse necessário dispor de outros artifícios cênicos, como iluminação, por exemplo, o que infelizmente não foi possível naquela ocasião. É importante ressaltar que este exercício foi proposto no primeiro encontro de trabalho prático, quando nossa relação de grupo também era recente, e isso pode influenciar quando o jogo entre as atrizes demanda certa intimidade.

Da memória para o corpo

Após uma primeira leitura em conjunto, propus que as atrizes recontassem a história sem ajuda do livro – utilizando-se somente do que se lembravam. Em seguida, pedi que repetissem a contação da história, limitando-se a dois minutos de duração;

depois a somente trinta segundos. Na sequência, solicitei que cada uma dissesse uma palavra que resumisse o enredo. Estela disse “preto” e Clara disse “branco”, em seguida. Eu deveria ter solicitado que elas dissessem a palavra ao mesmo tempo, para evitar que se produzisse uma associação racional – ainda assim, vejo que o mais interessante era a relação de oposição entre as palavras do que seus significados isoladamente. Por fim, as atrizes tiveram de chegar a uma imagem corporal que representasse a trama em questão.

Figura 3 – Imagem corporal criada pelas atrizes para sintetizar a trama de *Meu Amigo Jim*



Fonte: Registro de ensaio.

Preciso ressaltar que as etapas desse exercício foram executadas de maneira contínua, sem muito tempo de reflexão entre uma demanda e a subsequente. A ideia era de propiciar às atrizes um jogo de interpretação que explorasse a espontaneidade criativa de cada uma – para desviar um pouco do campo racional trabalhado no procedimento de transposição da ilustração de capa. O que me interessa nesta imagem proposta pelas atrizes é a oposição que elas trouxeram ao escolherem as palavras “preto e branco” como síntese da história – vê-se que elas se posicionaram literalmente em sentidos opostos em relação à ilustração de capa. Outrossim, elas estão se apoiando uma nas costas da outra, bem como suas cabeças recostadas no ombro uma da outra transmitem cumplicidade, suporte e intimidade. No registro fotográfico acima (Figura 3), os corpos delas chegam a se confundir. Enquanto diretor e tradutor, entendo que esse é um procedimento que funciona – que é possível chegar a um resultado potente de transposição sem lançar mão de recursos cênicos mirabolantes. Salvo exceções particulares, o teatro é essencialmente feito para ser visto de longe. Recursos de lupa, como o *close-up* da linguagem cinematográfica, são particularmente difíceis de se reproduzirem no palco. Porém, o toque e a relação entre os corpos tornam-se exponencialmente mais potentes nas artes vivas.

De palavras-chave a imagens-chave

Pedi que as atrizes me ajudassem a constituir uma lista de palavras-chave que, em ordem, contariam o enredo trabalhado (Figura 4). Em seguida, escolhemos cinco dessas palavras-chave que fossem mais representativas do enredo para compor uma dramaturgia em cinco atos (reagrupamos algumas palavras que consideramos estarem relacionadas, dando um sentido mais completo ao momento da história em questão). Por fim, propus que as atrizes transformassem essas cinco palavras-chave em “imagens-chave” na espacialidade do palco, primeiramente somente com seus corpos e, depois, utilizando-se de alguns objetos que eu havia trazido (Figuras 5 a 9).

Figura 4 – Lista de palavras-chave

oiseau	pássaro
roche	rocha
ciel	céu
mer	mar
① rencontre	encontro
village	vilarejo
② nouveauté / curiosité	novidade / curiosidade
promenade	passeio
③ étrangeté / rejet / chagrin	estranhamento / rejeição / pesar
④ livre / histoires / rituel	livro / histórias / ritual
rejet	rejeição
chagrin	pesar
⑤ ouverture	abertura
curiosité	curiosidade
comédie	fofoca
accueil	acolhida
café	café
histoires	histórias
union	união
rituel	ritual

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 5 – Imagem-chave I: encontro



Fonte: Registro de ensaio.

Figura 6 – Imagem-chave II: novidade/curiosidade



Fonte: Registro de ensaio.

Figura 7 – Imagem-chave III: estranhamento/rejeição/pesar



Fonte: Registro de ensaio.

Figura 8 – Imagem-chave IV: livro/histórias/ritual



Fonte: Registro de ensaio.

Figura 9 – Imagem-chave V: abertura



Fonte: Registro de ensaio.

É evidente que os objetos auxiliaram as atrizes a incorporarem a ambientação sugerida pelas palavras-chave escolhidas, funcionando como material de composição e de jogo. Percebi as atrizes menos desamparadas no espaço vazio. Vale ressaltar que, mesmo na sequência “sem objetos”, as atrizes expressaram a necessidade de se servirem de objetos como bancos e cadeiras em dado momento, de modo a criarem uma variação de planos e de relação entre elas mesmas.

De qualquer forma, noto que tanto esse procedimento quanto o anterior foram muito profícuos por permitirem às atrizes trabalharem a composição cênica acessando suas imagens mentais criadas durante a leitura do livro. Esse me parece ser um elemento facilitador para a rematerialização do enredo no palco. Quando as atrizes se fixam demasiadamente na tentativa de mostrar de maneira literal o que se vê nas imagens do livro, como no primeiro procedimento descrito acima (*Da imagem de capa para o palco*), a composição cênica se torna meramente figurativa: as atrizes se fixam em uma forma em vez de mostrar uma ação que nos conta algo. O jogo se torna mais interessante quando elas se servem da relação entre as imagens e o texto como marcos de ação.

Da plateia para a cena

Somos apenas três intérpretes no palco – Ana Clara Hibner, Estela Basso e eu. Ana Clara faz o papel de Jack, Estela interpreta Jim, e eu performo por vezes a função de narrador ou ainda me coloco como diretor da peça. Entretanto, em certas passagens do livro há uma profusão de personagens: são outras gaivotas, habitantes do vilarejo de Jim – introduzidas no enredo com a chegada de Jack àquele lugar até então desconhecido por ele. Nesse momento (Figura 10, abaixo), a ilustração preenche inteiramente as duas páginas do fólio, sobreposta a uma curta enunciação narrativa: “Que vila incrível! / Todos os pássaros são parecidos com Jim”.

Figura 10 – Excerto de *Meu Amigo Jim*



Fonte: Crowther (1996, p. 12-13).

A questão que se impõe é, portanto, como trazer a presença dessa multidão no espaço teatral? Uma possibilidade seria de nos revezarmos em diferentes personagens, colocando em cena um dispositivo pós-dramático, talvez indicando a mudança de personagem através do uso de diferentes adereços. Ou mesmo personificar objetos de cena, emprestando um procedimento de teatro de animação. Porém, minha percepção enquanto leitor “especializado” dessa história indica que tais mecanismos não atingiriam a amplitude de sensação que a personagem vive no momento em questão, junto ao mergulho naquela atmosfera proporcionado pela ilustração durante a leitura do livro.

Trata-se da única ilustração em página dupla, o que gera uma ruptura na composição do livro em sua totalidade. Como se pode observar abaixo (Figura 10), as passagens anteriores e posteriores da narrativa se desenvolvem por meio de uma sequência de pequenas ilustrações de entorno arredondado intercaladas por curtos blocos de texto e, no total, quatro ilustrações em página inteira simples. A página dupla, reproduzida acima (Figura 10), reforça a expressão de surpresa/espanto de Jack face à visão arrebatadora dessa chegada ao vilarejo de Jim: ele exprime sua surpresa em perceber a homogeneidade no conjunto de habitantes daquele lugar (são somente gaivotas, como Jim) e, ao mesmo tempo, parece se sentir perdido em meio àquela vastidão de construções e de novos rostos, a princípio tão similares. Tal composição pictural mergulha leitora e leitor em um quadro amplo, no qual a imagem se impõe e demanda um sobrevoo por seus detalhes: face a Jim e Jack, há uma pequena gaivota boquiaberta; mais a frente, outra gaivotinha sorri no colo de sua mãe aflita; algumas gaivotas demonstram expressões de desaprovação, outras esboçam olhares *blasés*, de indiferença, ou ainda parecem ignorar a presença daquela visita extraordinária.

Não é raro que os livros ilustrados favoreçam um jogo de leitura pictural. Neste excerto, além da função descritiva da narração iconotextual (vale ressaltar que esta é uma das múltiplas funções das ilustrações em relação ao texto escrito), é possível se reforçar a dinâmica interativa entre leitores (geralmente crianças e adultos) através de uma brincadeira de descoberta e localização de elementos que compõe a imagem. Por exemplo: onde está o bar das gaivotas? Cadê a gaivota vestindo uma touca azul? Encontra uma cortina de bolinhas, um ovo de gaivota... Peço desculpas pela digressão, mas enquanto escrevo este artigo – já tendo apresentado e revisto os registros fotográficos e de filmagem – creio que eu poderia ter ido ainda mais a fundo no dispositivo que explorei para transpor este trecho em cena.

Retomando a maneira como procedi: o essencial desta passagem (Figura 9), a meu ver, é o encontro de Jack com a multidão de gaivotas. Com o intuito de preencher a sala com essa massa de personagens e, ao mesmo tempo, transpor certa interação proposta pela leitura do livro, indiquei às atrizes que jogassem com o público frente a elas – as pessoas ali presentes tornam-se, então, as gaivotas contrerrâneas de Jim. Aproveito para chamar atenção para algumas modificações realizadas em comparação ao texto fonte. Na adaptação da página dupla já mencionada acima, a narração foi transformada em fala de Jack (Clara) para Jim (Estela): “Que vila incrível! / Todos os pássaros são parecidos com [você]”. Em seguida (Figura 11), indicações de cena são projetadas em uma tela e um foco de luz se acende sobre uma espectadora ou espectador, estabelecendo um jogo de diálogo entre o público e as atrizes:

Uma pessoa do público pergunta: – Que ave esquisita é essa?

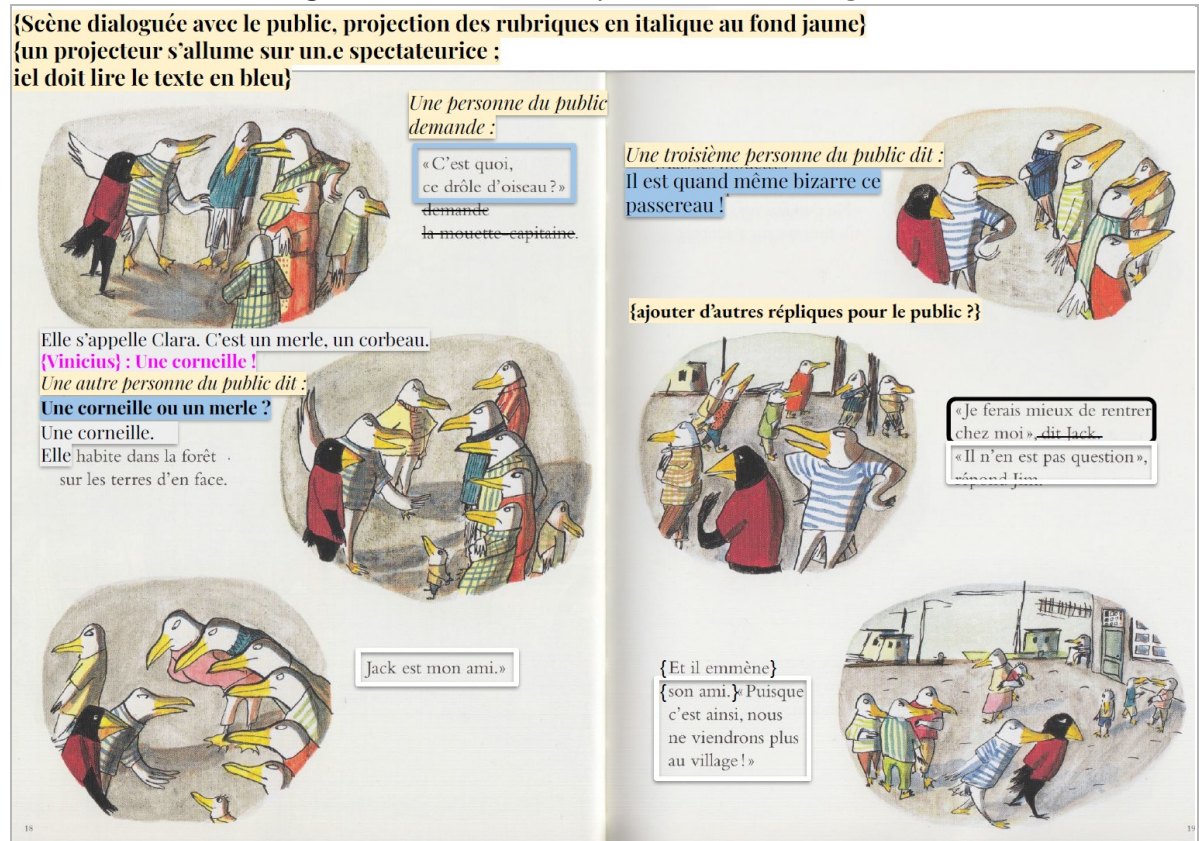
Estela/Jim responde: – [Ela] se chama [Clara]. É um melro. [Um corvo. Uma gralha.]

