

A TRADUÇÃO COMO ESPELHO

GESTOS, LÍNGUAS E SENTIDOS REFLETIDOS NO FAZER TRADUTÓRIO



WILLIAN HENRIQUE CÂNDIDO MOURA
FERNANDA CHRISTMANN
[ORGs.]

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

T763 A tradução como espelho : gestos, línguas e sentidos refletidos no
fazer tradutório [recurso eletrônico] / Willian Henrique
Cândido Moura, Fernanda Christmann (Organizadores) ;
prefácio por Dirce Waltrick do Amarante. – Dados eletrônicos.
– Florianópolis : DLLE/PGET/UFSC, 2019.
208 p. : ils., gráfs., tabs.

Inclui
bibliografia
E-book (PDF)
ISBN 978-85-5581-045-9

1. Linguística. 2. Tradução e interpretação – Teoria. I. Moura,
Willian Henrique Cândido. II. Christmann, Fernanda.

CDU: 801=03

Willian Henrique Cândido Moura
Fernanda Christmann
(Organizadores)

A TRADUÇÃO COMO ESPELHO:
gestos, línguas e sentidos refletidos no
fazer tradutório

Prefácio por Dirce Waltrick do Amarante

Florianópolis - DLLE/PGET/UFSC
2019

Copyright © 2019 - dos organizadores representantes dos autores

Revisão dos Artigos:

Beatriz Regina Guimarães Barboza

Juliana de Abreu

Naylane Araújo Matos

Rita de Cássia Paiva

Willian Henrique Cândido Moura

Diagramação e Projeto Gráfico:

Fernanda Christmann

Willian Henrique Cândido Moura

Capa:

Matheus França Ragievicz

Imagem da Capa:

Cisnes que se reflejan como elefantes. Salvador Dalí, Espanha, 1937

Preparação dos Originais:

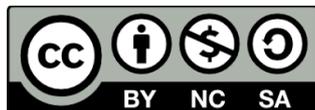
Rita de Cássia Paiva

Willian Henrique Cândido Moura

Revisão Final:

Fernanda Christmann

Willian Henrique Cândido Moura



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Dedicado à memória de Paulo Roberto Kloeppe

“Contudo, embora estejamos ‘traduzindo’ em todos os momentos em que falamos ou recebemos signos em nossa língua, é evidente que a tradução no sentido mais comum emerge quando se dá o encontro de duas línguas. [...] Cada língua mapeia o mundo diferentemente. Cada língua – e não há línguas inferiores ou primitivas – constrói um conjunto de mundos possíveis e cartografias de memória. [...] Quando uma língua morre, um mundo possível morre com ela”. (George Steiner em tradução de Carlos Alberto Faraco).

SUMÁRIO

PREFÁCIO: OS REFLEXOS DA TRADUÇÃO	8
DIRCE WALTRICK DO AMARANTE	
APRESENTAÇÃO: A TRADUÇÃO REFLETIDA EM UM SEMINÁRIO	10
FERNANDA CHRISTMANN WILLIAN HENRIQUE CÂNDIDO MOURA	
TESSITURAS DA TRADUÇÃO	11
WILLIAN HENRIQUE CÂNDIDO MOURA FERNANDA CHRISTMANN	
A DANÇA CONTEMPORÂNEA TRADUZIDA PARA A LINGUAGEM VERBAL	15
GIOVANA BEATRIZ MANRIQUE URSINI	
ATUAÇÃO DO(A) INTÉRPRETE EDUCACIONAL: SUBJETIVIDADE E SINGULARIDADE EM QUESTÃO	28
MAIRLA PEREIRA PIRES COSTA NEIVA DE AQUINO ALBRES	
ASPECTOS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO DE CULTUREMAS A PARTIR DA TEORIA FUNCIONALISTA E DA TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA	43
MARIA CÂNDIDA FIGUEIREDO MOURA DA SILVA ADJA BALBINO DE AMORIM BARBIERI DURÃO	
A TRADUÇÃO INGLÊS-PORTUGUÊS-LIBRAS NA CONSTITUIÇÃO DO DICIONÁRIO MULTILÍNGUE INTERNACIONAL <i>SPREAD THE SIGN</i>	54
VITÓRIA TASSARA COSTA SILVA	
<i>LA MUJER HABITADA</i>, DE GIOCONDA BELLI: ANÁLISE DA TRADUÇÃO AO PORTUGUÊS BRASILEIRO	68
GIORDANA ANTÔNIA SFREDO	
FEMINISTA (E) INTERSEMIÓTICA: APROXIMANDO TEORIAS DA TRADUÇÃO	81
MARIA BARBARA FLOREZ VALDEZ	
DESAFIOS NA TRADUÇÃO DE ITENS CULTURAIS-ESPECÍFICOS EM RECEITAS CULINÁRIAS ALEMÃS E AUSTRIACAS	94
JULIANA DE ABREU	
HISTÓRICO, CONCEPÇÕES E ESTRATÉGIAS A SEREM ADOTADAS PELA PGET PARA ATINGIR A EXCELÊNCIA	108
ELISÂNGELA DAGOSTINI WALTER CARLOS COSTA	

A CANÇÃO ANTIFÔNICA DE SELZNICK RECRIADA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA HUGO	119
DIOGO BERNS	
GRAMSCI NO BRASIL: TRADUÇÕES E PERITEXTOS DE CARLOS NELSON COUTINHO	133
DIEGO SILVEIRA COELHO FERREIRA ANDRÉIA GUERINI	
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ANÁLISE DO CARTAZ DO CÍRIO DE 2017	145
MARCIA GORETTI PEREIRA DE CARVALHO	
A TRADUÇÃO JURÍDICA SOB O VIÉS DA TEORIA FUNCIONALISTA	157
MARINA PIOVESAN GONÇALVES	
A RECEPÇÃO DA OBRA <i>GARÇON MANQUÉ</i> (2000) DE NINA BOURAOUI NO BRASIL	168
MARIA CECILIA PILATI DE CARVALHO FRITSCHÉ	
TRADUZINDO O PROCESSO DIALÉTICO REALEANO	179
JOÃO CARLOS PEREIRA HOELLER	
TRADUÇÃO E HOSPITALIDADE: MARCADORES CULTURAIS NO POEMA <i>LA CUECA LARGA</i> DE NICANOR PARRA	189
MARY ANNE WARKEN SOARES SOBOTTKA	
SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES	201

PREFÁCIO: OS REFLEXOS DA TRADUÇÃO

Dirce Waltrick do Amarante

O Seminário de Pesquisas em Andamento, evento criado por discentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC), na sua XI edição se consolida não só dentro deste Programa, mas também da Universidade, ao estabelecer diálogos com outras áreas do saber. Nesta edição do encontro, não foi diferente; mais uma vez, a tradução faz a ponte entre os mais diversos temas – teatro, política, cinema, artes plásticas, literatura, tecnologias etc. – e, dessa forma, amplia a discussão e traz à luz aquilo que ninguém quer ver, ou não consegue ver, como afirma a artista plástica chilena, radicada nos Estados Unidos, Cecilia Vicuña, num elogio à tradução.

A respeito do tradutor e, diria, da tradução de um modo geral, diz a artista chilena: o tradutor é aquele que “entra no escuro e é aquele que continua voltando ao escuro” (tradução minha), a fim de trazer à tona novas ideias, novas culturas, novas formas de ver o mundo. Não só o tradutor vai penetrar a escuridão e trazer de lá a luz (os sinais inscritos no invisível), mas o estudioso da tradução, aquele que se dedica a examinar como os textos chegam em outras línguas, também faz esse papel. É justamente isso que o leitor vai constatar ao ler os capítulos que compõem este livro, todos apresentados e debatidos no XI Seminário voltado aos Estudos da Tradução.

Percorrer esta antologia é como percorrer uma sala de espelhos. Aqui, vale lembrar Walter Benjamin, para quem os espelhos transportam para dentro o que está fora: “A maneira como os espelhos captam o espaço livre, a rua, e o transportam para o café, isso também faz parte do entrecruzamento dos espaços” (tradução de Irene Aron). Não seria exatamente isso que faz a tradução? Transportar para uma cultura, para uma língua, o que até então estava fora dela? Nesse sentido a tradução, assim como o espelho, aumenta “os espaços de maneira fabulosa”, como afirma o filósofo alemão. Os Estudos da Tradução igualmente aumentam espaço, refletem o que está fora, aproximam áreas de saber diversos, culturas e pontos de vista antes despercebidos.

Em 1937, o artista espanhol surrealista Salvador Dalí pintou o quadro “Cisnes Refletindo Elefantes”, onde, como o próprio título da tela anuncia, não vemos cisnes refletidos na água, mas elefantes. Ou será que vemos ambos, cisnes e elefantes? Seguindo a metáfora da tradução como reflexo, como espelho, temos aqui, além de cisnes, elefantes. Este seria, de certa forma, o espaço fabuloso da tradução.

Para Benjamin, aliás, “até mesmo os olhos dos transeuntes são espelhos velados”. Os transeuntes, nesse caso, poderiam ser para nós, leitores desta antologia, os olhos dos autores desses textos, os quais nos revelam não só as suas leituras, mas as inúmeras possibilidades que se pode desenvolver a partir delas. Portanto, desses textos, que se imergem em um tema, emerge um mundo.

A metáfora entre tradução e espelho leva a pensar também na menina Alice, heroína de *Através do espelho*, de Lewis Carroll (1832-1898), que consegue decifrar um poema em “outra língua”. Primeiro, ela folheia as páginas do livro e percebe que não o consegue ler: “É todo em

alguma língua que não sei” (tradução de Maria Luiza X. de A. Borges), diz ela. Depois, repentinamente, lhe surge uma “ideia luminosa”: “Ora, este é o livro do Espelho”. “Espelho” escrito com a inicial maiúscula, o que poderia levar a crer que se trata de um outro país. Em seguida ela segura o livro diante do espelho e as palavras aparecem todas “na direção certa de novo”. Ainda assim, o espelho não soluciona os enigmas do texto de partida; ao contrário, mantém intactas as suas ambiguidades. Este foi o poema que Alice leu, em tradução de Maria Luiza X. de A. Borges:

“PARGARÁVIO

*Solubrava, e os lubriciosos touvos
Em vertigiros personavam as verdentes;
Trisciturnos calavam-se os gaiolouvos
E os porverdidos estrigulavam fientes”.*

No tocante à teoria da tradução, ela está, a meu ver, em vários lugares e não apenas nos “clássicos” sobre o tema. Acima de tudo, teoria e prática da tradução passam pelo conceito de leitura, conceito aberto que depende sempre de quem olha, de quem lê. O Seminário de Pesquisas em Andamento confirma isso e enriquece nossa compreensão do que é ou pode ser uma tradução.

APRESENTAÇÃO: A TRADUÇÃO REFLETIDA EM UM SEMINÁRIO

Fernanda Christmann
Willian Henrique Cândido Moura

Este livro reúne alguns dos trabalhos apresentados no XI Seminário de Pesquisas em Andamento, da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (SPA/PGET/UFSC). O Seminário de Pesquisas em Andamento é um evento organizado por uma comissão formada pela representação discente e pós-graduandos da PGET. Este evento ocorre anualmente desde 2008 e objetiva a divulgação e a discussão das pesquisas de mestrado e doutorado em desenvolvimento na PGET. Desde então o SPA passa por transformações que surgem mediante as evoluções científicas, sociais e tecnológicas que perpassam a sociedade contemporânea, sempre com foco nos Estudos da Tradução.

Para além da apresentação das pesquisas acadêmicas, o Seminário também é uma forma de interação entre os discentes e docentes do programa, pois é um momento de compartilhar saberes e experiências acadêmicas, pessoais e profissionais, tornando-se, muitas vezes, imprescindíveis para o desenvolvimento da pesquisa e para o crescimento humano.

O Seminário impulsiona e fortalece os diálogos entre os docentes e discentes que integram as duas linhas de pesquisa do programa: Estudos Linguísticos da Tradução e Interpretação e Estudos Literários da Tradução e Interpretação, sob a forma de comunicações mediadas por professores, agregando pesquisas que possuam temáticas afins.

Em sua XI edição, o Seminário de Pesquisas em Andamento contou com a palestra de abertura da professora Dra. Nora Basurto, da Universidade Veracruzana, México. Além disso, o evento foi composto por oitenta e oito apresentações, distribuídas em vinte e sete mesas que contemplaram dezessete temáticas, a saber: História da Tradução; Recepção de Tradução; Tradução Audiovisual; Tradução Comentada; Tradução, Feminismo e Pós-colonialismo; Tradução e Ensino; Tradução e Gênero Textual; Tradução e Imagem; Tradução e Léxico; Tradução e Literatura Infantil e Juvenil; Tradução e Interdisciplinaridade; Tradução Intersemiótica; Tradução e Língua de Sinais; Tradução Literária; Tradução e Poesia; Tradução e Relações de Poder; Tradução e Teatro.

Os trabalhos apresentados refletem algumas das pesquisas de excelência, em âmbito acadêmico, que estão sendo desenvolvidas sobre tradução. A partir disso, o evento passa a fazer parte da História dos Estudos da Tradução no Brasil, tendo em vista que o programa é o pioneiro da área no país, em nível de mestrado e doutorado, e também na América Latina.

TESSITURAS DA TRADUÇÃO

Willian Henrique Cândido Moura
Fernanda Christmann

Este livro pretende contribuir com a ampliação e a visibilidade dos Estudos da Tradução a partir de uma compilação de artigos de pesquisas resultantes de apresentações, que ocorreram no ano de 2018, no XI Seminário de Pesquisas em Andamento, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Os trabalhos que compõem os capítulos do livro refletem a multidisciplinaridade envolvida na área dos Estudos da Tradução, disciplina em ascensão nas últimas décadas no Brasil.

Dessa forma, no primeiro capítulo, intitulado *A dança contemporânea traduzida para a linguagem verbal*, Giovana Beatriz Manrique Ursini apresenta a dança como um dos reflexos da tradução. A autora analisou, por meio da teoria da tradução intersemiótica, como a dança pós-moderna foi capaz de se relacionar com a linguagem verbal de maneiras distintas: uma coreografia em palavras, um registro de coreografia e um protesto em versos contra os clichês da dança.

No capítulo seguinte, Mairla Pereira Pires Costa e Neiva de Aquino Albres se dedicam sobre o discurso do intérprete educacional e os reflexos que a interpretação oferece mediante a atuação do intérprete e sua relação com os alunos surdos e com o professor/regente, levantando as implicações que podem decorrer para a realização da interpretação no espaço escolar. Pautadas pela perspectiva materialista histórico-dialética, com base nas teorias de Vygotsky (2001) e Bakhtin (2003), as autoras apresentam uma proposta de investigação que gira em torno da maneira como o intérprete educacional se constitui como sujeito e interage com alunos e professores a partir de sua subjetividade.

Refletindo sobre tradução e cultura, Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva e Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão discutem sobre o processo de tradução de elementos culturais, os chamados culturemas, e os procedimentos tradutórios que devem ser empregados neste tipo de tradução cultural. As autoras aduzem que segundo os caminhos sugeridos pela tradução cultural, o tradutor deve buscar alternativas condizentes com a cultura meta na qual cada uma de suas traduções será inserida. Dessa forma, apresentam a Teoria Funcionalista da Tradução e a Tradução Etnográfica como metodologias para os estudos de culturemas, partindo da premissa de realizar um repertório lexicográfico multilíngue acerca das festas de *Moros y Cristianos* e *Cavalcadas*.

Vitória Tassara Costa Silva, em seu capítulo intitulado *A tradução inglês-português-Libras na constituição do dicionário multilíngue Spread the Sign*, apresenta um estudo sobre as traduções realizadas no âmbito do projeto *Spread the Sign* (STS), do inglês para o português e do português para a Libras. A autora discute que o STS é um dicionário coletivo que permite o acesso ao vocabulário de diversas línguas de sinais, organizado a partir de distintas categorias. Por meio de um enfoque descritivo da tradução, pautado pelas teorias de Toury (1995) e Chesterman (1997), a pesquisadora discute uma visão da constituição do dicionário a partir da

descrição e análise com ênfase nas escolhas e nas tomadas de decisão da equipe em relação à tradução.

Em *La mujer habitada, de Gioconda Belli: análise da tradução ao português brasileiro*, Giordana Antônia Sfredo analisa comparativamente o romance *La mujer habitada*, de Gioconda Belli, de 1988, e sua tradução ao português brasileiro, realizada por Enrique Boero Baby, no ano 2000. A autora investiga em que medida o tradutor compreende aspectos históricos da obra concernentes à ditadura e à colonização da Nicarágua, bem como questões sociais relativas à emancipação da mulher e ao machismo, visto que Gioconda Belli utiliza a escrita como veículo de comunicação de lutas políticas e sociais. Nesse sentido, a pesquisa apresenta uma crítica da tradução do romance, refletindo sobre o papel do tradutor, suas escolhas, estratégias e soluções de tradução, tendo em vista a tradução como um transmissor de cultura e de história, conforme Ricoeur (2011).

O capítulo seguinte, de autoria de Maria Barbara Florez Valdez, intitulado *Feminista (e) intersemiótica: aproximando teorias da tradução*, traz à tona uma análise crítica do romance *Ceremonia Secreta* e de sua tradução/adaptação para o cinema com o filme *Secret Ceremony*, sob uma perspectiva feminista da tradução, colocando ênfase na forma como as personagens principais foram traduzidas/adaptadas da literatura para o cinema, contrapondo o caráter feminista da obra literária com a objetificação da mulher e o machismo presentes na obra cinematográfica.

A tradução refletida em receitas culinárias é o tema do capítulo de Juliana de Abreu, que apresenta, por meio da abordagem funcionalista da tradução, os desafios enfrentados na tradução de itens culturais-específicos encontrados em receitas culinárias, extraídas de livros de receitas publicados na Alemanha e na Áustria, para o português brasileiro. A autora discute que traduzir receitas culinárias é uma atividade desafiadora para os aprendizes, profissionais e estudiosos da área dos Estudos da Tradução, e que nesse tipo de tradução a cultura passa a ser o foco central no processo tradutório.

Dando continuidade, Elisângela Dagostini e Walter Carlos Costa apresentam estratégias a serem adotadas na Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) a fim de atingir o conceito máximo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Para isso, os autores fazem um levantamento histórico do programa e, por meio de análise documental, identificam como a CAPES avalia, historicamente, os programas de pós-graduação. O estudo pretende servir como espelho para que, por meio do planejamento estratégico, outros programas de pós-graduação também possam atingir um melhor desempenho perante a CAPES.

Diogo Berns aborda em seu capítulo, como a canção antifônica da obra de Selznick (2007), *The Invention of Hugo Cabret*, foi recriada em sua adaptação para o cinema no filme *Hugo* (2011), dirigido por Martin Scorsese. Para isso, o autor analisa como ocorreu a transformação da narrativa antifônica no processo de Tradução Intersemiótica, tendo em vista que das 536 páginas do livro, 318 são de imagens, sendo a maioria de ilustrações feitas pelo próprio Selznick, o que acarretou na intercalação de duas formas de contar, também, a narrativa cinematográfica, tornando *Hugo* uma adaptação antifônica.

Na sequência, Diego Silveira Coelho Ferreira e Andréia Guerini analisam as traduções e os peritextos elaborados pelo tradutor Carlos Nelson Coutinho na obra do filósofo italiano Antonio Gramsci, autor com grande repercussão no Brasil. A análise foi pautada pela conjuntura histórica, política e social brasileira no momento em que as traduções foram realizadas. Como será demonstrado no capítulo, uma hipótese para as traduções é a de que a atuação tradutória de Coutinho se orientou, de certa forma, no que Gramsci chamou de tradutibilidade, conceito que expressa a capacidade de tornar traduzíveis realidades específicas a partir da *práxis* política e de semelhanças civilizacionais entre culturas nacionais distintas.

Em seu capítulo, Marcia Goretti Pereira de Carvalho reflete, por meio da Tradução Intersemiótica, como o texto verbal, o texto imagético e as relações sociais estão presentes no cartaz de 2017 da manifestação católica paraense Círio de Nazaré. A autora discute a importância do cartaz na representação da festa e que, há mais de um século, o cartaz do Círio de Nazaré é um dos símbolos da festividade paraense, sendo representado pela imagem da Virgem de Nazaré em uma fotografia artística. Concluindo sua análise sobre o cartaz de 2017, a autora traz que ele pode ser considerado como uma tradução das tradições culturais populares, pois mostra a identificação do paraense com o Círio de Nazaré, por meio da representação da bandeira do Estado do Pará.

Tradução jurídica é o tema do capítulo de Marina Piovesan Gonçalves. A autora objetiva situar o contexto da tradução jurídica (no par linguístico inglês-português) e justificar a coerência de seu uso com os estudos e contribuições da teoria funcionalista da tradução de Christiane Nord. Para tal, pretende apresentar o modelo circular de Nord (2016), que tem por objetivo guiar e ordenar as ideias no momento de dificuldades tradutórias. Além do modelo circular, a autora utiliza o que Nord (2016) sugere como uma análise textual com foco na tradução, contemplando duas categorias: análise dos fatores extratextuais e dos fatores intratextuais. Concluindo, a autora justifica a importância das contribuições da teoria funcionalista para a produção tradutória de um texto jurídico em língua inglesa e em língua portuguesa.

Em seguida, Maria Cecília Pilati de Carvalho Fritsche reflete sobre a viabilidade de traduzir *Garçon manqué* (2000) para a língua portuguesa, na sociedade e cultura brasileiras, e como seria a sua recepção pelo leitor brasileiro. Com o aporte teórico e metodológico da Teoria dos Polissistemas e da teoria da Estética da Recepção, a autora analisou a obra no seu país de partida (França) e constatou que os sistemas das traduções influenciam no sistema da obra original. Por fim, a autora conclui que a tradução da obra da escritora franco-argelina Nina Bouraoui no Brasil traria uma grande contribuição para a discussão da diversidade de indivíduos, a fim de desmistificar ideias preconcebidas presentes no senso comum e na cultura popular, que de certa forma ainda associam o mundo árabe à intolerância e ao radicalismo.

Em *Traduzindo o processo dialético realeano*, João Carlos Pereira Hoeller expõe o processo dialético do qual fala Miguel Reale que, devido a sua relevância, é objeto de estudo nos meios acadêmicos e jurídicos, sendo traduzido para vários idiomas em função de sua recepção conceitual e de seus princípios teóricos. O autor discute as relações antinômicas entre fato, valor e norma, por um lado; enquanto que por outro, localiza e mostra os problemas como

experiência jurídica, que procura superar as antinomias deixadas entre mundo da natureza e mundo da liberdade. A fim de compreender os desafios teóricos em sua dinâmica performática conceitual, o autor desenvolve argumentos que disputam distintos níveis na concepção léxico-gramatical, os quais são necessários a uma unidade no conhecimento descritivo e aos desafios essenciais na tarefa do pensamento realeano.

Por fim, o capítulo desenvolvido por Mary Anne Warken Soares Sobottka apresenta reflexões sobre a tradução para o português de elementos do poema *La Cueca Larga*, de Nicanor Parra. O poema está relacionado a um gênero musical que também é uma dança tradicional: a *cueca*. Com exemplos retirados de fragmentos do poema de 48 estrofes e 1 dístico, são selecionados versos para comentar a construção do projeto tradutório. Para as reflexões e comentários da tradução, a autora partiu da obra *Las Vasijas Quebradas, Cuatro variaciones sobre 'la tarea del traductor'* (2012) de Andrés Claro e utiliza como referência Aubert (2006) para comentar os marcadores culturais deste texto poético.

É por meio dessas perspectivas tão variadas que vislumbramos o leque multidisciplinar que perpassa os Estudos da Tradução. Por fim, agradecemos aos pesquisadores dos Estudos da Tradução que disponibilizaram recortes de sua pesquisa para compor o presente volume. Agradecemos também à Capes e ao CNPq, pelas bolsas de mestrado e doutorado concedidas sem as quais a publicação deste livro não seria possível. Que a leitura dos capítulos seja prazerosa e que contribua com a formação acadêmica e com futuras pesquisas sobre tradução.

A DANÇA CONTEMPORÂNEA TRADUZIDA PARA A LINGUAGEM VERBAL

Giovana Beatriz Manrique Ursini

INTRODUÇÃO

O período pós-moderno na dança trouxe mudanças para essa arte. Diversas questões contra as convenções clássicas foram discutidas e experimentadas em trabalhos produzidos ao redor do mundo, resultando em caminhos mais livres para as criações artísticas. Por exemplo, produções dançantes começaram a explorar espaços alternativos e sequências gestuais foram desenvolvidas através da improvisação.

Portanto, pretende-se nesse trabalho analisar textos escritos por coreografias de dança contemporânea para mostrar um outro aspecto da dança pós-moderna: o contato da dança com a linguagem verbal. Para isso, três obras foram usadas como objetos de estudo: *Skymap*¹, escrita por Trisha Brown; *No Manifesto*², desenvolvida por Yvonne Rainer; e *Huddle*³, idealizada por Simone Forti.

Cada uma dessas criações se relaciona com a linguagem verbal de uma maneira distinta. *Skymap* é considerada uma coreografia em palavras, *No Manifesto* é um protesto contra os clichês da dança e *Huddle* é um registro da coreografia de mesmo nome.

Essas criações nos fazem refletir sobre a possibilidade, ou não, da transformação da dança em texto, pois há uma grande diferença entre os signos verbais e os signos dançantes. Para isso, teorias dos estudos da tradução foram utilizadas para se pensar nesses questionamentos.

As informações aqui expostas fazem parte de uma pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC). Pretende-se, portanto, através desse artigo discutir algumas ideias que surgiram e estão sendo analisadas durante o processo de pesquisa. Essa pesquisa está sendo financiada pela Capes por meio da bolsa Capes Excelência.

SKYMAP DE TRISHA BROWN

O primeiro trabalho que será analisado é *Skymap*, escrito por Trisha Brown. Uma obra que se propõe a edificar um mapa dos Estados Unidos. Essa criação foi materializada através da

¹ Texto escrito em 1969 por Brown para ser lido e redigido em 2008 no livro Trisha Brown: *So The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, organizado por Peter Eleey.

² Criação feita por Rainer em 1965 e citada na obra *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press de Sally Banes.

³ Escrito idealizado em 1974 e presente na obra *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestations in Dance*, ambos desenvolvidos por Forti.

sua leitura no ano de 1969 no *Whitney Museum of Art*. As suas palavras eram apenas conhecidas oralmente e, somente em 2008, uma versão completa e transcrita desse texto foi publicada no livro *Trisha Brown: So The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, organizado por Peter Eleey. A investigação feita nesse estudo ocorreu através da versão transcrita dessa obra pós-moderna.

Ao realizarmos a análise do texto de Trisha Brown, enxergamos instrumentos coreográficos transformados em linguagem verbal. Por exemplo, uma das estratégias utilizadas para dar credibilidade para essa peculiar ideia foi à utilização da metáfora da personificação das palavras. Esse procedimento foi realizado para transferir a função dos dançarinos para as palavras de Brown, proposta presente no seguinte trecho:

Original	Tradução ⁴
Those words who refuse to participate will be forced to write "I AM SORRY" in capitals letters over and over again on the side panels. Those words representing animals have been asked to fashion their movements after the gait of the animal mentioned. (BROWN <i>apud</i> ELEEEY, 2008, p.44).	Aqueles palavras que se recusarem a participar serão forçadas a escrever "SINTO MUITO" em letras maiúsculas, várias vezes, nos painéis laterais. Aqueles palavras que representam animais foram pedidas para modularem os seus movimentos com base no caminhar do animal mencionado.

Vemos por meio desse exemplo que além de ganharem vida, as palavras são orientadas para realizarem suas movimentações. Brown, portanto, transfere a função de bailarino para as suas palavras que executam o seu ousado experimento. Ao utilizar verbetes ao invés de matérias orgânicas, a coreógrafa consegue explorar diferentes possibilidades que seriam impossibilitadas pelas limitações corporais. Outra ferramenta aparente durante a leitura do texto é a utilização do céu como um espaço coreográfico. Para ilustrar temos:

Nota-se que um espaço quase impossível de ser explorado conseguiu ser descoberto através do uso das palavras. Se a coreógrafa quisesse construir esse mapa com humanos, provavelmente, não conseguiria concluir a sua proposta. Mas, utilizando o recurso verbal, a artista é capaz de vivenciar essa ousada localidade.

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

⁴ Todas as traduções presentes nesse trabalho são de minha autoria. Os textos aqui presentes foram traduzidos do inglês para o português. O motivo principal dessas traduções foi expandir o material sobre dança contemporânea em língua portuguesa.

Outro elemento dessa coreografia verbal que deve ser considerado é a coreógrafa dessa experimentação. A artista Trisha Brown mantém dois importantes papéis nessa criação: escritora e coreógrafa. Para exemplificar, pode-se citar uma parte do texto escrito pela artista da dança:

Original	Tradução
The Words that I am speaking are coming up through a small hole in the floor of the auditorium and following each other one by one around the room, eventually tracing out a map of the United States (...). (BROWN <i>apud</i> ELLEY, 2008, p.44).	As palavras que estou dizendo estão surgindo de um pequeno buraco no chão do auditório e estão se seguindo, uma por uma, no espaço, eventualmente traçando um mapa dos Estados Unidos (...).

Através desse trecho, percebe-se que Brown se coloca numa posição de orientação e, ao mesmo tempo, de “poder”, tanto ao seu público quanto as suas palavras que são as ferramentas utilizadas para o desenvolvimento de sua coreografia escrita.

Portanto, *Skymap* pode ser considerado um ousado experimento da dança pós-moderna que tenta construir uma nova perspectiva para essa arte cênica. Isso acontece porque esse texto é construído como se uma fosse uma coreografia verbal onde as palavras são responsáveis por movimentações no céu.

NO MANIFESTO DE YVONNE RAINER

Outra análise que foi desenvolvida nesse artigo foi sobre o texto *No Manifesto* (1965) idealizado por Yvonne Rainer. Nesse trabalho, a bailarina desenvolve um manifesto contra os elementos considerados “ruins” para a dança. Para se entender mais claramente o manifesto proposto pela artista estadunidense, apresentamos a versão em inglês dessa criação e a sua tradução para o português.

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

Através dessa leitura, é possível perceber o posicionamento de Yvonne Rainer contra diversos elementos das danças modernas e clássicas. Os seus escritos acabam se transformando em uma espécie de manifestação contra todos os artefatos que eram considerados clichês na arte da dança. Essa ideia de se posicionar contra certos instrumentos das danças clássicas não é algo explorado apenas por Rainer, mas também, por uma parte considerável de coreógrafos pós-modernos. Para nos aprofundarmos no entendimento dessa criação, vamos analisar alguns trechos presentes nesse texto.

Em primeiro lugar, pode-se pensar em interpretar o seguinte verso: “Não ao envolvimento do performer ou do espectador⁵” (RAINER *apud* BANES, 1979, p.43, tradução minha). Essa ideia é refletida na obra *Trio A* de Yvonne Rainer, na qual a artista se distancia de seu público. Esse afastamento é feito através da construção de uma não-olhar para a audiência ao seu redor e uma introspecção para os gestos que estão em cena.

Para pensarmos nessa proposta apresentada por Rainer, precisamos investigar como a relação entre público e artista foi alterada no período da arte contemporânea. Mudanças que permitiram aos performers se afastarem por completo de sua audiência ou deixaram que seu público pudesse se aproximar das criações artísticas. Para se pensar nas transformações da relação entre público e performer, podemos citar a peça *Sans Titres* (2014) de Xavier Le Roy. Essa peça, dividida em três partes, utiliza seu público como criador da experimentação cênica. De acordo com Burt:

⁵ No to involvement of performer or spectator.

Não estava claro no programa se Le Roy já havia criado ou até apresentado esse trabalho. Ele perguntou [ao público] se alguém já havia visto esse trabalho e se a pessoa poderia lembrar algo sobre ele. Um sentimento de estranheza se espalhou pela plateia. Algumas pessoas foram corajosas e falaram algo; alguns pareciam dispostos a ajudar; outros expressavam irritações de maneiras provocativas. (BURT, 2017, p.1, tradução nossa) ⁶.