Uma pessoa do público pergunta: – [Um merlo, um corvo ou uma gralha?]

Estela/Jim: – [Uma gralha.] Mora no bosque ali em frente, em terra firme. *Uma pausa. Olha para Clara. Volta-se à plateia:* [Ela é minha amiga!]

Uma terceira pessoa do público diz: – Mas ela é meio bizarra, essa passarinha!
Clara/Jack: – Eu acho melhor voltar para a minha casa.
Estela/Jim: – De jeito nenhum! Olha para a plateia, acompanhando sua amiga:
Já que é assim, não voltaremos mais à vila! (Dramaturgia do autor, não publicada)

Figura 11 – Excerto adaptado de *Meu Amigo Jim*



Fonte: Crowther (1996, p. 12-13) e dramaturgia do autor (não publicada).

As indicações de elocução não foram oralizadas, para permitir fluidez à cena dialogada e por serem redundantes naquele contexto, no qual se veem diretamente as personagens que falam. Observo que poderia ter proposto às atrizes que jogassem mais com o público no momento da chegada ao vilarejo de Jim/Estela. Talvez isso fizesse uma transição mais gradual na entrada das espectadoras e espectadores em cena. Penso que é interessante o quebrar da quarta-parede de forma brusca, isso vai ao encontro daquela sensação de baque transmitida pela expressão de Jack (Figura 9). Intuo, contudo, que uma troca jocosa entre as atrizes e o público poderia aproximar ainda mais essa experiência cênica da brincadeira com a ilustração que descrevi acima, além de deixar as pessoas mais à vontade para dar voz às falas no momento seguinte de diálogo.

Ainda é importante ressaltar que fiz uma modificação na sequência de acontecimentos: no livro, a chegada de Jack à vila das gaivotas (Figura 10) é seguida por uma curta deambulação pelas ruas enquanto os dois amigos sentem olhares hostis sobre aquela visita inusitada. Jim, sentindo o desconforto do amigo, logo segue o rumo de casa, onde os dois tomam café e conversam até o anoitecer. É na manhã seguinte –

quatro páginas depois da chegada – que se passa o trecho reproduzido na Figura 12 (abaixo), durante um passeio pelo porto da cidadezinha. Essa inversão em comparação ao texto fonte foi pertinente e eficaz para acentuar mais o conflito dramático no dispositivo cênico.

Figura 12 – Excerto de *Meu Amigo Jim*



Fonte: Crowther (1996, p. 18-19).

A composição do livro ilustrado acomoda com mais facilidade o vai-e-vem da narrativa, o mecanismo teatral exige mais elementos de ação e comporta procedimentos elípticos mais dificilmente. Não que isso seja impossível de se realizar, muito pelo contrário, creio que por ser desafiador é, obviamente, bastante instigante trabalhar sobre as elipses narrativas ou temporais do livro ilustrado em transposição performática. Tratarei, todavia, desse recurso em um artigo ulterior.

Perspectivas futuras e considerações finais

Dando continuidade à experimentação, explorei ainda outros procedimentos como: a reprodução de imagens em posições estáticas sobrepostas a uma narração ou a um texto dialogado; a extensão de imagens fixas em movimento, bem como a expansão de passagens elípticas; a transposição de texto escrito para imagem e vice-versa. Este repertório não exaustivo dos procedimentos testados nos permitiu chegar à montagem de um dispositivo curto, com duração de trinta minutos, apresentado ao público nos dias 17 e 18 de junho de 2023 no teatro da MPAA/Broussais, em Paris. Tratou-se de uma

abertura do processo, que nos forneceu pistas para o resto desta criação após uma conversa com a plateia presente.

Partindo do livro ilustrado, chegamos ao palco passando por diferentes fronteiras, territórios, línguas e linguagens. Em *Maquette 1.1 – Minha Amiga Passarinha*, as histórias de outras pessoas e pássaros nos atravessam e se tornam nossas. Essa travessia é a nossa performance, um caminho aberto que não começa nem termina, a fim de entender o potencial de jogo dos livros ilustrados.

Ainda nessa perspectiva, realizarei laboratórios de pesquisa e criação com diferentes grupos de crianças de seis a doze anos, para testar a reprodução dos procedimentos encontrados nesta primeira etapa. Por enquanto, estão programadas para o primeiro semestre de 2024 cinco módulos de oficinas na programação do teatro La Commune – CDN d’Aubervilliers e três módulos na mediateca de Meudon, também na França, em parceria com escolas de ensino fundamental. Em linhas gerais, essa atividade nos permitirá descobrir a obra de trabalho a partir do olhar interpretativo das crianças. Durante uma primeira leitura, realizaremos uma oralização de seu texto, observando a progressão das imagens ao longo da narração. Em um segundo momento, passaremos a colocar as imagens em corpo. O objetivo é descobrir diferentes formas de transpor a imagem impressa para uma presença tridimensional.

Em seguida, procederemos a uma ambientação na voz e no espaço da obra, considerando o lugar do espectador. A ideia será de atribuir sentido através da imagem. O corpo, a voz e o espaço serão “utilizados” como elementos simbólicos para expressar os vários significados da composição do enredo, para representar as situações, as relações e as emoções que emanam da história. Este será um primeiro passo para a interpretação dos personagens.

Na próxima etapa, assim como nas anteriores, não haverá protagonistas ou figurantes. Todo o grupo estará envolvido, porque a abordagem pedagógica da participação é mais prolífica e importante do que uma encenação realista. A pesquisa deste projeto visa, assim, identificar como cada criança traz para a cena sua leitura do iconotexto. Ao passar para o jogo, buscaremos construir cenas considerando a função relacional do texto e da imagem, bem como sua extensão no desenvolvimento da história. Neste sentido, o que será dito ao público e o que lhe será mostrado? O corpo, a voz, o olhar, os movimentos e qualquer outro elemento teatral inscreverão a história do livro ilustrado no espaço de jogo.

Esta primeira etapa de pesquisa prática me permitiu compreender o funcionamento de diferentes aspectos teatrais e propostas cênicas na perspectiva de adaptação para o palco. O diário de pesquisa-criação me possibilitou, obviamente, registrar o processo de experimentação, bem como comentá-lo de maneira concomitante, levantando quais são as vantagens de determinado procedimento, colocar minhas propostas e hipóteses de criação à prova.

O fato de eu me basear em meus próprios procedimentos de adaptação pode trazer novas contribuições para a teoria já estabelecida. Nesse sentido, meu próximo

passo será de analisar cada procedimento de adaptação que compõe a totalidade do dispositivo apresentado em junho de 2023 – visando conferir mais atenção ao objeto do que à teoria, para poder identificar o que se leva de um meio para o outro. Tenho o intuito, ainda, de que experimentar outros dispositivos a partir de uma composição variada no que toca a relação iconotextual do livro ilustrado proporcionará uma experimentação artística mais ampla e desafiadora. Tal diversificação no *corpus* de estudo também será benéfica para a elaboração de uma reflexão válida sobre uma ampla gama do gênero literário em questão para a transmutação em teatro.

Além de contribuir em meu trabalho enquanto artista, tradutor, professor e pesquisador, tenho plena convicção de que esta pesquisa abrirá caminhos teóricos e práticos que poderão elucidar pontos híbridos entre dois sistemas de signos, mediante um processo criativo de adaptação do livro ilustrado para o teatro. Apesar da diversidade de trabalhos artísticos produzidos nesse universo, há bastantes caminhos a serem percorridos e questões a serem retrabalhadas, principalmente em uma abordagem de prática intersemiótica e do estudo de processo de adaptação.

REFERÊNCIAS

ALMA. Kitty Crowther. Astrid Lindgren Memorial Award, 2010. Disponível em: <https://alma.se/en/laureates/kitty-crowther/>. Acesso em: 6 jul. 2024.

AMORIM, Marcelo Alvaro. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 15-33, 2013.

BERNANOCE, Marie. *À la découverte de cent et une pièces*. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2006.

BERNANOCE, Marie. L'album-théâtre : typologie et questions posées à sa lecture. *Modernités*, Pessac, n. 28, p. 39-52, 2008.

BERNANOCE, Marie. L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution. In: GONDRAND, Hélène ; MASSOL Jean-François et al. *Texte et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*. Grenoble: Canopé – CRDP de Grenoble, 2007. p. 121-135.

BERNANOCE, Marie. *Vers un théâtre contagieux*. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2012.

CROWTHER, Kitty. *Meu amigo Jim*. Tradução de Flávia Varela. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CROWTHER, Kitty. *Mon ami Jim*. Paris: Pastel-l'École des loisirs, 1996.

ECO, Umberto. *Dire presque la même chose : expériences de traduction*. Traduit par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 2006.

FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2011.

FÉRAL, Josette ; SAVONA, Jeanette Laillou; WALKER, Edward A. (dir.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montréal: Hurtubise, 1985.

GOBBÉ-MÉVELLEC, Euriell. *L'Album contemporain et le théâtre de l'image. Espagne, France*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

GOBBÉ-MÉVELLEC, Euriell. La théâtralité à la page : mise en espace, mise en images et mise en scène du récit dans l'album jeunesse contemporain en Espagne. In: ALARY, Viviane; CHABROL-GAGNE, Nelly (dir.). *L'Album, le parti pris des images*. Clermont-Ferrand: PU Blaise-Pascal, 2012. p. 149-156.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Traduit et prefacé par Nicolas Ruwet. Paris: Les Éditions de Minuit, [1963]2003.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University, 1996.

PEREIRA COELHO, Vinicius. *Théâtralités et album pour la jeunesse : une analyse à partir de trois titres de Kitty Crowther*. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Infantil e Juvenil). Université de Lille, França, 2018.

PEREIRA COELHO, Vinicius. Théâtralités dans l'album pour enfants. *Manuscritica*, n. 37, p. 91-107, 2019.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996

VAN DER LINDEN, Sophie. *Album[s]*. Paris: Actes Sud, 2013.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOCALIZAÇÃO IDEOLÓGICA: PROCESSO DE TRADUÇÃO DA SÉRIE *TODXS NÓS*

Mariana Souza Sanhudo*

Cynthia Beatrice Costa*

Resumo: Este trabalho tem por objetivo compartilhar a experiência inicial de um projeto de tradução não binária – uma abordagem metodológica *queer*. O estudo propõe analisar a tradução da legenda, observando a linguagem não binária, inserida na série nacional *Todxs nós* (2020), do português para o inglês. A análise foi conduzida sob a perspectiva descritiva, objetivando a explicação e a descrição do fenômeno de tradução entre os dois idiomas. O projeto teve como base bibliográfica o trabalho de Holmes (1972), considerando os estudos descritivos, com base no produto desenvolvido, a legenda. A tradução da linguagem não binária é considerada complexa na área de tradução, pois ainda é relativamente nova, e este projeto discutirá dois idiomas que utilizam a linguagem binária de forma diferente um do outro. A linguagem não binária e a tradução desta constituem implicações que abordam variações linguísticas, culturais e sociais. Para este estudo, trechos contendo a linguagem ou referências não binárias foram coletados a partir da primeira temporada, que contém oito episódios. O texto abordará a importância da linguagem não binária como uma forma de inclusão e resistência, rompendo com a imposição de padrões de gênero binários. Através da metodologia *queer* e da análise da chamada localização ideológica, busca-se compreender o uso da linguagem não binária e seu impacto na tradução, contribuindo para uma compreensão mais inclusiva e respeitosa da mesma.

Palavras-chave: Linguagem não binária; Localização ideológica; Legendagem.

Linguagem não binária: uma análise da série *Todxs nós* e sua tradução audiovisual

A diversidade identitária possibilitada pela linguagem não binária reflete a busca pela inclusão de todas as pessoas e pela construção de uma sociedade mais igualitária e menos opressora. A linguagem não binária é uma forma de resistência e de reconhecimento da existência de indivíduos que não se encaixam nas tradicionais categorias de gênero. Ela é uma ferramenta poderosa que permite que essas pessoas se expressem e se identifiquem de acordo com sua própria percepção. A luta pela aceitação e pela utilização da linguagem não binária é um passo importante na busca por uma sociedade mais justa e inclusiva, onde todas as pessoas sejam respeitadas, independentemente de sua identidade de gênero.

Este trabalho aborda a tradução de linguagem não binária na série de TV *Todxs nós* de 2020, dirigida por Vera Egito e Daniel Ribeiro em um contexto de tradução

* Mestra em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). E-mail: marisanhudo@hotmail.com

* Professora adjunta da Universidade Federal de Uberlândia, docente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). E-mail: cynthiacos@gmail.com

audiovisual. Além disso, identifica se existiram estratégias na tradução para preservar a essência da linguagem não binária presente no original, levando em consideração as particularidades da cultura e da língua de chegada. Por meio da escolha da metodologia *queer* e da análise da localização ideológica, este trabalho busca compreender a linguagem não binária e seu impacto na legendagem e em sua tradução para o inglês.

A metodologia *queer* defendida por Judith Butler em “O Gênero em Disputa: Feminismo e a Subversão da Identidade” (1990), como uma forma de abordar a sexualidade e o gênero que desafia as normas e categorias tradicionais, abre espaço para a investigação de ideias não binárias e busca combater a cis-normatividade que limita o desenvolvimento construtivo dessas ideias. O processo de localização envolve a adaptação de um produto para diferentes línguas e culturas, considerando a importância da linguagem não binária e a reflexão sobre as práticas de poder e identidade. Ao analisar a série *Todxs nós* e sua tradução para o inglês, este estudo busca identificar possíveis apagamentos ou transformações na linguagem *queer* durante o processo de tradução, ajudando a criar uma compreensão mais inclusiva e respeitosa da linguagem não binária.

Espera-se que este trabalho contribua para a compreensão e o aprimoramento da prática tradutória no que diz respeito à tradução de elementos não binários, trazendo reflexões importantes para o campo da tradução audiovisual e para a inclusão de novas formas de linguagem nas produções culturais.

Ser não binário não é novidade – explorando a importância da linguagem não binária na sociedade atual

A compreensão da existência e identificação com ideias que permeiam fora de um binarismo podem ser encontradas desde a Mesopotâmia com o início das civilizações, onde indivíduos não apenas masculinos ou femininos existiam. Assim como o mito de *Inanna*, que tinha a habilidade de mudar o gênero das pessoas. No contexto de sua tese de doutorado, que versa sobre o surgimento do gênero, sexo e sexualidade em textos ancestrais da Mesopotâmia, Ehalt (2021) explora o surgimento da Deusa *Inanna*, uma antiga narrativa que retrata o poder e a sabedoria da deusa da fertilidade, do amor e da guerra e que relata o poderoso dom de modificar o gênero além do binarismo.

Outra cultura que, segundo Hall (2014), utilizava um terceiro gênero são os *Hijras*, mencionados no livro do *Kama Sutra* e em outros textos hindus antigos. O conteúdo incluía interssexuais e transgêneros. Apesar das tentativas de eliminar essa terceira identidade pelas tropas britânicas em 1871, *Hijras* ainda continuam presentes na sociedade atual.

A marginalização da cultura não binária e a determinação exclusiva do binário fragmentam e evidenciam o poder simbólico do cis-normativo e inferioriza tudo e todos que não se encontram nessa classificação, cria uma divisão de gênero no trabalho, na estética e nas funções em sociedade.

Essa construção sistemática e simbólica impacta também na linguagem e na comunicação entre os indivíduos. A relevância desses processos comunicativos em sociedade manifesta-se na habilidade dos sujeitos sociais se comunicarem entre si, compartilhando ideias, pensamentos e sentimentos. Na construção desse pensamento, Barthes, em seu livro *O rumor da língua* (1988), completa:

[...] a linguagem não pode ser considerada um simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento. O homem não preexiste à linguagem, nem fologeneticamente nem ontogeneticamente. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para “expressar” o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário (Barthes, 1988, p. 17).

Nesse contexto, como um sujeito que não se identifica com os padrões binários impostos em sociedade existe? A linguagem, neste caso, ato necessário para subsistir na convivência comunitária em sociedade, é vista como errada e inaceitável. A finalidade fundamental da linguagem não binária é exercer a possibilidade de se identificar e se comunicar sendo uma pessoa fora do espectro binário. Essa performatividade em existir fora de um padrão imposto do cis-normativo e heteronormativo, como Butler (2007) relata em seu estudo, diz respeito não só a um receio de regras e normas serem desmistificadas, mas ao controle de corpos.

[...] a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. [...] as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (Butler, 2007, p. 154).

A autora continua expondo que o controle dos corpos é castrativo e pende sempre para o lado que se recusa aceitar fiel e condicionado às regulamentações impostas que condizem e conversam com o sistema patriarcal e machista. Toda e qualquer tentativa de escapar dessas caixas classificatórias é vista como altamente corrosiva ao social.

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa. [...] o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. Assim, o “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é forçosamente materializado através de uma reiteração forçada destas normas (Butler, 2007, p. 153).

A luta para coexistir é constante para a construção de uma linguagem inclusiva, adequada e humanizada. E, mediante a essa contínua e árdua batalha, ideias sobre o desenvolvimento da linguagem não binária são novas possibilidades de comunicação. No inglês, o pronome *Mx* é utilizado no lugar de *Mr* e *Mrs*, definido pelo dicionário Oxford (2023, tradução nossa) como “título usado antes do sobrenome ou nome completo de uma pessoa por aqueles que desejam evitar especificar seu gênero ou por aqueles que preferem não se identificar como masculino ou feminino¹”.

Reconhecer a existência de pessoas não binárias e usar a linguagem não binária é uma forma de respeito e inclusão. Ao usar pronomes não binários, como *they/them* em inglês ou *elu* em espanhol, ou ao se referir a alguém pelo seu nome, em vez de assumir seu gênero, permite que as pessoas sejam reconhecidas e aceitas por quem são.

No Brasil, o desenvolvimento da linguagem não binária tem sido gradual e tem ganhado cada vez mais espaço e visibilidade nos últimos anos. Ativistas, organizações e comunidades LGBTQIAP+ têm desempenhado um papel fundamental na promoção e disseminação da linguagem não binária. Uma das principais formas de desenvolvimento da linguagem não binária no país tem sido por meio dos pronomes não binários. No português, os pronomes *elle* e *elu* têm sido propostos como alternativas para pessoas que não se identificam com os pronomes tradicionais de gênero, como ele e ela. Esses pronomes são utilizados por pessoas não binárias e por seus aliados como forma de respeitar e reconhecer a identidade de gênero de cada indivíduo.

O *Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa* (2020) exemplifica alguns modelos para o uso com os sistemas *Elu*, *Ile*, *Ilu* e *El*.

Figura 1 – Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa

Pronomes	Sistema Elu	Sistema Ile	Sistema Ilu	Sistema El
Ela/Ele	Elu	Ile	Ilu	El
Elas/Eles	Elus	Iles	Ilus	Els
Dela/Dele	Delu	Dile	Dilu	Del
Delas/es	Delus	Diles	Dilus	Dels
Nela/e	Nelu	Nile	Nilu	Nel
Nelas/es	Nelus	Niles	Nilus	Nels
Aquela/e	Aquelu	Aquile	Aquilu	Aquel
Aquelas/es	Aquelus	Aquiles	Aquilus	Aquels

Fonte: Cae (2020).

Esses sistemas não são definitivos, assim como nada em uma língua é. A língua é um sistema vivo como os seres que coexistem e se comunicam nela, influenciada pelo contexto histórico, político e social em que é utilizada. Porém, manuais como este são necessários para a identificação não preconceituosa e inclusiva de *todes*.

¹ “A title used before a person’s surname or full name by those who wish to avoid specifying their gender or by those who prefer not to identify themselves as male or female” (Oxford, 2023).

Desenvolvimento da identidade não binária: um olhar sobre a linguagem e a metodologia *queer*

Ao escolher a temática não binária, construindo um debate sobre a conexão do desenvolvimento da identidade do sujeito e a interseção com a linguagem, encontra-se uma exigência para a elaboração consciente que compreenda o sensível deste estudo e a concepção de que o objeto deve tratar de algo efêmero e fluido.

Portanto, não se pode escolher uma metodologia que segue padrões impostos, mas uma que acolhe vividamente a compreensão do mutável e que combata a cis-normatividade que impede o desenvolvimento construtivo de ideias não binárias.

A metodologia é compreendida como uma disciplina que consiste em estudar, compreender e avaliar os vários métodos disponíveis para a realização de uma pesquisa acadêmica. A Metodologia, em um nível aplica, examina, descreve e avalia métodos e técnicas de pesquisa que possibilitam a coleta e ao processamento de informações, visando ao encaminhamento e à resolução de problemas e/ou questões de investigação (Prodanov; Freitas, 2013, p. 14).

Utilizando essa definição como base, sugere-se para este trabalho a construção de uma metodologia que converse com teorias que embarcam no contexto, propondo então a utilização de uma metodologia *Queer*.

A Teoria *Queer* teve origem na década de 80, nos Estados Unidos, afirmando que a orientação sexual e a identidade de gênero são construções sociais, sendo assim, não existem papéis sexuais biologicamente na natureza humana. A diferenciação que se perdura na sociedade, distinguindo cores, objetos, roupas, profissões e inúmeros outros aspectos que condicionam os indivíduos, são invenções ideológicas desenvolvidas para impor estereótipos do binarismo feminino e masculino. Em *A Teoria Queer e os Estudos Organizacionais* (2017), Souza diz:

A teoria queer tem sido usada inapropriadamente como sinônimo de qualquer abordagem intelectual que estuda gays, lésbicas, travestis, transexuais, drag queens e kings (Quinn & Sinfield, 2006), significando qualquer estudo sobre minorias sexuais. Contudo, isto é um equívoco porque a teoria queer não estuda somente sexualidades e nem todos os estudos sobre sexualidades têm relação com a teoria queer. Para que um estudo sobre sexualidade seja considerado queer, é necessário principalmente que ele seja fundamentalmente transgressivo as normas e a inteligibilidades hegemônicas (Quinn & Sinfield, 2006), pois a teoria queer interroga a relação entre desejo e identidade, ou seja, ela está primeiramente interessada em problematizar como categorias sexuais passam a ser consideradas identidades estáveis (Souza, 2017, p. 10).

Souza (2017) então afirma que a Teoria *Queer* não foca apenas na base de compreensão da comunidade LGBTQIAPN+, pois o questionamento dela problematiza a construção dos papéis sociais relacionados ao gênero. Em outras palavras, mesmo que um indivíduo se identifique como heterossexual-cisgênero, mas não se enquadre nas imposições sociais como azul menino e rosa menina, a Teoria também irá abraçar as

questões desse cidadão. De acordo com Halperin (1995, p. 11 *apud* Souza, 2001), “a Teoria *Queer* não pode ser entendida como sendo apenas o estudo de minorias”. *Queer* é uma abordagem política ao invés de uma identidade inata e natural de gays, lésbicas, negros, mulheres, dentre outras. Continuando com essa discussão, Honório (2017) identifica a palavra *Queer* da seguinte forma:

Em inglês, “queer” constela alguns significados diferentes, mais ou menos diretamente relacionados entre si. De acordo com a sua definição mais convencional, designa algo – ou alguém – excêntrico, bizarro, singular ou diferente; de natureza questionável ou suspeita; fisicamente indisposto ou mentalmente disfuncional; ou, ainda, mau, sem-valor ou falsificado. Mas a sua acepção dominante é enquanto termo pejorativo para homens percebidos enquanto não heterossexuais e/ou efeminados (sendo que a distinção entre um e o outro grupo é pouco significativa para uma sociedade que a tal ponto conecta e confunde a expressão de gênero com a orientação sexual) e mulheres percebidas enquanto não heterossexuais (Honório, 2017, p. 3).

Por conseguinte, a utilização da metodologia *queer* diminuiria a problemática que ocorre no processo de investigação dos fenômenos da linguagem não binária que utilizam um eixo da linguagem heteronormativa. A estrutura heteronormativa limita e intimida algo que fuja da compreensão natural da única linguagem existente e binária.

Tradução não binária

Mediante a todo esse debate, para que a utilização de uma metodologia *queer* ocorra no processo de compreensão da linguagem não binária, requer-se um objeto que abrace todas as necessidades complexas desta ação. A ideia de utilizar a série *Todxs nós* da HBO surgiu em debate com os alunos do 9º ano do ensino fundamental, que expressavam sua indignação com a língua portuguesa que, segundo eles, os impossibilitava de existir e de se identificar fora dos padrões cis-normativos, e de como a língua inglesa facilitava essa comunicação livre do binarismo.

Nesse debate, várias séries, desenhos e filmes foram citados, todos de origem americana ou que utilizavam a língua inglesa, e uma única série brasileira apareceu na conversa, *Todxs nós*:

Todxs nós é uma série que fala sobre Rafa, 18 anos, não-binário e pansexual, que decide deixar sua família no interior de São Paulo e se mudar para a casa do seu primo Viní, na capital. Prestes a fazer a prova do Enem, Rafa, tem uma crise existencial e foge. Uma vez lá, pede abrigo a seu primo Viní, 25 anos, gay assumido, que divide apartamento com Maia, também 25 anos (IMDb, 2023).