Le Roy consegue, através desse trabalho, mudar a relação com o público que não se torna apenas passivo e espectador da ação cênica. A audiência acaba, portanto, se tornando sujeito criador da obra artística. Mesmo o público que se irrita com essa abordagem, acaba auxiliando na sua construção. Se compararmos a relação com o público utilizada por Rainer e Le Roy, veremos que mesmo que sejam abordagens distintas, ambos conseguem transformar essa relação. Ou seja, por mais que a coreógrafa se afaste de seu público e o artista se aproxime de sua audiência, os dois coreógrafos estão transformando as concepções padronizadas na relação com o público que acaba ganhando funcionalidade nos experimentos artísticos.

Outro trecho desenvolvido por Rainer que analisaremos aqui: “Não à sedução do espectador pelas artimanhas do executante⁷” (RAINER *apud* BANES, 1979, p.43, tradução nossa). Ao escrever esse trecho, Rainer está se posicionando contra a sedução do público através da apresentação do performer. Essa sedução não se relaciona apenas como uma troca de imagens, mas também com a erotização da dança.

Quando, em 1965, Rainer disse [...] “não para a sedução”, ela estava explicitamente rejeitando os aspectos eróticos do ato da performance que ela gostou de apresentar na sua própria coreografia. Posteriormente, ela brigou contra as formas de dança que sentia que eram exibicionismo sexual disfarçado (Rainer 1974:71), mas não havia nada disfarçado no erotismo de partes de *Terrain* ou do seu dueto posterior com Robert Morris, *Part of a Sextet* (1964)⁸. (BURT, 2006, p.73, tradução nossa).

Nessa parte de seu manifesto, Rainer nega as seduções e o erotismo na dança. Essa ideia se reflete em algumas de suas obras como em *Trio A*, na qual a coreógrafa realiza toda a sua movimentação de costas para o público para se desvincular da erotização durante a sua coreografia. Mesmo assim, outras de suas peças continuam explorando esses elementos como *Terrain*, peça cujo os movimentos gestuais se baseiam em esculturas eróticas hinduístas. Nesse ponto, se percebe a dificuldade da artista em corresponder aos ideais propostos por esse manifesto, o que acaba amplificando o caráter utópico de sua proposta.

⁶ It was not even clear from the programme whether Le Roy had created this earlier piece or even performed in it. He asked if anyone had perhaps seen it and could remember anything about it. Awkwardness spread through the audience. A few people were brave and said something; some seemed helpful, others expressed irritation in a provocative way.

⁷ No to seduction of spectator by the wiles of the performer.

⁸ When in 1965 Rainer said [...] “not to seduction”, she was explicitly rejecting erotic aspects of the act of performing that she has enjoyed performing in her own choreography. She subsequently raged against forms of dancing that she felt were disguised sexual exhibitionism (Rainer 1974:71), though there had been nothing disguised about the eroticism of parts of *Terrain* or of her later duet with Robert Morris, *Part of a Sextet* (1964).

No Manifesto, de Yvonne Rainer, consegue representar então os sentimentos em relação à dança da sua escritora. A coreógrafa consegue ser genial para desenvolver a sua própria maneira de se posicionar contra as ideias “erradas”, segundo as suas visões, na arte dançante. A linguagem verbal nessa criação se torna uma ferramenta para a dançarina protestar contra essa arte cênica. A dança acaba sendo representada, portanto, de uma maneira crítica e objetiva no texto escrito.

HUDDLE DE SIMONE FORTI

Pretende-se nesse trecho desenhar uma análise de *Huddle*, escrito pela coreógrafa Simone Forti, uma obra que tem por objetivo descrever a coreografia de mesmo nome. Além de registrar a dança, essas palavras tentam transmiti-la como se o texto fosse capaz de comunicar a dança que é uma arte multissensorial. É importante frisar que ao investigarmos essa obra, também estamos, mesmo que indiretamente, estudando a coreografia que deu origem ao seu escrito. Para auxiliar o estudo sobre essa obra em palavras, apresentamos aqui o texto de Forti na íntegra e a sua tradução para o português.

Original	Tradução
<p>Another Dance Construction</p> <p>"Huddle" requires six or seven people standing very close together, facing each other. They form a huddle by bending forwards, knees a little bent, arms around each other's shoulders and waist, meshing as a strong structure. One person detaches and begins to climb up the outside of the huddle, perhaps placing a foot on someone's thigh, a hand in the crook of someone's neck, and another hand on someone's arm. He pulls himself up, calmly moves across the top of the huddle, and down the other side. He remains closely indentified with the mass, resuming a place in the huddle. Immediately, someone else is climbing. It is not necessary to know who is to climb next. Everyone in the huddle knows when anyone has decided to be next. Sometimes two are climbing at once. That's O.K. And sometimes sounds of laughter come from the huddle. The duration should be adequate for the viewers to observe it, walk around it, get a feel of it in its behavior. Ten minutes is good. The piece has</p>	<p>Outra <i>Dance Construction</i></p> <p><i>Huddle</i> necessita de seis ou sete pessoas bem próximas, se encarando. Elas formam um amontoado dobrado para a frente, tornozelos um pouco dobrados, braços em torno dos ombros e da cintura de cada um, criando uma forte estrutura. Uma pessoa se desprende e começa a escalar a parte externa do amontoado (<i>Huddle</i>), talvez colocando um pé na coxa de alguém, uma mão na curvatura do pescoço de um dançarino, e uma mão diferente no braço de outra pessoa. Uma pessoa se levanta, calmamente se movendo entre o topo do amontoado até a parte de baixo do outro lado. Ela permanece por perto, se identificando com a massa, retornando ao lugar do amontoado (<i>Huddle</i>). Imediatamente, uma outra pessoa está escalando. Não é necessário saber quem irá escalar em seguida. Todos no amontoado (<i>Huddle</i>) sabem quando alguém decide ser o próximo. Em algumas vezes, duas pessoas estão escalando ao mesmo tempo. Tudo bem. E em certos momentos, sons de risadas surgem do amontoado (<i>Huddle</i>). A duração deve ser</p>

also been formed in such a way that, as it ended, each of the performers found six other people from audience to get a second-generation huddle going, until six were happening simultaneously. (FORTI, 1997, p.59).

adequada para o público observar, andar envolta e ter uma sensação de seu comportamento. Dez minutos são o suficiente. A peça também foi criada de uma forma que, assim que acaba, cada um dos performers encontra seis outras pessoas da plateia para montar uma segunda geração de *Huddles*, até seis estruturas estarem acontecendo simultaneamente.

Através da análise de *Huddle*, pôde-se perceber dois elementos da dança de Simone Forti: minimalismo e acaso. O primeiro instrumento, o minimalismo, surge quando a artista descreve alguns dos movimentos presentes na sua experimentação: “Ele se levanta, calmamente se movendo entre o topo do amontoado até a parte de baixo do outro lado⁹” (FORTI, 1997, p.59, tradução nossa). Com essas palavras, Simone Forti descreve a única regra de movimentação dessa obra: se locomover de um lado para o outro, escalando um grupo de pessoas.

Essa ideia se aproxima da estética minimalista que é composta através de instruções e com poucos elementos. Segundo Spivey (2009), a confiança de Forti em adereços e regras pré-determinadas para ditar suas coreografias corresponde ao desejo, dentre os artistas minimalistas, para um objetivo e sistemático método de produção, e o seu interesse na percepção espacial e a experiência do público antecipam as interpretações fenomenológicas, usualmente utilizadas para descrever o minimalismo.

O minimalismo, portanto, aparece nessa obra através de ferramentas distintas. Primeiro, essa estética é nítida quando a artista coloca apenas uma forma de movimento na coreografia. Ao enfatizar a utilização de apenas um gestual principal, a artista parece aproximar a sua obra dançante da ideia de uma forma simples e única. E, essa forma abre novas possibilidades coreográficas para os participantes do experimento. Essa proposta acaba se aproximando da abordagem minimalista de buscar diferentes sentidos para uma forma única.

Mas, por outro lado, Forti explora o minimalismo quando apresenta a sua produção através do uso de regras. Como observado no seguinte trecho: “*Huddle* necessita de seis ou sete pessoas bem próximas, se encarando (FORTI, 1997, p.59, tradução nossa)¹⁰”. Essas indicações ajudam a compor as ideias coreográficas e podem auxiliar os interessados em remontar essa obra dançante. Portanto, mesmo que existam momentos ao acaso, as formas coreográficas principais sempre serão as mesmas. Ou seja, seis ou sete pessoas criando um amontoado através de seus corpos.

Além do uso da estética minimalista, por meio da análise de *Huddle*, podemos enxergar outros elementos que foram desenvolvidos na sequência gestual e que se refletiram no texto escrito. Uma dessas outras ferramentas é o uso do acaso. Este ponto é evidente quando a

⁹ He pulls himself up, calmly moves across the top of the huddle, and down the other side.

¹⁰ "Huddle" requires six or seven people standing very close together, facing each other.

dançarina descreve: “Uma pessoa se desprende e começa a escalar a parte externa do amontoado (*Huddle*), talvez colocando um pé na coxa de alguém, uma mão na curvatura do pescoço de um dançarino, e uma mão diferente no braço de outra pessoa”.¹¹ (FORTI, 1997, p. 59, tradução nossa).

O acaso surge quando a estética do movimento da coreografia se torna indeterminada. Essa falta de determinação anterior delimita o uso da improvisação. Cada participante do experimento acaba tendo a oportunidade de se movimentar de uma forma particular. Até mesmo o público, que era apenas espectador do experimento, também é convidado para participar dessa experimentação improvisada.

No trecho citado, Forti chega a imaginar algumas possibilidades, mas, é impossível prever como será o deslocamento de cada dançarino. Isso porque na dinâmica proposta na coreografia e descrita no texto, cada corpo vai formar o seu movimento e suas próprias relações com outras matérias orgânicas. Para se investigar como o acaso surgiu durante essa obra literária, podemos discutir algumas percepções sobre essa ferramenta artística. Segundo Gilles Deleuze:

Mas, nesse mesmo momento, quando comecei, como fazer com que o que pinto não seja um clichê? É necessário rapidamente fazer “marcas livres” no interior da imagem pintada, para destruir nela a figuração nascente, e por dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável. Tais marcas são acidentais, “ao acaso”; mas vemos que a mesma palavra “acaso” não designa mais as probabilidades, fala agora de um tipo de escolha ou de ação sem probabilidade. (DELEUZE, 2015, p.48).

Nessa citação, o teórico está se referindo ao uso do acaso na pintura moderna. Mas, essas ideias são importantes para discutir essa ferramenta na dança contemporânea. O acaso pode ser explorado como um instrumento que trabalha a ausência de probabilidade, em que não é possível saber ao certo qual será o desenvolvimento de um gesto artístico. Mesmo assim, esse elemento é pensado anteriormente pelo artista que lhe propõe. Se pensarmos em *Huddle*, a forma como a movimentação principal é imposta, escalar um amontoado de pessoas, acaba abrindo a possibilidade para a introdução do acaso.

Além de pensarmos nos elementos da dança, uma característica importante de *Huddle*, que merece destaque, é a sua construção como uma notação da coreografia de mesmo nome. Desenvolvido após a obra dançante, o texto foi uma maneira que Simone Forti encontrou para codificar o seu trabalho de dança. E, para ampliarmos a discussão dessa obra como notação, podemos considerar a notação como forma de registro ou escrita do gesto dançado. Segundo Bardet,

Simon Hecquet e Sabine Prokhoris são muito claros: a notação, como toda escrita, e da mesma maneira que o gesto dançado opera, algumas transformações, algumas traduções, e pode ser considerada um ato criador em si. (BARDET, 2015, p. 147).

¹¹ One person detaches and begins to climb up the outside of the huddle, perhaps placing a foot on someone's thigh, a hand in the crook of someone's neck, and another hand on someone's arm.

Uma notação, portanto, é um novo texto, visual ou verbal, que tenta transmitir a dança para outra materialidade. Um processo que pode ser considerado uma outra maneira de registrar uma sequência de dança. Existem várias formas de notações como desenhos, fotografias, vídeos e até mesmo escritos. No caso explanado, Forti transforma sua coreografia em uma obra através de palavras.

Huddle, então, é uma notação, da coreografia de mesmo nome, que se propõe a descrever uma dança. Mesmo assim, esse texto acaba limitando toda a experiência dançante, pois, esse escrito descreve apenas um ponto de vista coreográfico, isto é, só alguns pontos conseguem ser traduzidos para as palavras da coreógrafa. O leitor, então, pode ter uma ideia dessa criação, mas esse sujeito não consegue vivenciar essa produção por completo.

TRADUÇÃO, DANÇA E LINGUAGEM

Além da análise dos três textos, para se pensar na relação da dança com a linguagem verbal, podemos nos aprofundar nas ideias sobre o contato entre essas manifestações. Em primeiro lugar, é necessário imaginar a dança, não apenas como uma arte cênica, mas como uma forma de comunicação e expressão. Segundo Judith Lynne Hanna:

A dança é um comportamento comunicativo - um "texto em movimento" (Hilda Kuper, 1968:57) - ou "linguagem corporal" (...). A dança é um instrumento físico ou um símbolo para os sentimentos e pensamentos, um meio mais efetivo que a linguagem verbal para revelar as necessidades e desejos ou mascarar a verdadeira intenção. Como os humanos são multissensoriais, eles agem, assistem e sentem mais frequentemente que verbalizam e ouvem. O recurso da dança normalmente aparece quando existe uma falta de expressão verbal¹². (HANNA, 1987, p.4, tradução nossa).

A dança, portanto, é um meio comunicativo que utiliza o corpo e seus movimentos para a transmissão de informações, estórias e emoções. Além disso, essa arte é multissensorial e pode ser considerada mais expressiva que a linguagem verbal. Nas obras estudadas nessa pesquisa, existem algumas propostas para que a dança possa ser transmitida através da linguagem verbal. Essa noção pode delimitar a capacidade expressiva dançante e dificultar a visualização de palavras como gestos corporais. Pois, ao lermos um texto como dança, não estamos vivenciando uma coreografia onde há música, gestos, sinergia, entre outros elementos. As palavras acabam refletindo apenas uma ideia do que seria uma proposta coreográfica. Portanto, para o melhor entendimento desse relacionamento, iremos nos apoiar no conceito da tradução intersemiótica.

Essa teoria será utilizada para compreendermos como uma linguagem não verbal, a dança, foi traduzida para a linguagem verbal. Cabe nesse ponto a descrição desse conceito dos

¹² Dance is a communicative behaviour- a "text in motion" (Hilda Kuper 1968:57)-or "body language." (...) Dance is a physical instrument or symbol for feeling and or thought and sometimes a more effective medium than verbal language in revealing needs and desires or masking true intent. Because humans are multisensory, they act and watch and feel more often that they verbalize and listen. The dance médium often comes into play where there is a lack of verbal expression.

estudos da tradução. Para Roman Jakobson (1959), a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Portanto, essa teoria nos faz refletir sobre as diferenças entre os signos dançantes e verbais. O que nos ajuda a discutir se é possível, ou não, a transformação da dança em texto escrito.

Além de Jakobson, Julio Plaza também pesquisou essa teoria dos estudos da tradução. Esse teórico será utilizado como embasamento por causa da sua ampla pesquisa no campo da tradução intersemiótica, que expandiu os seus conhecimentos para as mais diversas linguagens. Portanto, vamos expor algumas das ideias de Plaza:

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

Nesse ponto, Plaza (1987) está apontando os problemas de tradução intersemiótica, noção que se apoia nas mais diversas linguagens e recursos. O que nos faz refletir que essa proposta tradutória precisa de um estudo mais minucioso para ser compreendida. Além disso, é necessário possuir um amplo conhecimento dos dois sistemas semióticos que aqui estão sendo estudados. Para compreendermos a questão desse processo de tradução, podemos refletir sobre as relações entre os signos nos processos de tradução intersemiótica:

Além disso, a transmutação de matéria muda a natureza dos signos, que passam a representar seus objetos de outra forma, podendo, assim, manter com eles diferentes tipos de relação (icônica, indicial ou simbólica); a tradução de um texto escrito para imagem ou som, mais do que isso, tenta incorporar ao signo o objeto que representa, conforme veremos adiante no que seria a dimensão estética ou de primeiridade do processo tradutório (ESPINDOLA, 2008)

Isto é, assim que um signo é transferido de um sistema semiótico para o outro, ele acaba se modificando para se adequar a essa nova linguagem. Consequentemente, essa mudança acaba desenvolvendo diferentes tipos de relação entre os dois sistemas. Nesse artigo, estamos analisando como os signos dançantes são modificados ao se transformarem em objetos da linguagem verbal. Para ampliarmos essa discussão, é possível pensar em uma das criações que é objeto de análise, *Huddle* escrito por Simone Forti. Pode-se, portanto, analisar um trecho dessa criação:

Uma pessoa se desprende e começa a escalar a parte externa do amontoado (Huddle), talvez colocando um pé na coxa de alguém, uma mão na curvatura do pescoço de um

dançarino, e uma mão diferente no braço de outra pessoa.. (FORTI, 1997, p. 59, tradução nossa) ¹³.