Lançada em março de 2020 na HBO *Latin America*, a série se divide em oito episódios em uma única temporada, com os respectivos nomes: *Ser e Não ser*; *O x da questão*; *Porcos privilégios*; *O destino deu Match*; *Chega de Boy Lixo*; *Tretas, pra que te quero*; *Existe Amor em SP*; e *Agora é guerra*. A série explora a vivência rebelde da

personagem Rafa, não binária, interpretada pela atriz Aren Gallo. O elenco ainda inclui Juliana Geraís como Maia e Kelner Macêdo com João Vinícius. A produção é dirigida por Vera Egito e Daniel Ribeiro (IMDb, 2023).

A série é uma produção que aborda de maneira inovadora a temática da identidade de gênero e a importância da linguagem não binária na sociedade atual. Através de uma narrativa envolvente e personagens cativantes, explora as experiências e os desafios enfrentados por pessoas não binárias em sua busca por aceitação social e autoaceitação e destaca a relevância da linguagem não binária como uma ferramenta de inclusão e respeito. Através do uso de pronomes não binários e de uma linguagem inclusiva, a série mostra como a adoção dessas práticas linguísticas pode contribuir para a valorização e o reconhecimento das identidades não binárias.

Outro aspecto importante abordado em *Todxs nós* é a relevância do diálogo e da educação para a conscientização e para a quebra de estereótipos de gênero. A série explora a necessidade de uma maior compreensão das diferentes identidades de gênero, promovendo a empatia e o respeito mútuo. *Todxs nós* é um exemplo de como o mercado do entretenimento está abordando o assunto, com um público jovem e situações realistas. Rafa, personagem principal da série, está passando pela fase de compreensão, mas, assim como a geração Z, esta vem carregada com ideologias, noções sobre sexualidade e gênero, o que fica claro logo nos primeiros capítulos, onde o público recebe várias referências de como a comunicação não binária deve ocorrer.

A possibilidade de utilizar um objeto que utiliza como língua de partida a língua portuguesa e a traduz para o inglês, e não o contrário, trouxe a compreensão para os alunos do 9º ano durante a aula de língua inglesa, enquanto debatíamos os sistemas de cada idioma, que também na língua portuguesa existem caminhos diversos que acolhem o não binarismo e que permitem a identificação como sujeitos vivos fora das caixinhas cis e heteronormativas.

Mesmo assim, como professora, notei o visível descontentamento dos alunos em relação à sua língua materna e resolvi abraçar essa questão e analisar o comportamento da linguagem não binária utilizada na série, o desenvolvimento da localização ideológica e se houve essa preocupação no percurso da série e na sua legenda para o inglês.

A importância da linguagem não binária na série *Todxs nós* e sua localização ideológica

O processo de localização envolve a contextualização de um produto – no caso, a série e a legenda – transformando-o linguisticamente e culturalmente, de modo apropriado para a localidade onde este produto será distribuído e vendido. Sendo assim, a localização evidencia um produto, uma série, por exemplo, que mediante a tradução pode ser comercializada em várias línguas e culturas.

O conceito de localização surgiu para a distribuição dos objetos voltados à tecnologia, concentrados na tradução do inglês, onde os produtos eram desenvolvidos, e a distribuição para outras línguas com o intuito de integrar a comunidade que os receberia. Segundo Bert Esselink no desenvolvimento do *Guia prático para a localização* (2000), esse processo ocorre seguindo alguns passos, como gerenciamento do projeto, editoração eletrônica, teste de funcionalidade, entre outros.

Não necessariamente a pesquisa seguirá esses passos, pois não se trata de um objeto de funcionalidade *software*, mas é necessário perceber que a localização não seria apenas a tradução de uma língua para outra, e sim de várias atividades que correspondem a esse processo de aproximação de públicos diferentes.

A principal diferença entre localização e tradução, como se refere Esselink (2000), é que a localização abrange muitos processos até a sua finalização. A tradução não necessariamente envolve-se com a localização, ela converte palavras de um idioma para outro. Já no desenvolvimento da localização, esta transforma o objeto inteiro, se necessário, adaptando-o ao destino final, o que envolve a língua, a cultura, a sociedade local e os costumes.

Trazendo o contexto de localização mais próximo do objeto desta pesquisa, temos o trabalho de Anthony Pym, em *The Moving Text: Localization, Translation, and Distribution* (2003). Em nove capítulos, ele descreve o desenvolvimento da complexa localização, iniciando com o capítulo sobre distribuição, onde afirma que é por esse contexto de onde o produto será compartilhado que todo o processo de localização e tradução deve começar. A série analisada é uma produção da HBO *Latin America* e a legenda foi traduzida, ou localizada, para o público falante de língua inglesa. Essa informação constrói a base onde a pesquisa desenvolveu a ponte para a análise deste conteúdo.

Por consequência do tópico sensível debatido aqui, a localização não pode ser, ou não deveria ser, criada seguindo padrões de computadorização ou de *marketing*. Claro que esses padrões poderão ser encontrados na localização da legenda, porém eles não devem ser os condutores responsáveis. Cabe, então, a inclusão de uma localização ideológica.

Na teoria desenvolvida por Terry Eagleton em *Ideologia: uma introdução* (1997), o autor identifica inúmeras terminologias para esse termo. Uma delas é a realidade linguística e a conjuntura de discurso do poder. Em seu artigo, que aborda o trabalho de Eagleton e constrói ligações entre outros sociólogos, Xavier (2002) volta ao termo citado por Beauvoir quando categoriza ideologia.

O aspecto sociológico e político da ideologia estaria vinculado ao seu papel fundamental na constituição das identidades e dos “sujeitos”. As idéias [sic] e visões de mundo dos indivíduos fundamentam suas práticas, determinam quais os papéis legítimos e quais os estigmatizados. O poder e a força da ideologia (como ideologia geral), portanto, estaria no seu caráter performativo (Xavier, 2002, p. 32).

Costurando a metodologia *queer* e a localização ideológica, cria-se uma base fortificada para trabalhar a linguagem não binária, respeitando *todes* e ressaltando a existência dos sujeitos e a constatação necessária de uma abordagem livre dos padrões cis-normativos.

Quando esses cuidados não são reforçados na tradução, as consequências podem ser observadas, como Lewis (2010) discute, no problema de apagamento das identidades. As traduções precisam ser realizadas por tradutores especializados para identificar e prevenir que, durante o processo, essas ideologias não sejam perdidas ou transformadas no ato da tradução.

Butler (2016) esclarece o motivo disto quando caracteriza a *matriz heteronormativa*. De acordo com essa matriz, o sexo biológico de alguém deve necessariamente ser igual ao seu gênero e esse indivíduo deve sentir atração pelo sexo oposto. Adequar-se a essa matriz é visto como norma social e não se adequar a ela torna o sujeito um desviante social.

A tradução *Queer*, proposta por Lewis (2010), tenta explorar as maneiras pelas quais as traduções são realizadas, as consequências de reforçar a matriz cis-heteronormativa e o potencial de subvertê-la. Assim como abordar criticamente os textos, questionando se a tradução contribuiu para o desenvolvimento marginalizado dos sujeitos desviantes. É neste sentido que a série brasileira *Todxs nós* e a análise da localização dela para o inglês foi explorada, a fim de investigar forma pela qual isso deve ser feito, alcançando o objetivo de compreender se existe o apagamento *queer* no processo das traduções, seja por descuido ou censura.

Análise das falas e legendas: uma avaliação minuciosa das palavras e sua tradução

Para este projeto, trechos contendo a linguagem ou referências não binárias foram coletados a partir da primeira temporada. O levantamento das falas que utilizaram a linguagem não binária aconteceu da seguinte maneira: cada episódio foi assistido com o áudio original em português brasileiro e com as legendas em inglês. As cenas que contêm uma discrepância relevante na abordagem da tradução da legenda foram coletadas e identificadas.

Nos Quadros 1 a 6, a seguir, a letra S acompanhada de 01 significa primeira temporada, *season* em inglês, e a letra E 01, 02 e por diante, se refere ao número do episódio em que a fala ocorreu. A cor verde representa a fala original em português, e a cor azul, como foi localizada na legenda em inglês, e, por fim, o momento em que ocorreu.

Quadro 1 – s01e01

Você é prima do Vini?	So you're his girl cousin?	00:00:19,934 --> 00:00:21,367
Primi	Just cousin.	00:00:21,400 --> 00:00:23,100
Eu sou primi dele	It's cousin, period	00:00:23,400 --> 00:00:24,633
Mas então, prima, o que te traz assim a São Paulo de surpresa?	So, girl, what brings you to São Paulo, so unexpectedly?	00:00:53,000 --> 00:00:58,400

É primi	I don't go by "girl"...	00:00:58,500 --> 00:01:00,133
Eu não sou sua prima, porque eu não sou menina, eu sou minini.	I don't go by "girl" because I'm not one.	00:01:00,333 --> 00:01:02,633
Então isso faz de mim tecnicamente sua primi.	I am genderqueer. So technically you can call me "enby".	00:01:02,667 --> 00:01:06,033
Que aqui eu podia ser uma pessoa não binária	that I could be a non-binary person here,	00:02:57,033 --> 00:02:59,233
creativi, livri, finalmente pleni	as well as creative, free, and finally fulfilled.	00:02:59,266 --> 00:03:02,367
Querida	Girl	00:04:14,433 --> 00:04:15,467
Querido. Queridi?	Boy "G0y"?...	00:04:17,300 --> 00:04:18,367
Rafaela!	Rafaela!	00:05:09,734 --> 00:05:10,734
Lo! Le! É só Rafa	-Lo! Le! -It's Rafa, just Rafa.	00:05:12,100 --> 00:05:14,500
Pelo menos para dizer que você está viva! Vivi	Just to say you're alive, girl! Enby	00:05:16,667 --> 00:05:19,033
To vivi	I'm alive.	00:05:45,300 --> 00:05:46,300
X, Juno, eu amo vocês!	X, Juno, I love you both!	00:06:45,567 --> 00:06:48,000
Obrigadi?	Thank you?	00:06:50,567 --> 00:06:54,367
Eu sou desenhista, ilustradori, grafiteri	I'm a designer, an illustrator, a graffiti artist,	00:08:27,500 --> 00:08:30,667
E agora eu vou ser tatuadori	and now a tattoo artist.	00:08:30,900 --> 00:08:32,700
Sua sobrinha...não...sobrinhe?	Your niece... No... Nibling?	00:14:09,467 --> 00:14:11,633
Enfim a Rafa. Não...E Rafe?	I mean, Rafa. No... Rafe.	00:14:12,400 --> 00:14:15,266
They Rafa	They Rafa	00:14:16,266 --> 00:14:18,533
They Rafa. Como no inglês. Os Anglo-saxões tão muito a nossa frente.	drui are Rafa. It's gender neutral. Anglo-Saxons are ahead of us.	00:14:20,500 --> 00:14:25,200
Que graça. É a prima do interior?	Is she the cousin from Botucatu?	00:21:44,867 --> 00:21:46,667
Graci, primi	"They" are the cousin.	00:21:46,834 --> 00:21:49,367
Tatuadi?	Who just got tattooed...?	00:21:46,834 --> 00:21:49,367

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 2 – s01e02

Pronto! Agora que a gente entendeu que a teimosia passou de pai	Now that we saw stubbornness was handed down from dad	00:03:38,867 --> 00:03:41,834
Pra fil... Fili	to daugh... child, Child!	00:03:41,867 --> 00:03:43,967
Então eu falo Elu?	So, do I call you... They?	00:05:16,100 --> 00:05:18,333
Elo, Elu, Ili	They, Them, Their.	00:05:19,100 --> 00:05:21,367
Tem dias que eu estou mais para A, mais para O	Sometimes, I'm more female, more male,	00:05:23,300 --> 00:05:25,734
Tem dias que eu estou mais neuter	more neutral...	00:05:25,967 --> 00:05:27,300
To animadi para os meus meses sabáticos em São Paulo	Rafa is excited for their sabbatical months in São Paulo	00:05:31,033 --> 00:05:34,133
Estou me sentindo estranhi	I'm feeling weird.	00:12:11,667 --> 00:12:13,200
Ta meio Sapa	It looks a bit... Lesbian.	00:12:14,500 --> 00:12:17,400
Sapa. Sapi?	Lesbian. Enbyan?	00:12:18,266 --> 00:12:20,133
Sapatão?	Like a dyke?	00:12:20,200 --> 00:12:21,166
Ta gati	You look hot.	00:18:52,900 --> 00:18:53,967

Não, é que minha prime	No, but she...	00:26:31,400 --> 00:26:33,967
I qui minhe prime	No, but they	00:26:34,200 --> 00:26:36,934
meu unicórnio, poliani, neutri e desapegadi	are a unicorn, neutral, and detached.	00:26:37,133 --> 00:26:42,033
I pirici qui pri unicórnio, poliani tudi simplis	That's why everything is so easy for our genderfluid unicorn.	00:27:13,967 --> 00:27:18,300
Umi cerveji Umi cachaci, umi pinga não binare	A gender-beer or maybe some "vodqueer".	00:27:36,867 --> 00:27:38,133 00:27:38,800 --> 00:27:41,934
Umi cigarri tambien si?	A non-binary cigarette too.	00:27:42,166 --> 00:27:44,500
Vermelho pififi?	Reds. Non-binary, please?	00:27:44,934 --> 00:27:47,033

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 3 – s01e03

Boa noite a todos, todas e todes	Well, good evening to all the men, women, and enbies.	00:05:00,967 --> 00:05:04,734
Consolidar minha carreira de tatuadori	develop my career as a tattoo artist,	00:06:16,500 --> 00:06:18,633
ilustradori e grafiteri também	illustrator, and graffiti artist,	00:06:18,667 --> 00:06:21,100
Sozinhe	by myself.	00:06:21,800 --> 00:06:22,967
Tipo tudo isso sozinhe, sabe	All of that by myself.	00:06:24,133 --> 00:06:26,567

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 4 – s01e04

Eu contei para The Rafa	I told Rafa,	00:18:06,400 --> 00:18:11,233
Desgraça, e nossa Le unicorni vandali, cadê?	Loser, where's our vandal unicorn?	00:18:06,400 --> 00:18:11,233
Amige THE Rafa	My enby friend, Rafa...	00:23:20,633 --> 00:23:22,066

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 5 – s01e05

Pode tirar o Le unicorni de chuve	Hold your non-binary unicorns!	00:27:06,200 --> 00:27:09,000
-----------------------------------	--------------------------------	-------------------------------

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 6 – s01e06

Gente que sucesso isso!	She's a hit!	00:24:03,300 --> 00:24:06,967
-------------------------	--------------	-------------------------------

Fonte: Elaboração própria.

Após o processo de coleta das falas e da análise da localização realizada na tradução, foi identificado que a localização ideológica ocorreu, garantindo que o conteúdo fosse adaptado para o contexto cultural e linguístico do público-alvo. As falas a seguir foram coletadas de forma precisa, e analisadas seguindo as diretrizes estabelecidas na metodologia *Queer*. A localização demonstrou-se um processo essencial para tornar o conteúdo acessível e compreensível para o público de chegada.

A análise da localização permitiu identificar as escolhas realizadas na localização ideológica. Seguem os recortes das falas e as construções linguísticas identificadas:

Quadro 7 – Recorte 1

Você é prima do Vini?	So you're his girl cousin?	00:00:19,934 --> 00:00:21,367
-----------------------	----------------------------	-------------------------------

Fonte: Elaboração própria.

Logo na primeira cena da série, no episódio 01, quando Rafa chega ao apartamento do seu primo João Vinícius em São Paulo – SP, ele é recebido com o questionamento **Você é prima do Vini?** Onde ele responde **Primi** como forma de corrigir a identificação do pronome feminino para o não binário (Quadro 8).

Quadro 8 – Recorte 2

Primi	Just cousin.	00:00:21,400 --> 00:00:23,100
-------	--------------	-------------------------------

Fonte: Elaboração própria.

Na legenda já percebemos a localização, pois diferente da palavra em português, que usa o binário para classificar primo e prima, a palavra em inglês *cousin* encontra-se não binária na sua origem. Para a funcionalidade da cena, assim como o diálogo, optou-se por impor o binarismo utilizando a palavra **girl**, para que Rafa respondesse similarmente ao diálogo com **just cousin**.

Quadro 9 – Recorte 3

Mas então, prima, o que te traz assim a São Paulo de surpresa?	So, girl, what brings you to São Paulo, so unexpectedly?	00:00:53,000 --> 00:00:58,400
--	--	-------------------------------

Fonte: Elaboração própria.

No mesmo episódio, agora dentro do apartamento, ele continua sendo questionado erroneamente no feminino, e a mesma escolha volta a ocorrer quando, em português, utiliza-se **prima** e, em inglês, a tradução volta a impor outra palavra para corresponder ao erro cometido com Rafa, aqui novamente usando **girl**.

Quadro 10 – Recorte 4

Então isso faz de mim tecnicamente sua primi.	I am genderqueer. So technically you can call me "enby".	00:01:02,667 --> 00:01:06,033
---	--	-------------------------------

Fonte: Elaboração própria.

Durante a explicação do porque as palavras não devem ser utilizadas no feminino, a fala fica **Então isso faz de mim tecnicamente sua primi**. A localização trabalha para desenvolver esse mesmo impacto da palavra *primi* causada no português, que não teria o mesmo impacto no inglês com *cousin*, e finaliza a frase com **enby**.

Enby, segundo o dicionário de Cambridge (2023a, tradução nossa), significa “ter uma identidade de gênero que não é simplesmente feminina ou masculina²”. O termo, segundo Healthline (2023), é referente a *non-binary NB*, porém essa sigla já era comumente utilizada por pessoas racistas significando algo ou algum lugar para *non Black People*, sendo assim a criação de *enby*. O surgimento do termo apareceu pela primeira vez em 2013 no *Tumblr*, site popular nos Estados Unidos para o compartilhamento de *memes*, fotos e notícias.

Quadro 11 – Recorte 5

creativi, livri, finalmente pleni	as well as creative, free, and finally fulfilled.	00:02:59,266 --> 00:03:02,367
-----------------------------------	---	-------------------------------

Fonte: Elaboração própria.

Esse padrão de localizar uma palavra que demonstre a dificuldade de identificação de uma pessoa não binária na língua portuguesa não é a única escolha da equipe de tradução para o desenvolvimento da localização. Na continuidade do diálogo, Rafa altera as palavras para alcançar sua não binariedade – *creativi, livri, finalmente pleni* – e na legenda ocorre apenas a tradução dos termos, possivelmente porque, novamente, na língua inglesa eles já se encontram não binários – *creative, free, and finally fulfilled*.

Quadro 12 – Recorte 6

Querida	Girl	00:04:14,433 --> 00:04:15,467
Querido. Queridi?	Boy “G0y”?...	00:04:17,300 --> 00:04:18,367

Fonte: Elaboração própria.

Tentando compreender a linguagem não binária e chamar a atenção de Rafa, o primo utiliza várias versões da palavra *Querida* na tentativa de acertar qual melhor se encaixa na identidade di primi, chegando em *Queridi?* A legenda em inglês volta a utilizar *girl* e *boy*, mas, no esforço de encontrar outra palavra apropriada, chega ao termo *g0y*.

Definir um *g0y* é uma tarefa bastante intrincada, visto que suas estruturas identitárias se desdobram em paradoxos associados às corporalidades, aos gêneros, aos desejos e às sexualidades. Da maneira mais elementar, poderia ser caracterizado como um homem que mantém relações afetivo-sexuais com outros homens e, ao mesmo tempo, afirma sua identidade sexual pelo afastamento daquela que considera homossexual (ou gay) (Theodoro, 2017, p. 358).

Curiosa escolha para a localização, já que pessoas que se identificam como *g0y* fogem ao pertencimento da comunidade LGBTQIAPN+ e compartilham a ideologia do heteronormativo e patriarcal. A compreensão aqui é que, nessa cena específica, na

² “[...] having a gender identity that is not simply male or female” (Cambridge, 2023a).

tentativa de encontrar o termo correto, o primo utiliza de um tom pejorativo e até mesmo preconceituoso, o que poderia justificar a utilização de *g0y*.

Quadro 13 – Recorte 7

Sua sobrinha... não... sobrinhe?	Your niece... No... Nibling?	00:14:09,467 --> 00:14:11,633
----------------------------------	------------------------------	-------------------------------

Fonte: Elaboração própria.

Ainda no primeiro episódio, João Vinicius conversa com sua mãe, tia de Rafa, e continua na confusão de como usar a linguagem não binária, se referindo a primi como *sobrinha/sobrinhe*. A localização identifica essa oportunidade e usa o termo *nibling*, que, segundo o dicionário Cambridge (2023b, tradução nossa), se refere à “criança do seu *sibling* [irmã/irmão]³”. O termo abraça os dois binários, assim como o não binário. Nessa mesma cena, ainda aparece na fala em português a palavra *They* como pronome singular.

Quadro 14 – Recorte 8

Então eu falo Elu?	So, do I call you... They?	00:05:16,100 --> 00:05:18,333
Elo, Elu, Ili	They, Them, Their.	00:05:19,100 --> 00:05:21,367

Fonte: Elaboração própria.

Partindo agora para o segundo episódio, em um diálogo em que Rafa tenta explicar como funciona a fluidez dos seus pronomes, ele usa *Elo, Elu, Ili* e afirma que às vezes é mais *A, O* ou *neuter*. Tentando seguir, a localização utiliza *They, Them, Their* e as definições binárias *female/male*.

Quadro 15 – Recorte 9

Ta meio Sapa	It looks a bit... Lesbian.	00:12:14,500 --> 00:12:17,400
Sapa. Sapi?	Lesbian. Enbyan?	00:12:18,266 --> 00:12:20,133

Fonte: Elaboração própria.

Em um diálogo com Maia, personagem que divide o apartamento com o primo, elas/us comentam sobre o novo corte de cabelo de Rafa, chegando em *sapa/sapi* e, em inglês, *enbyan* e *dyke*, que correspondem ao relacionamento entre pessoas não binárias e a gíria em português para sapatão.

³ “[...] a child of your sibling (brother or sister)” (Cambridge, 2023b).

Quadro 16 – Recorte 10

Umi cerveji Umi cachaci, umi pinga não binare	A gender-beer or maybe some "vodqueer".	00:27:36,867 --> 00:27:38,133 00:27:38,800 --> 00:27:41,934
Umi cigarri tambien si?	A non-binary cigarette too.	00:27:42,166 --> 00:27:44,500
Vermelho pififi?	Reds. Non-binary, please?	00:27:44,934 --> 00:27:47,033

Fonte: Elaboração própria.

Um fato importante que o roteiro da série e as escolhas das falas exemplificam muito bem é a ignorância preconceituosa desenvolvida por pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ em relação ao não binarismo, como o personagem Vini, primo de Rafa. Pode até parecer que ele está tentando compreender a linguagem não binária, mas suas tentativas ficam sempre no campo do preconceito e menosprezam a identidade delu. Um exemplo disso são as falas que ele utiliza **Umi cerveji / Umi cachaci, umi pinga não binare / Umi cigarri tambien si? / Vermelho pififi?** Que foram traduzidas para **A gender-beer/ or maybe some vodqueer / A non-binary cigarette too / Reds. Non-binary, please?**

Responsabilidade e manipulação: a influência das palavras no discurso

Como um ambiente de prática discursiva, o campo midiático do audiovisual e o processo de localização desempenham conceitos culturais condicionando a sociedade com ideologias que podem ser voltadas à cis-normatividade ou que abraçam as várias identidades que existem no coletivo.

Compreendendo que essas escolhas dentro da localização são políticas e que visam alcançar e impactar certo público, contribuindo ou não, para o compartilhamento de ideias preconceituosas, estereótipos racistas, homofóbicos, étnicos ou de gênero, mas que também possuem uma imensa força para combater esses conceitos ultrapassados.

Gentzler, em seu livro *Tradução e poder* (2002), ressalta que a tradução não é um ato de uma simples reprodução, mas escolhas conscientes, que direcionam a estrutura do produto, que omitem ou que constroem informações. Portanto, tradutores também têm a responsabilidade na modelagem da cultura. Lefevere (1985, p. 215) vai além e diz que, “[s]eguindo essa linha de pensamento, pode-se afirmar que a prática tradutória nunca é um ato de comunicação neutro. Sempre implica manipulação e reescrita”.

Analisando a tabela com as falas e com a correspondência da legenda, identifica-se o desenvolvimento da Localização, na construção sensível na escolha das palavras que demonstram para o público que não é próximo de uma língua binária extrema, como o português, e cria formatos que conseguem demonstrar as dificuldades de uma pessoa não binária nessa sociedade.

Exercendo a metodologia *queer* e procurando padrões de uma localização ideológica, durante esse estudo foi possível perceber as escolhas políticas escolhidas pela série com palavras como *primi*, *minini*, *creativi*, *livri* e *pleni* que utilizam a linguagem não binária e palavras como *sapatão* ressignificadas na comunidade LGBTQIAPN+.

Na legenda a localização ideológica não fugiu desse contexto e utilizou palavras como *girl* e *boy* para identificar a frustrante imposição do binário nos diálogos e palavras como *enby*, *dyke*, *nibling* utilizadas nas comunidades não binárias e não cis-normativas. Além desse ato em alguns momentos a utilização de termos já padronizados fora do binário como *cousin*, *creative*, *free* e *fullfilled* foram usadas compreendo que o público que receberia essa localização estaria acostumado com esse formato e que a imposição do binário das palavras usadas exaustivamente poderia causar um desconforto e até uma ridicularização nas falas.