Nessa parte, identificamos duas relações entre os signos da dança e os signos verbais: relação indicial e relação simbólica. A primeira acontece porque a escritora está propondo uma noção de como pode ser realizada a sua coreografia. Mesmo assim, não há uma ideia clara e única de como os corpos de seus bailarinos devem se mover. Então, o leitor do texto utiliza a sua imaginação para construir a imagem da dança escrita.

Por outro lado, identificamos nesse trecho uma relação simbólica entre os signos, a qual acontece porque nessa parte a coreógrafa tenta transmitir a proposta da improvisação através do texto. Como se o leitor da obra pudesse vivenciar, por meio de suas palavras, um processo de improvisação na dança.

Através desse trecho é nítido que a dança consegue ser comunicar com a linguagem verbal. Mas, há uma modificação de seus signos durante esse processo. Em *Huddle*, por exemplo, o registro em palavras da coreografia se transforma em apenas uma representação de todos os elementos dançantes. Como se o texto fosse apenas uma fotografia que mostrasse somente um ângulo da produção que está sendo trabalhada em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dessa pesquisa algumas conclusões foram encontradas. Pretende-se, portanto, discutir alguns dos resultados descobertos. Em primeiro lugar, pode-se pensar sobre o entendimento de considerar a dança como uma linguagem. Em que o corpo é utilizado como ferramenta para a transmissão de ideias e de expressões. Essa proposta nos ajuda a refletir sobre o contato dessa arte com outros meios comunicativos.

Ademais, ao refletirmos sobre o contato da dança com a linguagem verbal, compreendemos que as palavras conseguem transmitir a dança, mas alguns desses elementos acabam se perdendo no processo. O que nos faz concluir que é quase impossível a transformação da dança em um texto verbal. Quando citamos a dança, nesse ponto, não estamos imaginando apenas a arte cênica, mas, toda a vivência de ver, ouvir, dançar e até mesmo sentir corpos em movimento. Mesmo em *Skymap*, que existe apenas em palavras, há um certo estranhamento em considerar esse experimento como uma coreografia em um palco teatral. Pois, nessa proposta, lemos a dança, mas não a vivenciamos.

Mesmo assim, o encontro da dança com a linguagem verbal pode ser rico e consegue modificar os dois meios comunicativos. Interessantemente, nessa pesquisa, cada obra consegue se relacionar de uma maneira distinta com a linguagem verbal. Nesse trabalho estamos estudando uma coreografia em palavras, um registro da coreografia de mesmo nome e um manifesto contra os clichês das danças clássicas e modernas.

¹³ *One person detaches and begins to climb up the outside of the huddle, perhaps placing a foot on someone's thigh, a hand in the crook of someone's neck, and another hand on someone's arm.*

Outro ponto importante que surgiu durante a pesquisa foi que cada texto reflete, mesmo que indiretamente, as ideias sobre dança de cada coreógrafa. *Skymap* discute o espaço da obra de Brown, *Huddle* vai refletir sobre a presença do minimalismo em Forti e *No Manifesto* demonstra o lado crítico e político de Rainer. Por isso, um dos propósitos desse artigo foi colocar os textos em evidência e não considerar as biografias e obras dançantes de suas autoras.

Por fim, podemos afirmar que essas obras servem como material para se discutir o período contemporâneo da dança no contexto em que essas criações foram desenvolvidas. Pois, questões abordadas nessas três criações acabam expondo diversos pensamentos que estavam presentes na mente dos coreógrafos de dança pós-moderna.

REFERÊNCIAS

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

BARDET, Marie. *Filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. Tradução Regina Schopke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BURT, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative traces*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

BURT, Ramsay. *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Tradução de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. 2015. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>>. Acesso em 24 de outubro de 2018.

ELEEY, Peter. *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing*. Minneapolis: Walked Art Center, 2008.

ESPINDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2008.

FORTI, Simone. *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestations in Dance*. 3 ed. Nova Iorque: The Nova Scotia Series-Source Materials of the Contemporary Arts, 1997.

HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*, Cambridge: Harvard University Press, 1959.

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SPIVEY, Virginia B. The Minimal Presence of Simone Forti. *Woman's Art Journal*, vol.30, n. 1, p. 11-18, 2009.

ATUAÇÃO DO(A) INTÉRPRETE EDUCACIONAL: SUBJETIVIDADE E SINGULARIDADE EM QUESTÃO¹

Mairla Pereira Pires Costa
Neiva de Aquino Albres

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, houve um aumento gradativo de matrículas de alunos(as) que apresentam alguma deficiência nas instituições de ensino no Brasil (BRASIL, INEP-MEC, 2016). Inúmeros documentos, como a Declaração de Salamanca (1994), a Lei nº 10.098/2000 no seu artigo 18, a Lei nº 10.436/2002, o Decreto nº 5.626/2005, a Lei nº 12.319/2010, bem como as políticas públicas de inclusão nos âmbitos nacionais, estaduais e municipais, estabeleceram diretrizes para o ingresso de pessoas com deficiência ou altas habilidades/superdotação nas salas de aula, incluindo também os sujeitos com surdez.

Ao analisarmos a história da educação de surdos(as) no Brasil, identifica-se uma gama de desafios, em que os(as) surdos(as) estiveram durante muitos anos sem acesso ao sistema de ensino. Após a promulgação de legislações, iniciou-se processualmente a disponibilização de recursos para dar início à mudança dessa realidade. Contudo, “a escola que os surdos precisam, defendida no Decreto nº 5.626 e a escola real oferecida aos surdos ainda são bastante diferentes” (LACERDA, 2012, p. 27). Como consequência, o percurso dos sujeitos surdos na escolarização, muitas vezes, se dá em condições pouco apropriadas às singularidades linguísticas e culturais desses sujeitos.

Com frequência são pensados serviços de “acessibilidade” para surdos(as), contudo quando se dá o ingresso dessas crianças e jovens no ensino comum, a perspectiva de acessibilidade não cabe, visto que, além do direito à educação, dito aqui como o “acesso à escola” (estar matriculado[a] na escola), existem outros elementos a serem assegurados a este(a) aluno(a) (como a oferta do serviço de atendimento educacional especializado, dentre eles: ensino de Libras, português como língua adicional e a presença do(a) tradutor(a) e intérprete de Libras).

No que diz respeito às instituições de ensino comum, com oferta de educação básica (educação infantil, ensino fundamental e ensino médio), tornou-se indispensável a formação dos(as) professores(as) para atender alunos(as) com deficiência auditiva ou surdez. Em relação ao ensino para este público, é imprescindível a presença do(a) professor(a) bilíngue, do(a) instrutor de Libras e do(a) tradutor(a) e intérprete de Língua Brasileira de Sinais – Libras e língua portuguesa. Nesta pesquisa, utilizaremos a nomenclatura tradutor(a) e

¹ Este trabalho faz parte de minha pesquisa de mestrado, em que se pretende analisar os discursos de tradutores e intérpretes de língua de sinais educacional, a fim de descrever como se dá a prática interpretativa nos processos educativos inclusivos, sob orientação da Prof^a. Neiva de Aquino Albres.

intérprete de língua de sinais educacional, adotada por Martins (2016), doravante nomeado “intérprete educacional”, com vistas à fluidez da leitura do texto.

Na escola inclusiva, considera-se a presença do(a) intérprete educacional, profissional facilitador(a) na efetivação da comunicação entre usuários(as) de Libras e de português no contexto escolar. Assim, em contexto de aula em sala, o(a) professor(a) leciona, enunciando um discurso pedagógico, fazendo uso da linguagem de uma forma didática. E da mesma maneira “em relação ao intérprete: ao mediar conhecimento em Libras, ele precisa lançar mão de uma linguagem pedagógica surda possível de se fazer no repertório das línguas de sinais” (GESSER, 2015, p. 538). Silva e Fernandes apresentam o tradutor intérprete educacional

[...] como profissional bilíngue que oferece suporte pedagógico aos estudantes surdos matriculados nas diferentes etapas e modalidades da Educação Básica, sendo responsável pela mediação linguística e comunicação e uso corrente nas situações cotidianas entre o aluno surdo e os membros da comunidade escolar [...] (2018, p. 39).

Pesquisas relacionadas ao contexto de interpretação educacional vêm se ampliando gradativamente, bem como as publicações sobre o(a) intérprete educacional, seu papel e atribuições, suas competências e suas práticas, que têm crescido simultaneamente (ALBRES; LACERDA, 2013). Referente à pesquisa de mestrado em andamento, apresentaremos uma breve revisão de literatura e referencial teórico, bem como a metodologia selecionada.

Fundamentada na perspectiva materialista histórico-dialética, desenvolvida por Vygotsky (2001) e Bakhtin (2003), o objetivo desse estudo é investigar de que maneira esse(a) profissional interage com o(a) aluno(a) surdo(a) e professores(as) em sala de aula, a partir de uma abordagem histórico-cultural, em que o(a) intérprete educacional se constitui como sujeito singular em sua atividade, na qual está posta sua subjetividade. A questão que se coloca é: como o(a) intérprete educacional que atua em escolas públicas inclusivas na cidade de Florianópolis concebe, a partir de sua subjetividade, o(a) aluno(a) surdo(a) para quem interpreta e o(s/as) professor(es/as) com quem interatua e como isso influencia os modos de interpretar em sala de aula? A partir da análise dos discursos, levantar-se-á que implicações podem decorrer para a realização da interpretação no espaço escolar.

INTÉRPRETE EDUCACIONAL E A SUBJETIVIDADE

Ao considerarmos o contexto educacional enquanto espaço de atuação do(a) tradutor(a) e intérprete de Libras, necessita-se observar as especificidades que este local apresenta e os aspectos envolvidos no processo de interpretação (público-alvo, agentes participantes, competências linguísticas, competências de interpretação, línguas de modalidades diferentes), requerendo diferentes habilidades a serem aplicadas no fazer laboral. Dentre tantos elementos que estão imbricados neste trabalho, as escolhas interpretativas assumidas por este(a) profissional e as percepções a respeito delas também são alvo desta pesquisa.

O escopo da pesquisa está direcionado a discutir aspectos que envolvem a interpretação no contexto escolar, de duas línguas de modalidades diferentes: Libras de modalidade gestual-

visual e português de modalidade oral-auditiva. Sendo assim, entendemos interpretação como “um processo interpretativo² e comunicativo que consiste na reformulação de um texto com os meios de outra língua, que se desenvolve em um contexto social e com uma finalidade determinada”³. Assim, compreende-se interpretação no sentido estrito, conforme apresentado por Ricoeur (2012) e sistematizado no esquema a seguir (Figura 1). Denominado de “paradigma da tradução”, o autor retrata dois “olhares” para discutir o conceito de tradução, aplicado neste trabalho como sendo equivalente ao conceito de interpretação.

Figura 1 - Duas vias de acesso à tradução.



Fonte: Elaborado pelas autoras (2019) com base em Ricoeur (2012).

Por conta desse fenômeno ter um caráter facetado, relacionando-se com questões da Linguística, dos Estudos Culturais e da Educação devido à especificidade contextual da pesquisa, o ato de versar um enunciado dito em determinada língua para ser expresso novamente em outra língua requer a interpelação dos Estudos da Tradução com esses campos, a fim de contemplar o aspecto multidisciplinar e complexo da ação de interpretar.

De acordo com Santos (2013), as pesquisas publicadas no Brasil que dizem respeito à temática de inclusão e atuação dos intérpretes em contextos educacionais e outros temas correlacionados são provenientes dos campos da Educação e/ou Linguística, no que diz respeito à análise realizada pela autora de teses e dissertações entre 1990 a 2010. Um dos pontos de destaque nessas pesquisas consiste em discutir os papéis desse(a) profissional.

Assim, observa-se, na literatura sobre o tema, discussões a respeito do perfil e identidade profissional, formação, atribuições, competências exigidas, dentre outros critérios. Quando se discutem esses aspectos, são problematizados os desafios e demandas decorrentes do caráter da profissão. Pesquisadores(as) como Leite (2005), Vieira (2007), Tuxi (2009), Lacerda (2012), Lodi (2009), Santiago (2013), Martins (2016) e Albres (2016) têm se dedicado a esse campo de estudo, e indicam que os(as) intérpretes educacionais têm um compromisso com a educação de surdos(as), desenvolvendo também papel de ensino ao mesmo tempo que interpretam.

² Para as autoras, a palavra “interpretativo” corresponde a *compreensão*.

³ O conceito apresentado refere-se à atividade de tradução elaborado por Hurtado Albir (2001, p. 41) e, nesta pesquisa, aplica-se também a atividade de interpretação.

No que diz respeito à sala de aula inclusiva, ou seja, em que há presença de alunos(as) ouvintes e surdos(as) sinalizantes, existem fatores que influenciam direta e indiretamente a execução da interpretação, seja: a relação entre professor(a) e intérprete educacional, a relação entre intérprete educacional e alunos(a) ouvintes, a condição linguística do(a) aluno(a) surdo(a), dentre outros.

Assumimos que a prática do(a) intérprete educacional na escola de ensino comum tem singularidades que, por vezes, se confundem com a docência:

Não se trata de ocupar o lugar do professor ou de ter a tarefa de ensinar, mas sua atuação em sala de aula, envolvendo tarefas educativas certamente o levará a práticas diferenciadas [...] e favorecer a aprendizagem por parte do aluno surdo (LACERDA, 2012, p. 33).

Durante a interpretação, o(a) profissional está intimamente relacionado(a) com o sujeito à sua frente, o(a) aluno(a) surdo(a), em situações singulares. A constituição e formação da subjetividade do(a) intérprete educacional possui uma relevância especial ao pensar sua atuação ante crianças surdas e em todas as questões que envolvem o desenvolvimento de linguagem, discriminação social, aceitação familiar, desconhecimento dos(as) profissionais da escola. Cada aluno(a) surdo(a) tem sua singularidade, pautada em sua história de vida e trajetória acadêmica (experiências). Jobim e Souza afirma que:

Considerando a diversidade dos modos de semiotizar o real no mundo moderno, torna-se prioritário recusar as imposições que a criança sofre, desde muito cedo, aos valores, às significações e aos comportamentos dominantes, preservando assim a possibilidade de ela se reapropriar dos componentes da singularização e resistir, peremptoriamente, a toda subjetividade da equivalência generalizada (1994, p. 159).

Neste cenário, no qual alunos(as) surdos(as) interagem com seus(suas) intérpretes e com professores(as), destaca-se o entrelaçamento da subjetividade desses sujeitos, que se constituem através da vivência social. Essa interação está contextualizada social, histórica e culturalmente. Nas questões preliminares do estudo aqui apresentado, fundamentadas na abordagem histórico-cultural (VYGOTSKY, 2001), procurou-se analisar as relações entre esses sujeitos contextualizados e históricos, “em que os discursos sobre si, sobre o outro e sobre as situações contribuem para a formação da percepção de si mesmos” (ALBRES, 2019, p. 35).

A noção de que o sujeito se desenvolve como ser histórico, apresentada por Vygotsky, contém a ideia de um processo dinâmico e contínuo de (des)construção de si, da sua história e, de maneira não “[...] linear e unidirecional pois está intimamente relacionado à evolução histórica das necessidades e dos interesses culturais” (REGO, 1995, p. 98).

Cabe destacar que, subjetivamente, as atitudes de um(a) profissional são regidas pelas convenções de sua carreira registradas em signos, sejam eles escritos (documentos, regimentos, portarias de designação) ou orais (palestras, discursos dos(as) agentes da escola, discursos da comunidade surda do que esperam dos(as) intérpretes). Logo:

Os papéis do signo e do processo de significação é que garantem as particularidades na relação sujeito-sociedade. O sujeito vygotskyano é um sujeito construtor de sentidos, onde a conversão do social em individual se dá pelas determinações histórico-políticas vivenciadas pelo sujeito, demarcada em sua subjetividade, registrada por suas funções psicológicas (ALVES, 2011, p. 37).