Durante esse percurso de análise, encontrei apenas uma palavra que, comparando com a fala original em português e mesmo levando em consideração que o diálogo, propunha um tom preconceituoso, questiona o formato sugerido da localização ideológica, sendo a escolha do termo *G0y*, que também não conversa com a Metodologia *Queer*, visto que essa palavra carrega vários preconceitos e exalta a visão heteronormativa e misógina social.

Mediante a essa análise conclui-se então a primeira parte do projeto, que se propôs a analisar as escolhas realizadas pela tradução para a legendagem, identificando a utilização da localização ideológica e de uma metodologia *queer* na adaptação do diálogo e das situações para a comunidade que recebeu a legenda. A próxima etapa seguirá com a linguagem não binária e com a metodologia aqui aplicada e irá desenvolver uma localização dos contos da autora Edith Nesbit encontrados no livro *Nine Unlikely tales*. O experimento futuro terá como objetivo promover a inclusão e representação de pessoas que não se identificam com o sistema tradicional de gênero binário, desenvolvendo uma localização ideológica e analisando a possibilidade de substituir termos e conceitos que reforçam a ideia de apenas dois gêneros, masculino e feminino, por termos mais abrangentes e não binários que permitam que todas as identidades de gênero sejam reconhecidas e respeitadas.

Para justificar essa transição de objeto de estudo, é fundamental destacar a ligação existente entre o estudo desenvolvido aqui durante o processo de análise das legendas e o comportamento da tradução realizada com a linguagem não binária e sua aplicação na metodologia *queer* e na localização ideológica. Além disso, a ênfase no meu futuro trabalho também está relacionada ao desenvolvimento da representatividade nos Estudos da Tradução envolvendo todos tradutores e a vontade entrelaçada na curiosidade de como uma tradutora *queer* que sou realizar a tradução e observar os caminhos que minhas escolhas percorreram no processo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 151-168.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Editora José Olympio, 2018.

CAÊ, Gioni. *Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/16BQ59w4ePbUqMAzrFwUiCsz3r9zJw9XL/view>. Acesso em: 7 jun. 2023.

CAMBRIDGE DICTIONARY. Enby. *Cambridge University Press*, Cambridge, 2023a. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/enby>. Acesso em: 7 jun. 2023.

CAMBRIDGE DICTIONARY. Nibling. *Cambridge University Press*, Cambridge, 2023b. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/nibling>. Acesso em: 7 jun. 2023.

THEODORO, Hadriel Geovani da Silva. Da filosofia à identidade g0y: uma análise do site www.heterogoy.webnode.com. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 357-371, 2017.

DÍAZ CINTAS, Jorge. Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. *Meta*, Montréal, v. 57, n. 2, 2012.

EHALT, Kelsie Anne. *Assumptions about the Assinnu: Gender, Sex, and Sexuality in Ancient Texts and Modern Scholarship*. 2021. 44 f. Thesis (Master in Arts) – Graduate School of Arts and Sciences, Brandeis University, Waltham, 2021.

ESSELINK, B. *A Practical Guide to Localization*. Amsterdam: John Benjamins, 2000.

GENTZLER, Edwin; TYMOCZKO, Maria. Introduction. In: TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin (ed.). *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts, 2002. p. xi-xviii.

HALL, Kira; O'DONOVAN, Veronica. Shifting Gender Positions among Hindi-speaking Hijras. In: BERGAVALL, Victoria; BING, Janet M.; FREED, Alice F. (ed.). *Rethinking Language and Gender Research: Theory and Practice*. Routledge, 2014. p. 228-266.

HEALTHLINE. What Does Enby Mean? *Healthline Media*, New York, 2023. Disponível em: <https://www.healthline.com/health/enby#other-gender-terms>. Acesso em: 15 jun. 2023.

HONÓRIO, Salomé. *Queer na primeira pessoa: notas para uma enunciação localizada. Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 875-887, 2017.

IMDB. Todxs nós. *Internet Movie Database*, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt11212828/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

LEFEVERE, André. Why Waste Our Time On Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. In: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin's Press, 1985. p. 215-243.

LEWIS, E. S. 'This is My Girlfriend, Linda'. Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies. In *Other Words*, Norwich, n. 36, p. 3-22, 2010.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Mx (n.). *Oxford University Press*, Oxford, 2023. Disponível em: https://www.oed.com/dictionary/mx_n. Acesso em: 7 jun. 2023.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.

PYM, Anthony. *The Moving Text: Localization, Translation, and Distribution*. Amsterdam: John Benjamins, 2004.

SOUZA, Eloisio Moulin de. A Teoria *Queer* e os Estudos Organizacionais: revisando conceitos sobre identidade. *Revista de Administração Contemporânea*, Curitiba, v. 21, n. 3, p. 308-326, 2017.

XAVIER, Roseane. Representação social e ideologia: conceitos intercambiáveis? *Psicologia & Sociedade*, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 18-47, 2002.

"NOLI ME TANGERE" NO CINEMA: UM ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO

Talita Von Gilsa*

Karine Simoni**

Resumo: Este trabalho pretende abordar como o excerto do Evangelho de João conhecido pelo “Noli me tangere”, ou “Não me toques” (Jo 20:11-18), foi adaptado para o cinema em dois filmes de contextos distintos: *María Magdalena, pecadora de Magdala*, produção mexicana de 1946, e *Maria Madalena*, filme estadunidense de 2018. Nesta passagem específica, que foi sendo gradativa e constantemente mais explorada nas artes a partir do século XII-XIII, com expoentes como Giotto, Duccio di Buoninsegna, Fra Angelico, dentre outros, Maria Madalena tem destaque ao interagir com Jesus de Nazaré após sua morte. As perguntas que orientam esse estudo são: como as produções cinematográficas acima citadas, motivadas por diferentes perspectivas, trataram a passagem em sua construção audiovisual? Que comparações é possível fazer entre esses filmes e o excerto joanino? Para tanto, a pesquisa ancora-se nos estudos acerca da intertextualidade, intersemiose e adaptação (Hutcheon, 2013) para apontar escolhas, interpretações e discursos mobilizados pelos filmes.

Palavras-chave: Maria Madalena. *Noli me tangere*. Adaptação. Bíblia. Cinema.

Introdução

Este trabalho aborda como o excerto do Evangelho de João conhecido pelo “Noli me tangere”, ou “Não me toques” (Jo 20:11-18), foi adaptado para o cinema em dois filmes: *Maria Magdalena, pecadora de Magdala*, produção mexicana de 1946, e *Maria Madalena*, filme estadunidense de 2018. Explora-se, portanto, a adaptação de um texto escrito no século I EC para a linguagem audiovisual no contexto das décadas de 1940 e 2010.

Nesta passagem específica, Maria Madalena tem destaque ao interagir com Jesus de Nazaré após sua morte. Dentre os evangelhos canônicos neotestamentários é o momento em que Maria Madalena tem maior relevância (Chevitarese, 2013). Este excerto em específico, antes de servir de inspiração às adaptações cinematográficas, foi bastante explorado nas artes, especialmente a pintura, a partir dos séculos XII e XIII EC. Expoentes como Duccio di Buoninsegna, Fra Angelico e Giotto têm adaptações dessa passagem amplamente conhecidas, com inúmeras variações na forma de reinterpretar e reconstruir o momento indicado.

* Doutoranda em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Mestra em História (PPGH/UDESC). E-mail: talita.vongilsa@gmail.com

** Professora associada da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Teoria Literária (PPGLit/UFSC). Pós-doutora em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). E-mail: kasimoni@gmail.com

O foco neste trabalho é explorar como essa passagem foi adaptada para o cinema em duas produções. Portanto, num primeiro momento nos deteremos a apontar o excerto joanino e suas características. Num segundo em descrever como esta narrativa foi desenvolvida em cada filme selecionado. Num terceiro, algumas comparações e considerações serão elencadas.

Os filmes são obras maiores, com uma narrativa extensa, portanto estudar uma parte específica parece desconsiderar o todo, mas neste caso, ao analisar o fenômeno da adaptação, há um sentido em isolar determinado excerto para poder explorá-lo detidamente.

O trabalho concentra-se nos estudos acerca da intertextualidade, intersemiose e adaptação, considerando que cada obra adaptada é um produto novo, e portanto, os elementos escolhidos para adaptar podem variar, sendo até mesmo recriados, dependendo da intenção de quem produz (Hutcheon, 2013). Entende-se a adaptação por meio de três perspectivas trazidas por Linda Hutcheon apud Amorim (2013), (1) como um produto formal gerado a partir da transposição de uma ou mais obras que pode propor um ponto de vista diferente ou uma nova interpretação; (2) como um processo de criação, em que se apropria do texto original para posteriormente recriá-lo; (3) como um processo de recepção que se dá na intertextualidade, na relação do texto criado com os que vieram antes.

Considera-se, portanto, que a ideia de “fidelidade” ao texto de partida não existe, pois cada leitor produziria uma adaptação diferente porque possui determinados elementos a destacar. São os diálogos entre os textos e os processos de criação de quem produz a obra que darão origem àquele produto único, que é alvo de análise (Amorim, 2013).

A metodologia consiste na seleção das passagens textual (obra fonte) e fílmica (parte adaptada) a serem analisadas. No caso do excerto bíblico se dá em João 20: 11-18. A versão do texto escolhida encontra-se na Bíblia de Jerusalém, uma tradução em língua portuguesa publicada em 1985 feita a partir dos originais hebraicos, aramaicos e gregos. Esta versão conta ainda com a tradução de introduções e notas a partir da edição francesa de *La Sainte Bible* de 1973, que foram complementadas e atualizadas nesta edição lançada pela Sociedade Bíblica Católica Internacional e pela editora Paulus. Foi escolhida por apresentar notas explicativas acerca das escolhas de tradução e contextualização de termos e conceitos com embasamento histórico.

Em relação às escolhas dos excertos fílmicos, na produção mexicana o trecho corresponde a cerca de dois minutos, de 1h42m38s até 1h44m20s. Nesta sequência, Maria Madalena vai até o sepulcro para cuidar do corpo de Jesus e ao não o encontrar, desespera-se. Jesus de Nazaré, que já havia ressuscitado, conversa com ela, e esta maravilha-se com a mensagem que lhe é passada.

No filme estadunidense, o trecho corresponde a pouco mais de dois minutos contidos em três momentos espaçados [1h43m48s até 1h44m10s; 1h44m50s até 1h45m25s; 1h50m45s até 1h51m49s]. Maria Madalena guarda o sepulcro de Jesus e

chora até adormecer. Pela manhã ele a chama e ela se senta ao seu lado. Num segundo momento eles conversam, riem, e se emocionam juntos.

Após a seleção dos excertos se deu a descrição dos elementos textuais, no caso do evangelho, apontando informações, hipóteses sobre possíveis intenções, imagens criadas a partir do texto etc. Em relação aos filmes, foi feita uma descrição dos elementos cinematográficos, como a composição da cena, personagens, falas, planos, ângulos, trilha sonora etc. Além disso, foi também realizado um estudo comparativo entre o texto bíblico escrito e os filmes, e entre os dois filmes.

O excerto joanino

No excerto selecionado do Evangelho de João, lê-se o seguinte:

Maria estava junto ao sepulcro, de fora, chorando. Enquanto chorava, inclinou-se para o interior do sepulcro e viu dois anjos, vestidos de branco, sentados no lugar onde o corpo de Jesus fora colocado, um à cabeceira e outro aos pés. Disseram-lhe então: “Mulher, por que choras?” Ela lhes diz: “Levaram o meu Senhor e não sei onde o colocaram!” Dizendo isso, voltou-se e viu Jesus de pé. Mas não sabia que era Jesus. Jesus lhe diz: “Mulher, por que choras? A quem procuras?” Pensando ser ele o jardineiro, ela lhe diz: “Senhor, se foste tu que o levaste, dize-me onde o puseste e eu o irei buscar!” Diz-lhe Jesus: “Maria!” Voltando-se, ela lhe diz em hebraico: “Rabbuni!”, que quer dizer “Mestre”. Jesus lhe diz: “Não me retenhas: pois ainda não subi ao Pai. Vai, porém, a meus irmãos e dize-lhes: Subo a meu Pai e vosso Pai; a meu Deus e vosso Deus”, Maria Madalena foi anunciar aos discípulos: “Vi o Senhor”, e as coisas que ele disse (Bíblia, 2000, p. 2038).

Percebe-se, no trecho, que Maria Madalena tinha a intenção de entrar em contato com o corpo de Jesus, crucificado e morto há três dias, e que não o ter encontrado lhe gera desespero. Ela estava ciente do sumiço do corpo antes de ver os dois anjos, eles perguntam por que ela chora como se não houvesse sentido em sua desconolação. A presença destes elucida uma mensagem divina, que algo da ordem do desconhecido ocorrerá. A imersão de Maria Madalena na questão subjetiva do sumiço do corpo também não é desperta quando o próprio Jesus de Nazaré fala com ela, perguntando o motivo de seu choro. É apenas quando ele a chama por Maria, que esta lhe reconhece.

Logo ele lhe diz para não o reter neste mundo, e pede-lhe que repasse a mensagem aos seus irmãos, de que iria se juntar ao Senhor. O texto canônico não descreve a reação de Maria Madalena quando finalmente reconheceu Jesus, a ênfase recai sobre as palavras proferidas por Jesus de Nazaré. Encerra-se o mesmo com Maria Madalena indo falar aos discípulos, tanto que viu Jesus, bem como as coisas que ele lhe disse, como se a urgência em lhes comunicar fosse maior que a própria reação da personagem.

O teólogo e tradutor de alguns evangelhos de Nag Hammadi, Jean-Yves Leloup, traz uma interessante interpretação acerca de João 20:11-18. Nomeia a ressurreição

como uma realidade em que se explora o coração da morte, a ideia de que Jesus despertou antes de morrer para uma “realidade que não morre” (2013, p. 151).

Maria Madalena vai entrar nesta realidade. Ela vai ser a testemunha da ressurreição, ao mesmo tempo no exterior e no interior. E por isso, quando ela encontra Jesus no jardim, Jesus lhe diz: “Não me retenha. Não me retenha neste espaço-tempo. Não me leve novamente para o domínio do conhecido. Esta experiência que você está fazendo, não a procure explicar agora. Não a faça entrar nas categorias habituais da consciência” (Leloup, 2013, p. 151).

A ressurreição aqui aparece como uma iluminação, como uma maneira de acessar outros estágios da consciência. De acordo com Leloup (2013), ao pedir que Maria Madalena não o retivesse, é como se Jesus lhe dissesse para procurá-lo em seu interior, e não no exterior, e que o buscasse de uma maneira nova. Esse entendimento então parece libertá-la de suas angústias e a faz agir, indo contar aos demais as coisas que aprendeu.

Percebe-se por meio desta explanação como o termo “reter” pode ser interpretado para além do “tocar” ou “impedir a passagem”, uma relação habitualmente feita. Os discursos religiosos provindos do catolicismo, embasados na ideia de pecado por toda uma literatura¹ que a associou à luxúria e outros desvios morais, resumiram a experiência de Maria Madalena à ideia de ser proibida de tocar Jesus, de se ajoelhar ou prostrar-se ao chão, colocando-se na inferioridade diante do divino. Assim, perde-se o que é substancial a esta passagem, que é o fato de ambos conversarem, ela entender a mensagem, Jesus pedir que pare de sofrer, que se liberte como ele havia feito.

Dessa forma, Maria Madalena, uma mulher, inaugura uma forma de ver a morte de Jesus antes dos outros apóstolos, ensinando o que aprendeu, acalentando as angústias e sofrimentos seus e dos demais². Sendo ela a pessoa escolhida por Jesus para receber a mensagem de libertação; que a compreendeu levando esperanças e ensinando, o imaginário sobre a personagem vem agregando também estes significados, sendo chamada de “apóstola da esperança” ou “apóstola dos apóstolos”³. Não há, portanto, nesta interpretação, nada da ordem do pecado, do arrependimento ou da penitência, adjetivos que permearam sua trajetória por muito tempo, e que foi fortemente veiculada pelas artes plásticas a partir do século XII, e ainda pelos filmes no século XX, o que abordaremos no tópico seguinte.

¹ Helena Barbas (2008) escreve sobre uma série de obras religiosas e pagãs pela Europa Medieval que se alimentam e constroem este imaginário.

² Vide Evangelho de Maria Madalena, em que ela interage com os apóstolos após a morte de Jesus procurando acalmá-los de suas angústias. Cf. Leloup (2012).

³ Essas nomeações realizadas pelo Papa Francisco, liderança da Igreja Católica Apostólica Romana, ocorreram nos anos de 2016 e 2017 (Papa, 2017; Roche, 2016). Neste mesmo período houve um aumento significativo da circulação de informações sobre Maria Madalena, reportagens de jornais, matérias de instituições religiosas, revistas de teologia, obras fruto de pesquisas ou literárias etc., procurando desmistificar a ideia da prostituta, ou destacando o importante papel de Maria Madalena para o cristianismo.

María Magdalena, pecadora de Magdala (1946)

Neste filme mexicano de 1946, Maria Madalena é interpretada pela atriz Medea de Novara e Jesus de Nazaré pelo ator Luis Alcoriza. O longa foi dirigido por Miguel Contreras Torres, esposo de Novarra, juntos eles também roteirizaram o filme.

Como abordado por Gilsa (2021), no filme Maria Madalena é introduzida como personagem rica, dona de um castelo, rodeada por pretendentes, anfitriã de jantares onde há luxo e exuberância. Impressionada pela figura de Jesus de Nazaré, desde que o vê pela primeira vez, renega suas riquezas para segui-lo. A narrativa a desenvolveu como destemida por enfrentar as ofensas das pessoas que a julgavam ou tentar impedir que Jesus fosse alvo de mais violência.

Na passagem a ser analisada, que se dá após a crucificação de Jesus, este já havia aparecido após a sua morte aos guardas que dormiam em frente ao sepulcro. Eles o avistam estupefatos e quando Jesus desaparece, saem correndo. Algumas notas de piano mudam a cena e um som contemplativo expectante acompanha a narrativa enquanto Maria Madalena aparece, segurando um ramo de flores caminha até o sepulcro vazio, com a pedra que lhe servia de porta ao chão.

Encontrando o ambiente vazio, recolhe os lençóis que cobriam Jesus, os cheira e suspira. Sai carregando as flores e um frasco de bálsamo, que utilizaria para ungir Jesus. Coloca o frasco ao chão e senta-se em uma pedra, ainda segurando as flores e chorando. Ouve-se uma voz que pergunta: “Mulher, por que choras?”. Ela responde, sem direcionar o olhar a quem lhe pergunta: “Porque levaram o meu Senhor e não sei onde o colocaram”. A voz diz então: “Maria!”. Ela vira-se para o fundo, reconhece Jesus e exclama: Rabbuni! O plano abre e ele está a um canto, mais deslocado dela. Maria Madalena se aproxima dele, ajoelha-se, joga as flores ao chão, abre os braços e diz: “Mestre!”.

Figura 1 – Maria Madalena ajoelhada



Fonte: *María Magdalena* (1946, 1h43min50s).

Maria Madalena aparenta que vai tocar os pés de Jesus e ele levanta a mão, interferindo diz: “Não me toques, porque ainda não subi ao meu pai. Mas vai até meus irmãos e lhes diga que subo ao meu pai, que é vosso pai, ao meu Deus, que é vosso Deus”. Durante a fala de Jesus, por alguns segundos, há um plano detalhe onde o rosto dela aparece. Jesus olha para cima e Maria Madalena também, a trilha sonora se intensifica e ele desaparece. Ela se levanta e caminha.

Observa-se, na passagem, que Maria Madalena vai até o sepulcro munida de flores e de um frasco de bálsamo, ambos os objetos remetem a símbolos femininos, as flores que podem ser interpretadas como uma forma de cortejo ao morto são também uma referência ao órgão sexual feminino. O frasco, que tem um formato de vaso ou cálice, também referencia o ventre, além de ser uma lembrança da unção de Jesus que ocorre antes da sua morte. Nos evangelhos canônicos, a mulher que unge Jesus por vezes não é nomeada, ou então é considerada Maria de Betânia. Na narrativa deste filme, Maria Madalena e Maria de Betânia são a mesma pessoa, portanto, representar o frasco de bálsamo é uma forma de rememorar a passagem bíblica.

Figura 2 – Maria Madalena segurando frasco e flores na entrada do sepulcro



Fonte: *María Magdalena* (1946, 1h43min18s).

Os cuidados com o corpo após a morte sugerem intimidade, provavelmente seriam feitos por familiares ou pessoas próximas, e remetem a uma atividade desenvolvida pelas mulheres. O frasco de bálsamo, assim como outros objetos, faz parte da identidade de Maria Madalena na pintura, aparecendo representado próximo ao seu corpo (Anchieta, 2014).

Cheirar os lençóis em que Jesus havia sido envolto, demonstra mais uma vez tanto uma relação de admiração e carinho intensas quanto intimidade. O choro traz a ideia da falta, da saudade, da desconsolação por não saber o que havia ocorrido, mas

também de que poderia haver uma violação, o corpo poderia ter sido roubado por alguém, não ter acesso ao corpo, não saber o que lhe ocorreu.

Na imagem acima, a porta da cripta de Jesus parece circular o corpo de Maria Madalena, simulando uma projeção aureolar, remetendo ao seu caráter de santa da Igreja, ainda mais elucidado ao final do filme. A constituição da cena é belíssima, colocando-a ao centro desta descoberta.

Quando Jesus pergunta por que Maria Madalena chora, ela não lhe dirige o olhar, continua a chorar, com o rosto para baixo. No texto evangélico ela vê um homem, mas não reconhece Jesus, aparenta estar afastada do momento presente, com foco na dor da perda, distante do estado de iluminação que Jesus evoca com sua fala a partir do que nos trouxe Leloup (2013). É quando chamada pelo nome, que o reconhece. Pode-se considerar que a forma que Jesus a chamou, a entonação utilizada, lhe soou familiar, ou a simples relação de conhecimento, um ser familiar ao outro, permitiu a identificação.

No filme mexicano, foram citadas as duas palavras presentes no evangelho de João para indicar o reconhecimento de Jesus por Maria Madalena: “rabbuni” e “mestre”. O filme trouxe então a palavra hebraica, fazendo menção à língua de origem, e a sua tradução, no caso da língua do filme, para o espanhol. O texto fonte carrega em si mesmo a tradução do termo hebraico, deixando transparecer uma forma de traduzir que ia além de “transladar um texto de uma língua à outra, mas passava pelo filtro de glosas e comentários, de uma *expositio* escolar em que muitas palavras eram explicadas mediante sinônimos, e cada passagem era analisada e reestruturada” (Furlan, 2003, p. 11).

Essa concepção de tradução está calcada numa compreensão desenvolvida durante a Idade Média que se calca no trabalho de São Jerônimo (331-420 EC), onde a tradução dos textos sagrados se fixa mais na palavra do que no sentido, podendo haver, inclusive, um mistério divino na ordem das palavras (Furlan, 2003). A mesma concepção de tradução se manifesta pela narrativa fílmica, onde o ator Luis Alcoriza interpretando Jesus vai repetir exatamente a fala de Jesus de Nazaré no texto joanino.

A valorização das palavras como aparecem no excerto adaptado denotam a premissa religiosa do filme, onde a narrativa valoriza o que seriam estes momentos definidores do cristianismo, o que evoca também o filtro e definições da instituição religiosa, no caso, da Igreja Católica. A questão fica evidente também no aparecimento de alguns símbolos cristãos, como a cruz ao final do filme, e o badalar de sinos no epílogo. O filme seguinte não possui esta premissa, como veremos abaixo.

Maria Madalena (2018)

No filme estadunidense de 2018, Maria Madalena é interpretada pela atriz Rooney Mara e Jesus de Nazaré pelo ator Joaquim Phoenix. O longa foi dirigido por Garth Davis e roteirizado por Philippa Goslett e Helen Edmundson.

Na narrativa fílmica, Maria Madalena é uma mulher simples que vive com o pai, os irmãos e suas esposas em uma comunidade de pescadores. Quando sua família insiste que se case com um homem viúvo, ela considera que este não é o futuro que quer para si mesma. Jesus de Nazaré e seu grupo passam por Magdala, e Maria Madalena se sente compreendida por ele, o que a faz abandonar a localidade em que vivia para acompanhá-los.

Neste filme, Maria Madalena e Jesus de Nazaré desenvolvem uma amizade munida de compreensão e cumplicidade, que vai se fortificando ao longo da narrativa. Após a crucificação e morte de Jesus, ela vai até o sepulcro em que o corpo foi colocado, preenche com pedras os espaços abertos que ficaram entre a parede e a rocha que fecha a entrada. Depois se senta, escorada na parede, e chora, permanecendo do lado de fora. Há um *plano aberto*, em que a câmera se aproxima dela lentamente. Depois um *close* com ela chorando. Então um *plano médio* a mostra encostada à entrada da tumba. Há um *close* novamente e a imagem se dilui.

Após a narrativa trazer o suicídio de Judas por enforcamento, volta-se para a frente da cripta de Jesus. Maria Madalena está dormindo e ouve Jesus chamá-la: “Maria!” Ela abre os olhos, vira-se a procurá-lo e o vê sentado. Venta, destacando-se o som ambiente. Ela anda até ele e se senta ao seu lado, está com os cabelos a mostra, não os cobrindo com o manto.

Figura 3 – Maria Madalena senta-se ao lado de Jesus



Fonte: *Maria Madalena* (2018, 1h45min23s).