A subjetividade é um termo em voga no campo da Educação, na Psicologia, nos estudos antropológicos, linguísticos e de tradução/interpretação. De certa forma, articula-se com aspectos singularidade e individualidade (DEL RÉ, HILÁRIO, VIEIRA; 2012). Dessa forma, a subjetividade pode ser conceituada com base em diferentes perspectivas teóricas e ancorada em estudos de diferentes autores(as). Neste texto, apresentamos sucintamente o conceito de subjetividade pautado na perspectiva histórico-cultural.

Segundo González Rey, a subjetividade “é um macroconceito que integra os complexos processos e formas de organização psíquicas envolvidas na produção de sentidos subjetivos” (2004, p. 137). O autor complementa, afirmando que esse macroconceito é “orientado à compreensão da psique como um sistema complexo [...] no qual as funções psíquicas são entendidas como processos permanentes de significação e sentidos” (GONZÁLEZ REY, 2017, p. 1).

O autor discute esse conceito em meio à escola e seu fim, ou seja, nas relações de ensino-aprendizagem. Comenta sobre o sentido aplicado à aprendizagem, encarando essa relação como um fenômeno processual que

[...] apresenta alguns aspectos teóricos referentes à educação escolar: propõe o desenvolvimento do aspecto subjetivo-dialógico da aprendizagem e enfatiza o lugar do sujeito que aprende e destaca o caráter criativo e produtivo do sujeito na atividade de aprendizagem e o papel do professor como arquiteto de processos dialógicos na sala de aula; portanto aposta nos processos de diálogo na reconfiguração dos sentidos da aprendizagem (GONZÁLEZ REY, 2003, apud ASBAHR, 2015, p. 271).

Deslocando o conceito de subjetividade para refletirmos sobre o (a) intérprete educacional, em meio às experiências na relação com professores (as) e alunos (as) surdos(as), em atividades de mediação pedagógica, concordamos que “a subjetividade vai passando por múltiplas e contínuas reconfigurações. A subjetividade é marcada por um caráter social e histórico. Então, não está cristalizada, mas é um processo de percepção em constante transformação” (ALBRES, 2019, p. 37).

Ao relacionar o (a) intérprete educacional, o(a) professor(a) e o(a) aluno(a) surdo(a), em que ocorre uma interação dialógica durante a interpretação em sala de aula, compreende-se que estes sujeitos estão imbuídos em sua história, trajetória, marcas e também envoltos em artefatos sociais, culturais e subjetivos. Tudo isso se interatua no fenômeno de interpretação, realizado a partir de um gênero discursivo intencional e de caráter instrutivo, que é feito em português para Libras, isto é, no qual decorre o processo de ensino e de aprendizagem.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

De caráter qualitativo, esta pesquisa está fundamentada na perspectiva materialista histórico-dialética e abordagem histórico-cultural. Assim, a ciência é feita de outra forma, em que é enfatizada

a compreensão dos fenômenos a partir de acontecer histórico e a [...] pesquisa é vista como uma relação entre os sujeitos, portanto dialógica, na qual o pesquisador é uma parte integrante do processo investigativo (FREITAS, 2002, p. 21).

Para Freitas, em pesquisas que têm como foco os sujeitos humanos, o (a) pesquisador (a) tem uma posição de protagonista e interagente, ou seja, “o pesquisador não pode se limitar ao ato contemplativo, pois encontra-se perante um sujeito que tem voz, e não pode apenas contemplá-lo, mas tem de falar com ele, estabelecer um diálogo com ele” (FREITAS, 2002, p. 24). Assim, legitimar a singularidade do(a) pesquisador(a) enquanto aspecto metodológico torna-se uma instância para produzir conhecimento científico (GONZÁLEZ REY, 2017, p. ix).

A autora esclarece ainda que a concepção de pesquisa como “uma interação sujeito-objeto [se altera] para uma relação entre sujeitos”, ou seja, “de uma orientação monológica passa-se a uma perspectiva dialógica. Isso muda tudo em relação à pesquisa, uma vez que investigador e investigado são dois sujeitos em interação” (FREITAS, 2002, p. 24).

Corroborando com essa abordagem, González Rey defende que o(a) pesquisador(a) que opta pela pesquisa qualitativa entende que esta “se caracteriza pelo seu caráter construtivo-interpretativo, dialógico e pela sua atenção ao estudo de casos singulares” (2017, p. 12). Dessa maneira, o autor afirma ainda que “a pesquisa qualitativa [...] tem como objetivo o estudo do momento subjetivo dos diferentes processos e formas de organização subjetiva associados com a educação” e, além disso, “os casos singulares são importantes por serem portadores da riqueza diferenciada da multiplicidade de formas sob as quais aparece a constituição subjetiva dos processos estudados” (GONZÁLEZ REY, 2017, p. 14).

Desse modo, há o “interesse de integrar problemas concretos pelos quais se orienta o investigador com questões mais gerais associadas a processos sociais mais complexos” (GONZÁLEZ REY, 2016b, p. 209) e o(a) pesquisador(a) tende a “aproximar-se da multidimensionalidade do ser humano enquanto indivíduo simultaneamente produto e ator de um determinado contexto histórico e social (2016b, p. 201).

Serão utilizados dois procedimentos de coleta de dados: i) a observação de encontros de formação continuada em que os(as) intérpretes educacionais participam mensalmente e ii) entrevistas com questionário semiestruturado com esses(as) profissionais, com perguntas relacionadas à formação, às experiências (anteriores, se houver e atual) como tradutor(a) e intérprete de Libras e português, suas percepções a respeito de suas atribuições na rede de ensino supracitada, sua relação com os(as) professores(as) e com os(as) alunos(as) para os(as) quais interpretam. Vale ressaltar que, durante a elaboração das perguntas, o(a) pesquisador(a) deve atentar para que os enunciados: não induzam as respostas; estejam condizentes com o conhecimento dos entrevistados; não provoquem resistência ou ressentimentos; sejam

empregados de maneira clara e precisa; estejam ordenadas de forma coerente; dentre outros (GIL, 2002, p. 118).

Na rede pública municipal de Florianópolis, a denominação para a função de intérprete educacional é “professor auxiliar intérprete educacional” que, de acordo com a Portaria no. 122/2016, parágrafo único do art. 10 (FLORIANÓPOLIS, 2016, p. 7), estabelece as diretrizes de política de educação especial da rede municipal de ensino da cidade. Ademais, o documento enumera as atribuições deste profissional e foram listadas no Quadro 1, categorizadas pelas autoras conforme as proposições de cada uma:

Quadro 1 – Atribuições dos intérpretes educacionais da rede pública municipal de Florianópolis

ASPECTOS DE INTERPRETAÇÃO
<p>VII) Interpretar de Libras para o português e vice-versa a fim de proporcionar aos(as) estudantes surdos(as) em sala de aula o acesso ao conhecimento;</p> <p>IX) Empregar diferentes estratégias tradutórias e interpretativas com vistas à melhor compreensão por parte do(a) estudante surdo(a);</p> <p>X) Acompanhar e interpretar as aulas respeitando a sequência didática proposta pelo(a) professor(a) regente, sem antecipar conclusões ou respostas;</p> <p>XIX) Planejar a interpretação a partir do conteúdo a ser desenvolvido pelo(a) professor(a) regente – estudo do léxico e terminologia, estudo dos conceitos e das formas de abordar esses conceitos em Libras;</p> <p>XX) Selecionar e/ou produzir materiais e suportes didáticos visuais (vídeo, imagens, textos, materiais) que contribuam com o planejamento do(a) professor(a) regente.</p>
ASPECTOS LINGUÍSTICOS
<p>II) Auxiliar o processo de comunicação entre as pessoas com surdez e as pessoas ouvintes no contexto da unidade educativa;</p> <p>III) Fornecer acesso, aos(as) estudantes surdos(as), às informações sonoras do ambiente da unidade educativa;</p> <p>VI) Contribuir com a promoção de espaços linguísticos para que os(as) estudantes surdos(as) expressem suas ideias, tenham acesso a novas informações em Libras, desenvolvam seu conhecimento em Libras e aprimorem a linguagem usada na esfera da unidade educativa;</p> <p>XIV) Ser modelo linguístico para aquisição e desenvolvimento da linguagem, tanto da Libras quanto do Português escrito;</p> <p>XIII) Favorecer os processos de aquisição e de aprendizado da Libras de forma contextualizada no decorrer das atividades pedagógicas;</p>
ASPECTOS EDUCACIONAIS
<p>I) Contribuir, na unidade educativa, para a construção de uma escola inclusiva e bilíngue;</p> <p>IV) Orientar, em Libras, o(a) estudante surdo(a) quanto aos papéis dos(as) diferentes agentes da unidade educativa e de seu papel como estudante;</p> <p>V) Articular-se com os(as) professores(as) das salas de aula, de Educação Especial e de Libras para obter informações e qualificar o atendimento ao(a) estudante surdo(a);</p> <p>VIII) Atuar na construção dos conhecimentos em sala de aula mediando em Libras a interação dos(as) estudantes com o(a) professor(a) regente;</p>

XVI) Colaborar com o(a) estudante surdo(a) no desenvolvimento das atividades pedagógicas, contribuindo com o aprendizado da execução da tarefa com vistas à sua autonomia;
XXI) Produzir material em vídeo com o intuito de colaborar com o(a) estudante surdo(a) na sistematização do conhecimento escolar.

ASPECTOS INTERACIONAIS

XI) Motivar a interação entre professores(as), estudantes surdos(as), estudantes ouvintes e demais participantes da unidade educativa;
XII) Contribuir na orientação aos(as) professores(as), aos(as) estudantes ouvintes e aos(as) demais participantes da unidade educativa em relação aos aspectos específicos da surdez e da língua de sinais;
XV) Estimular e intermediar a comunicação entre estudantes surdos(as) no contexto educativo, quando for o caso;
XVII) Estimular a autoconfiança e independência dos(as) estudantes surdos(as);
XXII) Trabalhar de forma colaborativa com o(a) professor(a) regente e com o(a) professor(a) de Libras, discutindo os recursos pedagógicos adequados ao ensino dos(as) estudantes surdos(as) e dialogando sobre as estratégias de ensino.

ASPECTOS FORMATIVOS

XVIII) Estudar sobre Libras, tradução e interpretação intermodal, educação de surdos(as) e aspectos da didática visual;
XXIII) Participar da formação continuada, de acordo com o determinado pela unidade educativa e/ou Secretaria Municipal de Educação.

Fonte: produzido pelas autoras (2019).

Observa-se que as atribuições contemplam não somente ações que dizem respeito à mediação linguística entre falantes de português e sinalizantes de Libras, constando também componentes que perpassam a aprendizagem do(a) aluno(a) surdo(a) e as relações entre alunos(as), surdos(as) e ouvintes, e professores(as).

Após elaboração do projeto de pesquisa, o documento foi submetido ao Departamento de Gestão Escolar (setor vinculado à Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Florianópolis) e, somente após aprovação, foi encaminhado para análise e aprovação do Comitê de Ética da Universidade Federal de Santa Catarina. Ressaltamos que, anexado ao projeto, incluiu-se o termo de consentimento livre e esclarecido, elaborado com base em regulamentação específica para pesquisas que envolvem pessoas. Em junho de 2018, o Comitê consentiu a realização das entrevistas e observação das formações (etapa que está em execução no presente momento).

Após realização dessa etapa, será feita a transcrição dos dados por meio de software próprio, seguida pela etapa de análise, que estará voltada a compreender a singularidade humana, isto é, estará focada em investigar os “[...] processos de constituição do sujeito e dos processos de subjetivação nas relações intersubjetivas, nas práticas sociais e pedagógicas em diversos contextos culturais.” (MOLON, 2008, p. 57).

Em conformidade com essa perspectiva, os discursos gerados serão examinados a partir da abordagem histórico-cultural. Assim, considera-se que esses dados são significados a serem interpretados, enfatizando a construção das informações (GONZÁLEZ REY, 2017), ressaltando

a subjetividade e singularidade dos sujeitos. A respeito dessa proposta teórica, autores explicam que

[...] implica uma concepção dialógica e não instrumental dos sistemas de ações profissionais, atribuindo central importância à capacidade dos indivíduos e grupos de se posicionarem de forma ativa em seus diversos caminhos de vida, emergindo como sujeitos de suas próprias práticas (REY; GOULART; BEZERRA, 2016b, p. 56).

Freitas (2007, p. 7) afirma que “na pesquisa de orientação histórico-cultural o sujeito apesar de singular é sempre social e a compreensão se dá na inter-relação pesquisador/pesquisado”. Por isso, os dados levantados durante a entrevista devem ser examinados com base em um movimento de interlocução dinâmico, em que enunciados são trocados. Para a autora, “[...] os sentidos construídos emergem dessa relação que se dá numa situação específica e que se configura como uma esfera social de circulação de discursos” (FREITAS, 2007, p. 7).

No que diz respeito à apresentação dos dados analisados e categorizados, os discursos selecionados serão identificados com nomes fictícios, de forma a manter o anonimato dos(as) participantes. Bogdan e Biklen esclarecem que a “identidade dos sujeitos devem ser protegidas, para que a informação que o investigador recolhe não possa causar-lhes qualquer tipo de transtorno ou prejuízo” (2003, p. 77). Dessa forma, os excertos dos discursos serão registrados no formato a seguir:

Quadro 2 – Quadro para transcrição de dados.

PERGUNTA	RESPOSTA
Pesq.:	IE 1:

Fonte: Elaborado pelas autoras (2019).

A categorização visará respeitar as particularidades de cada participante, entendendo que o(a) pesquisador(a) passa a ser protagonista durante a inter-relação com os sujeitos investigados e há uma compreensão ativa da realidade descrita, possibilitando uma transformação em todos os(as) participantes (pesquisador/a e sujeito pesquisado) (FREITAS, 2007). Então, “a definição da subjetividade se apresenta através de categorias capazes de expressar [...] a mobilidade e diversidade da experiência dos indivíduos e dos grupos sociais” (GONZÁLEZ REY, 2016a, s56).

Valoriza-se, portanto, o sujeito a ser pesquisado na expressão de sua individualidade e de sua subjetividade, de modo que as produções subjetivas emergem das experiências sociais. Isso, por sua vez, possibilita que os(as) participantes da pesquisa “possam se posicionar de forma ativa, como sujeitos de suas experiências” (GONZÁLEZ REY, 2016a, s56).

PROBLEMATIZAÇÕES INICIAIS

O momento em que o(a) intérprete educacional executa a operação de interpretação, realizando escolhas lexicais para expressar o que está sendo dito em português (com sentidos

correspondentes e propositados), é recebido pelo(a) aluno(a) surdo(a) um discurso em Libras, em que muitas vezes estão presentes sinais até então não conhecidos pelo(a) aluno(a). Nesse sentido, Martins argumenta que:

Sem a aquisição de linguagem, ou seja, o domínio de uma língua que o aluno estabeleça relações conceituais e constitutivas, a saber, a língua de sinais, não há como trabalhar conteúdos curriculares, conforme proposta institucional. É nesse sentido que as críticas a esse modelo de inclusão tem sido mantida; ou seja, pela perversidade do processo que ao invés de incluir, exclui (2016, p. 2).

Admite-se “[...] o fato de 95% dos surdos serem filhos de pais ouvintes e adquirirem tardiamente a língua de sinais” (GESUELI, 2006, p. 279), entendendo que esse dado explicita uma conspícua implicação no labor do intérprete educacional. A produção em língua de sinais para esse(a) aluno(a) surdo(a) necessita adequar-se não somente ao arcabouço linguístico do(a) aluno(a), mas também deve ser observado o desenvolvimento cognitivo, social, histórico desse sujeito aprendiz, e ainda os aspectos subjetivos inter-relacionados à própria subjetividade do(a) intérprete educacional. Assim, a situação de interpretação, seja no contexto educacional ou não, requer competência que

[...] envolve a posição e a postura que o TILS assume no ato do momento de interpretação; referenciar o sujeito do discurso durante o ato da interpretação; armazenar as informações do enunciado; incorporar na ação o sujeito do discurso quando necessário; resgatar pistas metalinguísticas durante suas escolhas de lexemas numa construção lexemática; ter o domínio e o autocontrole linguístico em situações que o TILS não possui conhecimentos prévios de contexto, de discurso de posicionamento (cenário) em uma situação de interpretação simultânea; [...] manter-se alinhado ao enunciado e ao contexto de atuação; transmitir as informações que ocorrem no ato da fala; atentar para percepção linguística-visual, no que tange aos aspectos gramaticais da Língua de Sinais e o conhecimento linguístico, ou seja, a capacidade de tradução e interpretação da língua fonte para a língua meta e vice-versa. (MACHADO, 2014, p. 158).