A narrativa muda de lugar novamente, e Maria Madalena vai ao encontro dos demais apóstolos, este trecho específico é recriado e adaptado do Evangelho de Maria Madalena e dura aproximadamente seis minutos.

Volta-se então novamente ao ambiente anterior, Jesus está sentado no mesmo local e a vê se aproximando. Ela está séria e os dois se observam. Ele diz: “Nem assim você perde a coragem”. A câmera foca em Maria Madalena e o vento sopra em seus

cabelos. Volta para Jesus novamente, e ele continua: “Não perguntou como seria? O reino?” Os dois trocam sorrisos, e a trilha sonora leve encaminha para outra cena.

Como mencionado anteriormente, neste filme, a adaptação do trecho joanino não se dá ininterruptamente como no filme anterior. São três os momentos criados na narrativa a partir dele. Na primeira parte, Maria Madalena está sozinha junto à caverna, não existem soldados guardando o local, trazendo a ideia de uma morte comum, que não tenha chamado a atenção das autoridades. A personagem passa um longo tempo ali, os planos abertos trazem a ideia de solidão, e os fechados, a intimidade e unicidade do sofrimento dela. Maria Madalena chora até adormecer.

Na segunda parte, ouvimos Jesus lhe chamar, quase como se fosse em sonho. Maria Madalena desperta, e vendo Jesus sentado, vai até ele. A narrativa deixa a entender que eles conversam algo, visto que depois ela irá até os apóstolos, mas o que ele lhe diz não aparece na narrativa. Pode ser visualizado na Figura 3 o momento de encontro e conversa entre as personagens. O *plano aberto* utilizado permite que visualizemos as personagens em uma paisagem ampla, como se os espectadores pudéssemos acessar o que aconteceu – essa primeira conversa, apenas de maneira distante, não conhecendo o que exatamente conversaram. Esta é uma diferença marcante se comparada com o filme anterior, em que o foco recai na fala de Jesus, repetindo o excerto bíblico. Neste filme, o que ela compreende e como age é que é significativo.

Sua interação com os apóstolos, na narrativa fílmica, é sobretudo baseada no Evangelho de Maria Madalena, destaca que a compreensão dela sobre o projeto de mundo e de vida de Jesus difere de alguns dos apóstolos. Pedro, principalmente, considera-a culpada pela falta de união do grupo, e sente inveja por Jesus ter aparecido para ela. O projeto de fé que Pedro quer criar, coloca apenas os homens como pilares do movimento iniciado por Jesus, excluindo as mulheres deste lugar. Maria Madalena, diante dessas afirmativas, diz que espera que a ouçam, e que não ficará calada. Ela sai do ambiente onde estão todos reunidos e volta ao sepulcro.

Figura 4 – Maria Madalena se aproximando de Jesus



Fonte: *Maria Madalena* (2018, 1h50min53s).

Chegando ao local, vemos a segunda interação de Jesus com Maria Madalena após a sua morte. Ao falar com os discípulos ela cobriu a cabeça, mas ao chegar próxima de Jesus seus cabelos estão a mostra. Ele continua sentado no mesmo lugar em que Maria Madalena o viu no primeiro momento de interação, e envolto nos panos em que havia sido enterrado. Ela se senta, séria, mas Jesus parece já saber do ocorrido. Ele a elogia, afirmando que não perde a coragem, e até brinca com a ideia de reino que os outros tinham. A troca de sorrisos entre eles traz uma leveza à narrativa, os dois compartilham os mesmos sentimentos em relação à humanidade, de uma forma meditativa e não-violenta. Não existe aqui uma missão dos onze apóstolos restantes, como nos evangelhos canônicos.

A atmosfera de seriedade ou urgência diante dos rumos da fé, que pode ser visualizada em filmes que reafirmam o cristianismo, não aparece aqui na figura de Jesus, que está sorridente e otimista em relação aos significados criados a partir de seus ensinamentos à Maria Madalena.

É perceptível que neste filme Maria Madalena não se ajoelha ou prostra-se ao chão como em várias obras da pintura ou no filme de 1946. Desde o primeiro momento, ela senta-se ao lado de Jesus de Nazaré, como pode ser visualizado na Figura 3. Estar na mesma posição remete a igualdade. Deixar os cabelos soltos, além de revelar intimidade com Jesus, também carrega a ideia de libertação, e no caso de uma mulher que precisava cobri-los em público, de que não havia vergonha ou medo.

A premissa deste filme centrou-se numa tentativa de reparação das injustiças cometidas pela Igreja Católica com Maria Madalena. Em seu epílogo, traz o erro do Papa Gregório I, que em 591 EC juntou várias personagens em apenas uma, atrelando Maria Madalena à prostituição e ao pecado, imaginário que foi perpetuado ao longo dos séculos. Aparece também ao final o reconhecimento do Papa Francisco em 2016, de que ela seria a apóstola dos apóstolos. Percebe-se na narrativa deste filme, o enfoque às questões que circundavam as mulheres naquele contexto. É a presença de Maria Madalena e seus questionamentos que fazem com que Jesus desperte também a incluí-las e preocupar-se com o que sentem.

Comparações entre os filmes e o excerto bíblico

Se comparadas as duas obras, de 1946 e 2018, ambas trazem Maria Madalena como a personagem principal, conferindo-lhe espaço significativo na fundação do movimento cristão. Percebe-se que a primeira está calcada no excerto bíblico e na interpretação católica sobre Maria Madalena. Enquanto a segunda a traz para uma perspectiva mais ampla, com questionamentos acerca dos lugares das mulheres naquela sociedade, e os ocultamentos de suas atividades e importância. Os focos narrativos são diferentes, o tratamento empregado à personagem e os desdobramentos de sua presença no início do movimento cristão também.

No filme de 1946, sua trajetória antes de conhecer Jesus de Nazaré foi contada a partir da perspectiva da luxúria e do pecado, uma vida de exuberância e desperdício da qual Maria Madalena precisava ser desperta. Assim, ela arrependeu-se e passou a seguir os ensinamentos de Jesus, auxiliando-o e estando próxima nos momentos de maior dificuldade, como a crucificação. É possível compreender seus sentimentos por meio da narrativa, com demonstrações de compaixão frente à alguma violência e indignação diante de injustiças. É uma personagem destemida e que permanece fiel a seus princípios.

No filme de 2018 são apresentadas algumas respostas diante dos equívocos acerca de sua trajetória. A possessão demoníaca de que Maria Madalena foi liberta de acordo com Lucas 8:2, aparece na narrativa fílmica como um erro de seus familiares, pois ela recusa se casar, e não assumir o que era tido como “dever feminino” dentro daquela sociedade, significava estar sob alguma influência maligna. O medo das mulheres de serem abusadas pelos homens, ou sofrerem violência se não estiverem sobre a proteção familiar aparece na narrativa por meio de Maria Madalena, que fala desses sentimentos a Jesus de Nazaré, e este passa a se preocupar com essas questões por ter uma seguidora.

O filme de 2018 aparece, portanto, como questionador das interpretações anteriores, assumindo uma postura que já estava em outras obras teológicas, literárias ou fílmicas. Esta percepção vai ao encontro de um lugar dentro da adaptação que remete ao primeiro ponto apresentado na introdução: (1) como um produto formal gerado a partir da transposição de uma ou mais obras que pode propor um ponto de vista diferente ou uma nova interpretação (Hutcheon *apud* Amorim, 2013).

Os dois filmes apresentam formas distintas de olhar para a personagem, dando-lhe evidência por contarem sua trajetória. O de 1946 coloca-a em moldes mais tradicionais, como um elo no seguimento da fé cristã, fortificando a trajetória de Jesus. Já o de 2018, utiliza-se da história dela para lançar olhares às mulheres dentro do movimento cristão e questionar que espaços ocupam nas instituições religiosas do presente. E essas formas de olhar dos dois filmes são demarcadas pela passagem do “Noli me tangere” nas narrativas, nas escolhas de adaptação.

No que remete ao excerto joanino que foi analisado nas duas obras a partir da tradução bíblica apontada na introdução, verifica-se que foi seguido no primeiro filme em paralelo às interpretações católicas da época, que a entendiam como uma mulher que havia se arrependido de pecados, mas cuja importância não podia ser negada vista sua posição de mulher santa, com quem Jesus falou antes de qualquer outra pessoa. No contexto do filme de 2018 vemos que Maria Madalena vai se desprendendo ainda mais deste lugar de arrependimento, junto a obras que lhe conferem maior destaque, como o Evangelho de Maria Madalena, ou produções literárias que questionam seu lugar na narrativa da vida de Jesus. Ela sai da posição de transmissora de mensagens aos apóstolos e passa a figurar como entendedora da mensagem de Jesus, as quais alguns dos homens que o seguiam não acessarão por ignorância ou preconceito.

Considerações finais

Neste artigo, procurou-se trabalhar a adaptação para o cinema do excerto joanino conhecido pelo “Noli me tangere”. Foram trazidos dois filmes de contextos diferentes e longínquos no tempo, o de 1946 mais centrado na doutrina cristã, buscando passar ao público os ensinamentos e preceitos religiosos, mas trazendo a personagem Maria Madalena de forma a exaltar suas atitudes e coragem para com Jesus e o que acreditava. No de 2018 percebe-se a narrativa centrada no desenvolvimento da trajetória de Maria Madalena para além de Jesus de Nazaré ou do cristianismo, sua evolução enquanto pessoa que se descobre e busca seu lugar no mundo.

Percebe-se a associação do excerto joanino às artes plásticas, que, por sua vez, também influenciam as adaptações fílmicas, sobretudo a de 1946, em que a composição criada pelo filme lembra as obras renascentistas. A passagem joanina, conhecida pela parte em que Jesus diz: “Não me retenhas”, poderia ter sido lembrada por outro trecho, e não necessariamente esse. A existência de inúmeras adaptações desse momento, e nas mais conhecidas, a postura de Maria Madalena ajoelhada, prostrada e fazendo menção a se rebaixar, demarcaram a atitude dela, atrelando-a a imagem de culpa, pecado ou sensualidade, quando outra interpretação desse evento poderia ter sido feita.

Há o poder das adaptações de demarcarem determinada impressão, mas também de recriar e construir visões diferenciadas. Embasar-se em mais de uma obra, cruzar fontes e informações, além da liberdade de trazer as impressões de quem produziu. Percebe-se que ambos os filmes fornecem elementos de análise complexos acerca desta personagem, e que enaltecem sua trajetória. O excerto joanino também dá destaque a Maria Madalena, mas são necessárias mais interpretações para evocar todos os sentidos presentes neste texto, nisso as adaptações têm papel fundamental, não só em ampliar as visões sobre o texto, mas propor outras formas de vê-lo, trazendo ângulos e fazendo descobertas que seriam impossíveis sem elas.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2000.

AMORIM, Marcelo Alvaro. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 15-33, 2013.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 2: Maria e Maria Madalena*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

BARBAS, Helena. *Maria Madalena: História & Mito*. Lisboa: Ésquilo, 2008.

CHEVITARESE, André Leonardo. *Jesus no cinema: um balanço histórico e cinematográfico entre 1905 e 1927*. Rio de Janeiro: Kliné, 2013.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da tradução no ocidente: a Idade Média. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 12, p. 9-28, 2003.

GILSA, Talita Von. *Maria Madalena no cinema: novos olhares a partir da produção cinematográfica de 2018*. 2021. 122 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

LELOUP, Jean-Yves. *Caminhos da realização: dos medos do eu ao mergulho no ser*. 20. ed. Tradução de Célia Stuart Quintas, Lise Mary Alves de Lima e Regina Fittipaldi. Petrópolis: Vozes, 2013.

LELOUP, Jean-Yves. *O evangelho de Maria: Miryam de Mágdala*. 11. ed. Tradução de Lise Mary Alves de Lima. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MARÍA Madalena. Direção de Miguel Contreras Torres. Roteiro de Medea de Novara, Miguel Contreras Torres e Francisco Marco Chillet. México: Hispano Continental Films, 1946. 1 vídeo (107 min). Publicado pelo canal Santos y Milagros Oficial. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5Qo4A-K_Ua4. Acesso em: 30 jun. 2023.

MARIA Madalena. Direção de Garth Davis. Roteiro de Philipa Goslett e Helen Edmundson. EUA: See-Saw Films, 2018. 1 DVD (120 min), son., color.

PAPA Francisco apresentou Maria Madalena como a apóstola da Esperança – CN Notícias. *TV Canção Nova*, 18 maio 2017. 1 vídeo (3:14 min). Publicado pelo canal TV Canção Nova. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cjS42Gvnn1U>. Acesso em: 30 jun. 2023.

ROCHE, Arthur. *Apóstola dos Apóstolos*. Vaticano, 3 jul. 2016. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/articolo-roche-maddalena_po.pdf. Acesso em: 30 jun. 2023.