Gesser expõe o fato de que os(as) surdos(as) usuários(as) da língua de sinais brasileira são uma “minorias linguística e cultural”, sendo, portanto, “[...] vítimas de exclusão e das tentativas fracassadas ao longo dos tempos não somente na escola, mas na sociedade de um modo geral [...]” (GESSER, 2015, p. 536). Para Albres (2019), diante desse quadro social, os(as) intérpretes precisam estar comprometidos(as) social e politicamente para a formação dos(as) surdos(as), envolvidos(as) afetivamente e tocados(as) subjetivamente pelas suas pautas.

Dessa forma, a interpretação educacional traz, como elemento inerente a esse espaço, que o intérprete participe do processo de ensino-aprendizagem do sujeito surdo, que as aulas ocorram de modo colaborativo com os(as) professores(as) das disciplinas. Além disto, as ações desempenhadas pelo intérprete educacional durante a interpretação repercutirão no favorecimento (ou não) da aprendizagem do conteúdo pelo(a) aluno(a) surdo(a), bem como na ampliação do vocabulário dele(a), seja em Libras ou Língua portuguesa, visto que muitos(as) surdos(as) em idade escolar estão em constante aquisição de língua (de sinais e portuguesa).

Em pesquisa realizada por Leite, a autora afirma que “o intérprete poderá estar diante de alunos surdos com diferentes níveis de proficiência em LIBRAS, ou, ainda, sem nenhum conhecimento dela” (2005, p. 15). Logo, o(a) intérprete educacional, a partir da expressão de sua subjetividade, analisa elementos que permeiam sua atuação (documentos legais, como as políticas educacionais, políticas linguísticas; documentos institucionais, como as normativas profissionais e os códigos de ética; as relações com aluno/a surdo/a e professores/as e a constituição subjetivas destas) e, nas situações em que se depara cotidianamente, interage subjetivamente para tomar decisões.

Em relação à formação dos(as) tradutores(as) e intérpretes de Libras e língua portuguesa, apesar do Decreto nº 5.626 de dezembro de 2005 prescrever no capítulo V de que modo devem ser efetivadas, ainda não há no Brasil uma concordância em relação às exigências mínimas para contratação desses(as) profissionais, nem tampouco um direcionamento claro a respeito das atribuições deste(a) profissional. Pesquisas apontam divergências em relação ao que constam nos editais de concursos públicos e processos seletivos (FRANCISCO; SANTOS, 2016). Porém, reconhece-se o quanto é indispensável que haja constante aperfeiçoamento deste(a) profissional, principalmente em relação à atualização em Libras, visto que é uma língua em franca difusão e desenvolvimento linguístico (criação e padronização de sinais).

Ao pesquisar o campo da interpretação educacional, deve-se ter claro que existem vários fatores intrincados para que seja realizado, lembrando que ocorre em ambiente escolar. Por isso, “nesse espaço discursivo [...] conta também com habilidades para lidar com eventos comunicativos-interativos nele imbricados: compreensão dos enunciados, discussão de temas, aquisição de vocabulário e de conceitos, atividades de leitura e escrita [...]” (GESSER, 2015, p. 540).

A partir desses estudos primários, problematizamos que a interpretação educacional é uma atividade singular que, dentre outros elementos, envolve a subjetividade do intérprete educacional e se expressa numa “dimensão processual permanente” (GONZÁLEZ REY, 2016a, p. 206). Nesse sentido, há uma tessitura a ser examinada, envolvendo: a interpretação entre línguas de modalidades diferentes, o contexto de atuação (sala de aula inclusiva), o gênero textual de caráter instrutivo e dialógico (aulas), as subjetividades dos sujeitos que se inter-relacionam, a situação singular e não repetível dos enunciados a serem interpretados, as configurações subjetivas das relações entre o(a) intérprete, professor(es/as) e aluno(a) surdo(a) e a circunstância histórica e cultural, que permeia esse cenário.

Todos esses elementos coexistem durante a atividade de interpretar aulas e intenciona-se, neste projeto, a partir da perspectiva materialista histórico-dialética, examinar os discursos dos(as) intérpretes permeados por suas subjetividades, observando de que maneira a relação entre ele(a) e o(a) aluno(a) surdo(a) e, entre ele(a) e os(as) professores(as) afetam essa atividade. Nessa interação dinâmica entre os três sujeitos, “a construção da subjetividade ocorre na relação com o outro, no uso da linguagem na dinâmica dessas (inter)relações” (ALBRES, 2019, p. 70) e cada sujeito influencia a subjetividade do outro, num processo ativo de refazer-se. Por sua vez, a investigação proposta nessa pesquisa é motivada pela subjetividade da pesquisadora, que transpassa todas as etapas durante sua realização, na qual os sentidos elaborados e interpretados têm implicações nas ações desses indivíduos, sujeitos sociais, históricos e culturais.

Pretende-se, a partir da análise dos discursos dos intérpretes educacionais atuantes nas escolas inclusivas da rede municipal de Florianópolis, identificar elementos subjetivos e de que modo(s) influenciam na interpretação educacional, assentada em abordagem histórico-cultural.

REFERÊNCIAS

ALBRES, Neiva de Aquino. Afetividade e subjetividade na interpretação educacional. Rio de Janeiro: Ayvu, 2019.

ALBRES, Neiva de Aquino. Estudos sobre os papéis dos intérpretes educacionais: uma abordagem internacional. Revista Fórum, Rio de Janeiro, n. 34, jul-dez 2016. p. 48-62. Disponível em: <http://www.ines.gov.br/seer/index.php/forum-bilingue/article/view/99/91>. Acesso em: 13 mar. 2018.

ALBRES, Neiva de Aquino; LACERDA, Cristina Broglia Feitosa de. Interpretação educacional como campo de pesquisa: estudo bibliométrico de publicações internacionais e suas marcas no campo nacional. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 31, p. 179-204, abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/26471>. Acesso em: 13 mar. 2018.

ALVES, Álvaro Marcel Palomo. Subjetividade, infância e modernidade: questões para um debate. VOOS, v. 3, n. 1, jul. 2011. Disponível em: <http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/viewArticle/156>. Acesso em 14 out. 2018.

ASBAHR, Flávia da S. F. Sentido pessoal, significado social e atividade de estudo: uma revisão teórica. Psicol. Esc. Educ., Maringá, v. 18, n. 2, p. 265-272, ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pee/v18n2/1413-8557-pee-18-02-0265.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Censo escolar da Educação básica 2016: notas estatísticas. INEP-MEC: Brasília, 2017. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/censo_escolar/notas_estatisticas/2017/notas_e_statisticas_censo_escolar_da_educacao_basica_2016.pdf. Acesso em: 14 out. 2018.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto, 2003.

DEL RÉ, Alessandra; HILARIO, Rosângela Nogarini; VIEIRA, Alessandra Jacqueline. Subjetividade, individualidade e singularidade na criança: um sujeito que se constitui

socialmente. Bakhtiniana, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 57-74, dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bak/v7n2/05.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2018.

FRANCISCO, Camila; SANTOS, Silvana A. dos. Editais de concursos públicos: análise das atribuições dos intérpretes educacionais libras-português. Sinalizar, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 48-64, jan-jun 2016.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. A abordagem sócio-histórica como orientadora da pesquisa qualitativa. Cad. Pesqui., São Paulo, n. 116, p. 21-39, jul. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/n116/14397.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GESSER, Audrei. Interpretar ensinando e ensinar interpretando: posições assumidas no ato interpretativo em contexto de inclusão para surdos. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 534-556, out. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35n2p534>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GESUELI, Zilda M. Língua(gem) e identidade: a surdez em questão. Educ. Soc., Campinas, v. 27, n. 94, p. 277-292, abr. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v27n94/a14v27n94.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2018.

GIL, Antônio C. Como elaborar projetos de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2002.

GONZÁLEZ REY, Fernando; GOULART, Daniel M.; BEZERRA, Marília dos S. Ação profissional e subjetividade: para além do conceito de intervenção profissional na psicologia. Educação, Porto Alegre, v. 39, n. esp. (supl.), p. 54-65, dez. 2016a. Disponível em: http://fernandogonzalezrey.com/images/PDFs/producao_biblio/fernando/artigos/teoria_da_subjetividade/Ao-profissional-e-subjetividade-para-alm-do-conceito.pdf. Acesso em: 01 abr. 2018.

GONZÁLEZ REY, Fernando. Pesquisa qualitativa e subjetividade: os processos de construção da informação. Tradução de Marcel Aristides Ferrada Silva. São Paulo: Cengage Learning, 2017.

GONZÁLEZ REY, Fernando. O social na psicologia e a psicologia social: a emergência do sujeito. Petrópolis: Vozes, 2004.

GONZÁLEZ REY, Fernando. Sujeito e subjetividade: uma aproximação histórico-cultural. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2016b.

HURTADO ALBIR, A. Traducción y traductología: introducción a la Traductología. Madrid: Cátedra, 2001.

JOBIM E SOUZA, Solange. Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin. 2 ed. São Paulo: Papyrus, 1994.

LACERDA, Cristina B. F. de. Intérprete de libras em atuação na educação infantil e no ensino fundamental. Porto Alegre: Mediação, 2012.

LEITE, Emeli M. C. Os papéis do intérprete de LIBRAS na sala de aula inclusiva. Petrópolis: Arara Azul, 2005.

LODI, Ana C. B. A formação do tradutor e intérprete de Libras-língua portuguesa e sua atuação na educação de surdos. In: VIII Congresso Internacional e XIV Seminário Nacional do INES, 2009, Rio de Janeiro. Anais... Congresso INES: Múltiplos atores e saberes na educação de surdos. Curitiba: Editora Progressiva, 2009. p. 26-34.

MACHADO, Flávia Medeiros Álvaro. Conceitos abstratos: escolhas interpretativas de Português para Libras. Curitiba: Primas, 2014.

MARTINS, Vanessa R. de O. Cotidiano Escolar em Análise: processos facilitadores na interação entre alunos surdos e intérpretes educacionais. In: V Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução e Interpretação de Língua de Sinais Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, 2016, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UFSC, 2016. p.1-14. Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/2016/3114.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2018.

MOLON, Susana I. Questões metodológicas de pesquisa na abordagem sócio-histórica. Informática na educação: teoria & prática. Porto Alegre, v.11, n.1, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/viewFile/7132/4884>. Acesso em: 30 abr. 2018.

PREFEITURA Municipal de Florianópolis. Portaria n. 122, de 14 de julho de 2016. Diário oficial do Município de Florianópolis. Florianópolis, SC, 15 jul. 2016, 1742 ed., p. 4-8. Disponível em: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/25_08_2016_10.48.44.5b1ffb8a61e252ca2ea91ed43dab8cb2.pdf. Acesso em: 23 abr. 2018.

RICOEUR, Paul. Sobre a tradução. Tradução Patrícia Levelle. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

REGO, Teresa Cristina. Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação. Petrópolis: Vozes, 1995.

SANTIAGO, Vânia de A. A. Atuação de intérpretes de língua de sinais na pós-graduação lato sensu: estratégias adotadas no processo dialógico. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação Especial). Universidade Federal de São Carlos: São Carlos, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/3119>. Acesso em: 29 out. 2018.

SANTOS, Silvana Aguiar dos. Tradução/interpretação de língua de sinais no Brasil: uma análise das teses e dissertações de 1990 a 2010. 2013. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/122677>. Acesso em 30 out. 2018.

SILVA, Danilo da; FERNANDES, Sueli de Fátima. O tradutor intérprete de língua de sinais (TILS) e a política nacional de educação inclusiva em contextos bilíngues para surdos: um estudo da realidade da rede pública estadual paranaense. *Revista Educação Especial*, Santa Maria, p. 35-50, mar. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/view/24814>. Acesso em: 28 dez. 2018.

TUXI, Patrícia. A atuação do intérprete educacional no ensino fundamental. 2009. 112 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

VIEIRA, Mauren E. M. A auto-representação e atuação dos professores-intérpretes de línguas de sinais: afinal ... professor ou intérprete?. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

VYGOTSKY, Lev S. A construção do pensamento e da linguagem. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ASPECTOS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO DE CULTUREMAS A PARTIR DA TEORIA FUNCIONALISTA E DA TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA

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

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma breve reflexão resultante de uma pesquisa preliminar concernente à revisão bibliográfica que fundamentará, em grande parte, os argumentos que serão tecidos na construção de uma tese cujo produto será um repertório lexicográfico, que envolverá conceitos teóricos concernentes à Metalexigrafia, à Tradução Etnográfica e ao folclore. Essa tese, que vem sendo elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), postula que a possibilidade de relacionar a Metalexigrafia, a Tradução Etnográfica e o folclore pode ser uma alternativa extremamente produtiva no âmbito dos Estudos da Tradução.

Os Estudos da Tradução vêm tendo, nos últimos anos, uma grande expansão em seus âmbitos de interesse, ultrapassando o cerne das reflexões que inicialmente definiam, em caráter quase prioritário, a tentativa de compreensão de problemas específicos da tradução de textos literários, assim como a busca de mecanismos a serem aplicados em tais processos tradutórios, compreendendo, sobretudo, a prosa e a poesia, e, ainda, secundariamente, os procedimentos a serem adotados frente à tradução técnica, considerando as terminologias presentes e decorrentes de gêneros textuais afiliados a eles. Contribuíram para a expansão desses âmbitos vários estudiosos, os quais se voltaram para o estudo da História da Tradução, na tentativa de compreender as mudanças relativas a essa disciplina tão recente, permitindo, assim, melhores condições para que teorias que busquem delimitar, compreender e refletir sobre os procedimentos propostos para o ato tradutório fossem sustentadas por fundamentos bem assentados, buscando, para isso, o encontro com outros campos do saber.

No presente estudo, que servirá como base para duas traduções a serem desenvolvidas, se buscará satisfazer as necessidades de seu potencial público leitor. As teorias de base para tais traduções serão, por um lado, a Teoria Funcionalista da Tradução, que terá como orientação principal os estudos realizados por Reiss e Vermeer (1996) e Nord (1997), os quais defendem que a tradução deve privilegiar o seu destinatário final e suas peculiaridades, buscando dar forma à tradução pela funcionalidade do texto, e, por outro lado, a Tradução Etnográfica, a partir de um trabalho de Sturge (2007) e Ferreira (2014), que têm especial preocupação com os aspectos característicos de cada cultura, ou seja, com os elementos culturalmente marcados (que foram chamados por Vermeer (1983), entre outros, de culturemas).

O maior desafio a ser enfrentado na pesquisa, ainda em desenvolvimento, será o de construir um repertório lexicográfico multilíngue voltado para o intento de repertoriar o

vocabulário que circula entre os participantes de duas festas de grande interesse para nós: *Moros y Cristianos* e *Cavalhadas*.

A principal motivação que nos levou a definir essas festas, entre tantas outras festas folclóricas existentes nesses dois países, decorre da grande semelhança existente entre elas (componentes e aspectos práticos de cada uma delas). Ademais, o fato de essas festas ocorrerem em locais geograficamente distantes, ainda que historicamente próximos, ou seja, na Espanha e no Brasil, chamou nossa atenção.

A festa de *Moros y Cristianos* ocorre principalmente na região sul da Comunidade Autônoma de Valência, na Espanha e remete à época da reconquista (ocorrida em meados do século VIII). As *Cavalhadas* ocorrem nas cidades de Pirenópolis (GO) e Poconé (MT), região centro-oeste do Brasil, embora também tenha representações nos estados do Paraná e Rio Grande do Sul.

As *Cavalhadas* têm origem diretamente relacionada à festa de *Moros y Cristianos*, que resulta tanto de questões históricas, decorrentes da colonização da América do Sul pelos ibéricos que, de certa forma, implica na proximidade das representações, música e folguedos, elementos de intensa expressão em ambas as culturas nas quais estão inseridos. A semelhança existente entre esses elementos tem despertado o interesse de diversos pesquisadores que estudaram e continuam desenvolvendo novas pesquisas que envolvem as festas, seja analisando-as separadamente ou relacionando-as.

Tendo em vista a impossibilidade de abordar todos os processos e teorias envolvidos em nossa pesquisa, que ainda está em sua fase inicial, optamos por privilegiar aqui, alguns aspectos da revisão bibliográfica que estamos fazendo no que tange às teorias da tradução anteriormente mencionadas. Desse modo, o presente trabalho está dividido em duas grandes seções, que apresentarão, a grandes rasgos, os principais conceitos da Teoria Funcionalista da Tradução e da Tradução Etnográfica.

A TEORIA FUNCIONALISTA A PARTIR DE REISS E VERMEER (1996) E NORD (2018)

Ao realizar uma tradução, espera-se que esta, além de ser revista pelo revisor, seja lida por leitores que poderão apreciar, criticar, estudar e absorver as ideias ali apresentadas. Independente de qual seja o gênero textual, é preciso levar em consideração alguns fatores que também foram ponderados ou deveriam ter sido, pelo autor do texto. Em outras palavras, há uma idealização da finalidade para a qual aquele texto será utilizado.

Para traduzir um manual de prática odontológica, por exemplo, o tradutor deverá estar atento às terminologias utilizadas na área, desde os instrumentos até as colocações mais frequentes. Do mesmo modo, um tradutor que se propõe a traduzir cânones literários da poesia, como Edgard Allan Poe, deverá estar alerta quanto aos estilos, às metáforas e às rimas utilizadas pelo poeta. Portanto, subentende-se que, ainda que sejam possíveis alterações de gênero e de formato do texto, é necessário compreendê-lo antes de tudo.

Muitas vezes, confunde-se esse entendimento com a idealização de um tipo de leitor que terá acesso à obra. Neste momento é preciso cautela, pois mesmo que haja um público alvo para o texto em questão, não se pode prever com exatidão quais competências cognitivas esse leitor possui, nem ao menos como será seu olhar sobre o texto.

Ao abordarmos o conceito de finalidade do texto, estamos nos referindo a sua funcionalidade, o propósito para o qual essa obra foi criada. Nos Estudos da Tradução, há uma corrente que se dedica especialmente a compreender e tratar os diferentes tipos de textos de acordo com sua finalidade, chamada de Teoria Funcionalista da Tradução. A Teoria Funcionalista tem como base a teoria de Vermeer (1978, *apud* Nord, 2012, p. 26) intitulada de teoria do escopo — *skopostheorie* — que acredita que todos os textos estão inseridos dentro de uma situação comunicativa, e, por isso, o tradutor precisa fazer escolhas e justificá-las tomando como base a sua finalidade na cultura de chegada. Assim sendo, ele configura a tradução como uma ação translacional e acredita que qualquer ação possui um objetivo ou um propósito.

A partir disso, Reiss e Vermeer definiram que o texto a ser traduzido é uma “oferta informativa” que é “oferecida de um produtor para um receptor” (1996, p. 14), ou seja, sua finalidade se caracteriza como fator principal para a ação tradutória. Em outras palavras, a aplicação desta teoria propõe que a tradução esteja consoante com seu objetivo final e que esteja de acordo com o papel para o qual se propôs. Esses conceitos se relacionam diretamente aos modos com os quais as culturas se implicam, isto é, cada ação irá causar uma reação e será lida de um modo distinto. Desse modo, Reiss e Vermeer trazem que:

Uma ação pode ser concebida como relação (no sentido amplo) de uma dada situação. Os atos que compõem uma ação são considerados recorrentes quando se pode reconhecer elementos comuns que fazem parte de um conjunto de situações. As normas são prescrições para essas condutas (ações) recorrentes em determinados tipos de situações, e são específicas de cada cultura.⁴ (REISS; VERMEER, 1996, p. 81, tradução nossa⁵).

Uma ação será então correspondida de acordo com o modo com que aquela situação anterior foi representada e a maneira que ela será lida pelos receptores. Ela está condicionada aos fatores que a desencadearam e necessita de elementos em comum a esse conjunto de situações. “Uma ação é considerada conveniente quando, de modo específico a uma cultura, pode ser explicada como adequada à situação, e para aquele que pode dar esta explicação⁶” (REISS; VERMEER, 1996, p. 81).

Seguindo esse princípio, Nord (2018) acredita que existem normas para determinadas situações, que serão desempenhadas dependendo do contexto cultural em que elas estão inseridas e isso estará implicado na tradução. Para a autora, a tradução é também uma forma de ação humana. Para Vermeer, com base na teoria da ação, a ação humana pode ser definida como “Um comportamento intencional e significativo que ocorre em dada situação; ele é parte da situação ao mesmo tempo que modifica esta situação (Vermeer, 1943, p. 49, *apud*, Nord,

⁴ Una acción puede concebirse como reacción (en el sentido más amplio) a una situación dada. Los actos que componen una acción se consideran recurrentes cuando se reconocen elementos comunes a un conjunto de situaciones. Las normas son prescripciones para conductas (acciones) recurrentes en determinados tipos de situaciones, y son específicas de cada cultura.

⁵ Todas as citações traduzidas, de agora em diante, são de nossa autoria, exceto quando indicado diferentemente.

⁶ Una acción se considera conveniente cuando, de modo específico a una cultura, puede explicarse como adecuada a la situación, y para aquel que pueda dar esta explicación.

2018, p. 11).⁷” Isto é, toda ação ou comportamento que ocorre em determinada situação modifica o cenário no qual ele está envolto e faz com que assuma configurações, que em outros lugares podem ser representadas de maneiras distintas.

Nord afirma que há uma relação muito próxima entre a teoria da ação e a interação causada pelos processos comunicativos, a autora afirma que “se for generalizada para casos onde existem dois ou mais agentes, a teoria da ação pode se tornar uma teoria da *interação*⁸” (2018, p. 16). Isso é, ao passo que há dois ou mais agentes na ação, haverá uma interação e esta será analisada partindo do pressuposto de que estão implicados aspectos sociais, comunicativos e culturais.

A autora também apresenta a tradução como uma interação intencional, ou seja, ela tem a pretensão de causar alguma mudança no *status quo*. Através de seu intermediador, no caso, o tradutor, alterações serão causadas na comunicação inicial, seja por meio de uma inserção feita em uma fala na tradução simultânea, como também por meio de notas e comentários realizados em um texto. Quanto a isso, Nord apresenta que:

Quando afirmamos que a tradução é uma interação intencional, nós queremos dizer que ela é primeiramente, e acima de tudo, pretensa a mudar o estado atual do assunto (minimamente, a inabilidade de certas pessoas se comunicarem umas com as outras). Podem haver outras intenções de natureza estritamente comunicativa, como as de informar os destinatários-alvo sobre algo que o emissor do texto-fonte tem a dizer.⁹ (NORD, 2018, p. 19).

Ademais, percebemos que, conforme mencionado pela autora, o tradutor irá realizar, muitas vezes, uma mediação maior do que a que está presente apenas no texto fonte e texto alvo. Ele precisa lidar com o que foi passado tanto pelo autor do texto quanto pelo leitor que vai receber a tradução. Deste modo, ocorre uma mediação, muitas vezes cultural, que irá refletir diretamente no modo como seu papel será desempenhado.

A partir dos aspectos mencionados até o momento, vemos que o tradutor, de maneira geral, exerce um papel de mediador, o que pode resultar em algo muito satisfatório, ou mesmo desastroso. Vale ressaltar que esse papel de mediação se diferencia, substancialmente, do papel de uma ponte. Não devemos cair em ideias antiquadas que acreditam que o trabalho do tradutor se resume em transpassar a informação presente em um texto de uma língua a outra.

A ideia do tradutor como mediador de culturas não é nova, como visto na obra de Schleiermacher intitulada “Sobre os diferentes métodos de traduzir” (2010), quando foram apresentados os conceitos de domesticação e estrangeirização. No entanto, nessa mesma obra

⁷ *An intentional, purposeful behaviour that takes place in a given situation; it is part of the situation at the same time as it modifies the situation. (2018, p. 16)*

⁸ *If generalized to cases in which there are two or more agents, the theory of action can become a theory of interaction. (2018, p. 16)*

⁹ *When we say translation is an intentional interaction, we mean it is first and foremost intended to change an existing state of affairs (minimally, the inability of certain people to communicate with each other). There may be further intentions of a more strictly communicative nature, such as to inform the target addressees about something the source-text sender has to say.*

o autor se referiu a ambos os métodos como sendo rigidamente opostos, o que impossibilitaria a oportunidade de utilizar mais de um método em um mesmo texto, como pode ser visto a seguir:

Ambos os caminhos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57)

Contudo, devemos avaliar a proposição feita e trazê-la para a realidade direta do ofício da tradução. Não se deve pender nem tanto à domesticação, nem tanto à estrangeirização. O papel de mediador se aplica neste contexto, em reconhecer as proximidades ou as diferenças, entre as culturas fonte e alvo, e saber a hora de realizar determinadas escolhas. Dentre elas, a de saber compreender a finalidade do texto e saber como será o projeto de tradução a ser desenvolvido.

Ao se traduzir uma obra do tipo *best-seller* que está direcionada a um grande e diverso grupo de leitores, a tendência será de domesticar alguns aspectos da obra para que determinadas situações sejam compreendidas e até mesmo momentos de comédia causem a diversão esperada. Por outro lado, em textos onde se propõe um deslocamento, ou até mesmo um estranhamento sobre aquilo que se lê, subentende-se que o leitor deverá, e mesmo desejará, buscar mais informações sobre o tema e se sentirá satisfeito ao reconhecer palavras ou expressões desconhecidas de sua língua materna que o farão caminhar por diferentes mundos e culturas.

Sobre este assunto em particular, trazemos Britto (2010) que aborda este mesmo contexto levando em consideração suas experiências como tradutor e também sua visão de pesquisador a partir das suas leituras sobre as teorias de tradução. Sobre a domesticação e a estrangeirização, o autor traz que:

De modo geral, o tradutor tenderá a domesticar mais o original na medida em que ele julgar que a obra se destina a um leitor do qual se pode exigir pouco, um leitor que não terá grande conhecimento de culturas estrangeiras e que provavelmente não estaria interessado em fazer um esforço maior no sentido de se informar a respeito delas — ou seja, um leitor pouco dado a ler introduções e notas de rodapé. Por outro lado, se um livro naturalmente exige uma certa sofisticação intelectual para ser consumido, o tradutor pode pressupor que seu leitor fará de bom grado o esforço necessário para transportar-se a uma outra cultura, e desse modo produzirá um texto mais estrangeirizado. (BRITTO, 2010, p. 137)

Por isso, compreendemos que, mesmo com ressalvas quanto a algumas terminologias escolhidas pelo autor no excerto acima, o tradutor deverá reconhecer qual será o tipo de leitor para o qual a obra se direciona. Muito mais do que idealizar um leitor A ou B, trata-se de compreender o propósito do texto e trabalhar com as palavras de maneira a mediar as línguas, as culturas e as perspectivas que estão contidas no texto para despertar o interesse e o conhecimento daqueles que o leem.

A TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA COMO POSSIBILIDADE PARA A TRADUÇÃO DE CULTUREMAS

A partir da reflexão das teorias trazidas até o momento, compreendemos que a funcionalidade do texto, bem como o público para o qual ele está direcionado, são tão importantes quanto a própria tradução em si. Na prática, isso implica que determinadas escolhas serão realizadas a partir desses entendimentos e que tais escolhas não, necessariamente, seriam aplicadas em outros contextos.

Talvez um dos maiores desafios do tradutor seja o de perpassar a intraduzibilidade, ou seja, traduzir aquilo para o qual não há equivalência na língua alvo. Situações como essas são frequentes, especialmente quando são traduzidos textos de caráter folclórico, pois o folclore se constitui da sabedoria popular e das tradições de um povo, como pode ser visto na definição a seguir retirada da Carta do Folclore Brasileiro:

Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica. (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1951, p. 1)

Deve-se observar, portanto, que os textos folclóricos exprimem aquilo que é mais próprio de um povo. Em vista disso, a aparição de elementos culturalmente marcados se faz presente em todo o texto e o caracteriza como particular àquela cultura na qual está inserido. Para o presente trabalho, trataremos estes elementos culturalmente marcados como culturemas que, para Vermeer (1983), “são fenômenos sociais de uma cultura X considerados relevantes pelos membros dessa cultura e, quando comparados com fenômenos sociais correspondentes na cultura Y, são acreditados como específicos da cultura X”.¹⁰ (VERMEER, 1983, *apud* NORD, 1997, p. 34).

Haja vista essa necessidade de tradução dos culturemas presentes em textos folclóricos, buscamos na Antropologia maneiras de solucionar a intraduzibilidade causada pela não equivalência. Por meio da descrição etnográfica, procuramos estabelecer possibilidades de tradução visando um não apagamento das identidades culturais trazidas nos culturemas.

A descrição etnográfica tem como objetivo descrever o objeto, não de maneira simplória ou até mesmo lógica a partir daquilo que é visto pelos olhos do tradutor etnógrafo: ela se preocupa em olhar e observar para depois poder descrevê-lo. Com relação aos indivíduos, sua inquietude não está em descrevê-los de maneira única e individual, apenas por observação superficial. Malinowski afirma, enquanto sujeito etnógrafo, que “nós nos interessamos somente pelo que eles sentem e pensam enquanto membros de uma dada comunidade.” (MALINOWSKI, p. 79-80, *apud* LAPLANTINE, 2004, p. 50).

¹⁰ A cultureme is a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X.

Uma das especificidades da descrição etnográfica está relacionada ao local onde as pessoas e as práticas estão inseridas. Ela não busca analisar os objetos ou os indivíduos de maneira exclusiva ou individualista, mas compreender que cada peça cultural é componente de uma sociedade e exerce um papel nela. Percebemos que a tarefa de descrever se torna ainda mais desafiadora, pois ela busca trazer para um espectro geral aquilo que é particular a um grupo ou cultura, como é apresentado por Laplantine:

A descrição etnográfica inscreve o olhar num contexto e numa história. Ela situa e data com precisão suas observações num espaço particular. Ela tenta enfim desfazer-se do olhar ocidental ou ocidentalizante, pois ela realiza no campo que ele não é a única forma de ver o mundo. A descrição etnográfica, situante, deve tomar consciência de até que ponto ela própria se encontra situada. (2004, p. 50)

Um etnógrafo, ao ir a campo, imerge em uma realidade desconhecida, por isso, precisa amplificar seu olhar para visualizar elementos que em outros contextos passariam despercebidos. Ele deve quebrar paradigmas e desconstruir conceitos preestabelecidos na sua cognição que, invariavelmente, serão refletidos na sua descrição. Desse mesmo modo, um processo semelhante ocorre na tradução, visto que os tradutores também são dotados de pontos de vista e conceitos estabelecidos a partir de sua experiência e acabarão por demonstrá-los em suas traduções.

As definições de neutralidade variam desde o momento em que se acredita que seria possível pasteurizar a mente humana. É como se fosse possível colocar o pensamento sob o mesmo viés para todos os povos e culturas. Acreditar nisso seria cair num engano profundo e não se permitir as experimentações que, talvez sim, talvez não, levarão a teorias e práticas construtivas para as áreas nas quais esses pensamentos e trabalhos estão inseridos. É com base nessas prerrogativas da não equivalência, da não neutralização do pensamento e das ações, que a descrição etnográfica se abre para a tradução.

Casagrande (1954) foi um dos primeiros autores a abordar o termo “Tradução Etnográfica”. Em seu artigo intitulado *The Ends of Translation*, ele não definiu exatamente do que se tratava a tradução etnográfica, mas apenas afirma que ela “está principalmente preocupada com a explicação, tanto em forma de anotação ou na tradução em si do contexto cultural da mensagem na língua fonte ¹¹” (Casagrande, 1954, p. 336). O autor inicia seu discurso apresentando o objetivo geral da tradução etnográfica e depois complementa dizendo que

um objetivo secundário é a especificação e explicação das diferenças do significado entre elementos aparentemente equivalentes de mensagens nas duas línguas, particularmente com aquelas diferenças que podem ser mascaradas por outras formas de tradução. (CASAGRANDE, p. 336)

¹¹ [Ethnographic translation is concerned primarily with the explication, either in annotation or in the translation itself, of the cultural context of the message in the source language.]

Partindo da mesma terminologia, mas sem necessariamente retomar o ponto de vista que defende o autor anterior, Sturge (2007) delimitou em seu trabalho duas possibilidades com relação ao emprego da tradução etnográfica. Uma delas parte do ponto da “tradução de cultura” em sua abordagem geral, e a outra possibilidade é no sentido de lidar com certas palavras e passagens.

Esses dois polos [afirmar a intraduzibilidade e afirmar a total traduzibilidade] oferecem uma perspectiva nos diferentes estilos de tradução etnográfica — tradução aqui tanto no sentido da abordagem geral para a explicação e síntese (‘tradução de cultura’) quanto no sentido de lidar com palavras reais ou passagens traduzidas da língua local.¹² (STURGE, 2007, p. 24)

Vemos no excerto anterior que a autora reconhece esses dois caminhos para a tradução etnográfica, partindo do contexto da tradução cultural em si, que engloba os mais diferentes gêneros textuais e métodos de tradução. Ao mesmo tempo reconhece que há certas palavras “da língua local” que precisam ser lidadas, isto é, não possuem equivalentes. Em se tratando de etnografias, por exemplo, podemos encontrar com facilidade diversas palavras decorrentes daquele contexto que não possuirão equivalentes em outros idiomas, como já mencionado por nós, os culturemas.

Esta última situação abordada por ela, que trata de palavras que não possuem equivalentes, é também a que foi utilizada por Lévi-Strauss em uma de suas etnografias. Em 1930, o etnógrafo realizou uma expedição pelo Brasil cujo resultado foi a obra *Tristes Tropiques*, publicada em 1955. Durante sua pesquisa, Lévi-Strauss (1999) observou que, para relatar aquilo que via em seu diário de campo, precisava de um conhecimento muito além do vocabulário existente na língua francesa.

Ele verificou que era necessário incluir também trechos em português brasileiro, conforme nota Ferreira: “Essas traduções aparecem no texto como interrupções da narrativa, entre vírgulas logo após o português ou ainda antecedidas de *c’est-à-dire* [quer dizer]” (2014, p. 384). Com essa necessidade de traduzir-se uma cultura para a outra, tradução de alteridades, alguns artifícios são utilizados para guiar a atividade. Em seu trabalho realizado a partir da obra *Tristes Tropiques*, Ferreira (2014) apresenta as possibilidades encontradas em Lévi-Strauss para traduzir os culturemas, conforme podemos ver a seguir:

Notamos que o encontro entre as duas línguas-culturas acontece por meio de complemento aposto na escrita: entre vírgulas, entre parênteses, precedida de *c’est-à-dire* [quer dizer], *on appelle* [chama-se]; em relação de comparação com *comme* [como], *espèce de* [espécie de]; e ainda, em nota de rodapé quando o texto é longo. (FERREIRA, 2014, p. 388)

A partir disso, delimitamos que é através do processo de encontro que a tradução etnográfica se localiza. Ela busca meios de descrever o referente para poder traduzi-lo sem que

¹² [Those two poles offer a perspective on the different styles of ethnographic translation — translation here both in the sense of the general approach to explanation and synthesis (‘translation of culture’) and in the sense of handling actual words or passages translated from the local language.]

haja um apagamento da identidade presente naquele item culturalmente marcado. Ela parte do uso de empréstimos e insere na língua traduzida palavras pertencentes à língua de origem, causando um deslocamento por parte do leitor e provocando, conseqüentemente, um estranhamento. A tradução etnográfica é uma quebra na narrativa, em que o leitor será obrigado a realizar uma pausa para repensar aquela palavra estrangeira em um texto de sua língua materna.

Seguindo esta mesma linha de pensamento, Carvalho afirma que a tradução etnográfica:

Pode ser, de acordo com seu uso neste trabalho, uma tradução-definição e/ou tradução-explicação. São dois tipos de tradução que pertencem à tradução etnográfica e que apesar de a diferenciarmos aqui elas se sobrepõem num mesmo tipo de definição. Por isso, podemos afirmar que fazer tradução etnográfica significa fazer uma tradução-definição/explicação. (2013, p. 80)

Deste modo, podemos observar que a tradução etnográfica busca, através da descrição e da explicação, resolver a impossibilidade de tradução. Em linhas gerais, isso significa manter a palavra em sua forma original e procura descrevê-la por meio da construção de definições ou explicações para traduzi-la. Esse fenômeno se caracteriza como neologia tradutiva e possui forte uso especialmente na tradução de termos técnicos.

Vale ressaltar que, assim como foi informado no texto de Jesus (2012), a aplicação de certas neologias está bastante atrelada às relações de poder existentes entre as línguas. Segundo a autora:

Dessa forma, uso dos empréstimos — e, como demonstraremos, dos decalques — na terminologia de um domínio bi ou multilíngue está atrelado ao real poder de cada língua e, por isso, a língua reflete o poder da sociedade a qual pertence. Trata-se de uma questão ideológica, que invoca um grau de “subordinação” e de “permissão”: se uma cultura é subordinada, sua língua torna-se vulnerável, e a cultura dominante terá a permissão de inserir, por meio da língua, suas unidades lexicais; em outras palavras, o poder político, social e econômico de uma cultura pode dominar linguisticamente outra cultura. (JESUS, 2012, p. 114-115)

É sabido que alguns idiomas, como o inglês, possuem certa dominância no contexto político e social da língua. No trabalho em desenvolvimento, as duas principais línguas que serão postas em relação são o português e o espanhol, o que já implica um movimento duplo de neologias tradutivas que serão utilizadas em ambas as línguas. Ademais, temos como pretensão realizar a tradução dos verbetes, e conseqüentemente dos culturemas, para a língua inglesa, o que acreditamos que tornará a experiência mais rica e possibilitará observar como ocorrem os diversos graus de proximidade entre as línguas.

Por ora, dedicamo-nos a preparar o longo caminho que será trilhado e a refletir sobre as questões que aqui foram apresentadas. A busca pelo conhecimento e por novas formas de traduzir é o que faz despertar o interesse mais profundo do tradutor, e assim fazer com que este encare novas jornadas e novas possibilidades de conhecimento e experimentação, que certamente influenciarão e estarão refletidas em seus trabalhos futuros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio deste trabalho apresentamos algumas ideias envolvidas nas duas teorias aqui abordadas, a Teoria Funcionalista da Tradução e a Tradução Etnográfica, que, como dissemos, serão empregadas como base da reflexão a ser elaborada em uma tese de doutoramento. Essa tese tem por finalidade, entre outras coisas, colaborar para a ampliação das reflexões sobre a postura do tradutor diante de textos em que primam elementos culturalmente marcados, neste caso, elementos intrínsecos às festas de *Moros y Cristianos* e Cavalhadas, daí termos examinado visões específicas acerca da tradução de culturemas que nos ajudaram a conhecer algumas possibilidades diante do problema da não equivalência.

Mostramos que os Estudos da Tradução cada vez mais têm tendido para a maleabilidade, possibilitando, assim, o emprego de diferentes abordagens e métodos de trabalho diante de cada tipo de texto. A Teoria Funcionalista da Tradução, por exemplo, defende que é a funcionalidade do texto que irá definir os procedimentos tradutórios dos quais cada tradutor poderá lançar mão, por exemplo, em textos como os que serão nosso objeto de tradução, cujo caráter informativo é vital, devem ser traduzidos com vistas à transmissão das informações presentes no texto base, a serem apresentadas com sua carga cultural, mas para um receptor alvo e dentro de uma cultura meta que se distinguem das existentes na língua-cultura base.

Do mesmo modo, foram apresentadas algumas dificuldades típicas desse processo, assim como abordado o reconhecimento da necessidade de fazer determinadas escolhas tradutórias. Estas perpassam desde os caminhos da seleção do texto, compreensão do mesmo até o momento em que surgem dificuldades provenientes da inexistência da equivalência.

Por fim, buscamos demonstrar que, lançando mão de recursos da Tradução Etnográfica, é possível encontrar algumas alternativas para a “intraduzibilidade”. Considerando que esse tipo de tradução tem por objetivo a manutenção da identidade do texto e usa recursos, como a neologia tradutiva, que fazem jus a essas escolhas, encontramos na relação entre tradução e antropologia um caminho para fundamentar certas escolhas tradutórias, e mesmo assim, manter os culturemas do original, tentando experimentar diferentes possibilidades de tradução que permitam ao mesmo tempo privilegiar a língua e cultura meta, porém sem esquecer o texto base, caindo em uma mera adaptação.

Compreendemos que, na prática, diversas outras questões de tradução irão aparecer e novos questionamentos surgirão durante a elaboração da tese que nos propomos a desenvolver, porém, optamos por encerrar este texto com uma perspectiva positiva e, até mesmo, visionária, afirmando que acreditamos que a junção de disciplinas diversas e diferentes áreas do conhecimento podem desvelar novas possibilidades para a tradução.

REFERÊNCIAS

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. *Synergies Brésil*, Brasil, n. 2, p. 135-141, 2010.

CARVALHO, Flávia Medeiros de. O Dicionário do Folclore Brasileiro: um estudo de caso da etnoterminologia e tradução etnográfica. Universidade de Brasília, Brasília, 2013. (Dissertação de mestrado)

CASAGRANDE, Joseph. B. The ends of translation. *International Journal of American Linguistics*, vol. 20, n. 4, p. 335-340, 1954.

COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE. Carta do Folclore Brasileiro. Bahia, 1995. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acesso em: 27 de dezembro de 2018.

FERREIRA, Alice Maria de Araújo. O paradigma da descrição na tradução etnográfica: Levi-Strauss tradutor em *Tristes Tropiques*. *Acta Scientiarum, Language and Culture: Maringá*, v. 36, n. 4, p. 383-393, Oct.-Dec., 2014.

JESUS, Ana Maria Ribeiro de. Empréstimos, tradução e uso na prática terminológica. *TradTerm*, v. 20, p. 111-128, 2012.

LAPLANTINE, François. A descrição etnográfica. Tradução de João Manoel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira margem, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1997.

NORD, Christiane. Quo vadis, functional translatology?. *Target magazine*, nº 24, v. 1, p. 26-42, 2012.

NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 2nd ed., 2018.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madri: Akal, 1996.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de Celso Braidão. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução: volume 1, antologia bilíngue, alemão-português*. 2.ed. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

STURGE, Kate. *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome, 2007.

A TRADUÇÃO INGLÊS-PORTUGUÊS-LIBRAS NA CONSTITUIÇÃO DO DICIONÁRIO MULTILÍNGUE INTERNACIONAL *SPREAD THE SIGN*

Vitória Tassara Costa Silva

INTRODUÇÃO

Neste texto, analisam-se à luz do Descritivismo (TOURY, 1991, 1995), as traduções realizadas no âmbito do projeto *Spread the Sign* (STS) nos seguintes pares linguísticos: inglês-português, português-Libras. Além disso, apresenta-se a possibilidade de se escolherem outros caminhos investigativos com base em outras abordagens, tais como a realização de uma possível análise processual dessas traduções. O STS é um dicionário *online* internacional de Língua de Sinais coordenado pelo *European Sign Language Center*, uma instituição sem fins lucrativos com sede na Suécia. Na plataforma, é disponibilizada a tradução de palavras escritas — divididas por categorias (cores, números, sentimentos, etc.) para uma variedade de línguas de sinais. Cada país cadastrado como colaborador pode ter uma ou mais entidades (universidades, escolas de surdos, associações) responsáveis pela tradução e cadastramentos dos sinais. O *Spread the Sign* tem sua matriz na Suécia e é uma ferramenta online que propicia a disseminação de língua de sinais de vários países, através da tradução de palavras escritas para seus respectivos sinais. Dentro do projeto STS realizado no Brasil, é desenvolvido o trabalho de tradução, revisão, pesquisa e colaboração de surdos, intérpretes e pesquisadores com conhecimento na Língua Brasileira de Sinais (Libras), do português e do inglês. Isso se deve ao fato de as listas de palavras serem enviadas pela organização da Suécia para as instituições brasileiras responsáveis pelas traduções. No Brasil, os sinais em Língua Brasileira de Sinais (Libras) estão sendo recadastrados na plataforma por três universidades: a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e a Universidade Federal Fluminense (UFF). Antes do processo de gravação dos sinais, uma lista de palavras (e suas respectivas definições) em inglês, dividida por temas, é enviada às universidades que apenas farão o cadastro dos sinais depois do processo de tradução das palavras do inglês para a respectiva língua do país. O processo no Brasil é o seguinte: o STS manda a lista de palavras e definições em inglês e então um grupo realiza a tradução do inglês para o português. Apenas depois dessa etapa, um segundo grupo se ocupará da tradução para a Libras.

Dessa forma, os objetivos específicos que motivaram a pesquisa foram: (a) Identificar qual **grupo de estratégias** das propostas por Chesterman (1997) — sintáticas, semânticas e pragmáticas — foi o mais utilizado nas decisões tradutórias de cada par linguístico; (b) Investigar, à luz do Descritivismo, qual a **estratégia tradutória predominante** no par linguístico inglês-português (intramodal) e no par linguístico português-libras (intermodal); e (c) Analisar se o conceito de **normas** proposto por Toury (1995) dialoga com as estratégias usadas nas traduções das palavras.

O suporte teórico deste trabalho está ancorado nos Estudos Descritivos da Tradução

(EDT), que foram inicialmente implementados pelo teórico Gideon Toury, com base na Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar. O foco de estudo apresentado pelo Descritivismo diz respeito à mudança do paradigma texto-fonte/texto-alvo: Em Toury (1995b, p. 136) ele insiste que as traduções devem ser estudadas em função de seus contextos de recepção e não em relação aos de partida. Os textos selecionados para estudo devem ter suas traduções consideradas como fatos da cultura alvo. Dessa forma, indo ao encontro com o que Even-Zohar afirma em sua Teoria dos Polissistemas: a tradução é entendida como um elemento da cultura de chegada.

Assim, é seguro afirmar que uma das principais mudanças que os EDT apresentam é a gradual mudança do paradigma *source-oriented* para *target-oriented* das traduções. Voltado ao caráter relativista, o Descritivismo é, em breves palavras, o que nos apresenta Pym (2010) em *Exploring Translation Theories*:

De maneira geral, as teorias descritivas se opõem ao paradigma da equivalência na medida em que procuram não ser prescritivas, colocando seu foco nos “deslocamentos”, e não nos tipos de equivalência, sem se empenhar em análises extensivas da cultura de partida. Elas tendem a ser como as abordagens de escopo (Skopos) voltadas ao propósito, no sentido de que elas enfatizam o contexto da cultura de chegada e a função das traduções dentro desse contexto. Elas, ainda assim, diferem das abordagens voltadas ao propósito no sentido de que enxergam as funções em termos de posições ocupadas pelas traduções dentro dos sistemas de chegada, e não no que se refere a clientes ou exigências. As teorias descritivas também têm interesse nos modos pelos quais as traduções normalmente se configuram em contextos particulares, e não pelos quais elas diferem. São então capazes de falar sobre as “normas” baseadas no consenso, que definem como as traduções são produzidas e recebidas. (PYM, 2010, p. 256).

Dessa forma, em concordância com os proponentes dos Estudos Descritivos da Tradução, foi utilizado o conceito de normas (TOURY, 1995), que é entendido como as circunstâncias existentes dentro de uma cultura para uma tradução ser aceita como tal. Mais especificamente, o conceito diz respeito “à tradução de ideias e valores gerais compartilhados por uma comunidade com respeito ao que é certo e errado, adequado ou inadequado, em instruções de desempenho apropriadas e aplicáveis a situações específicas.” (TOURY, 1995, p. 55).

O objetivo da tradução, dessa forma, passa a ser alcançar traduções aceitáveis na cultura-alvo; que estejam de acordo com as normas daquele sistema. A questão da aceitabilidade da tradução pode ser trazida à tona e relacionada com as traduções analisadas na pesquisa, pois as mudanças no texto são ditadas pelas condições culturais do sistema receptor — como é o caso da tradução para a Libras e também da tradução do inglês para o português (dentro do STS).

Por exemplo, dentro do trabalho de tradução que analisamos, podemos chamar de “mudanças ditadas pelas condições culturais do sistema receptor” toda e qualquer decisão para realizar traduções na cultura-alvo. Um exemplo prático para a tradução do Português-Libras seria quando um sinal é inexistente na língua de sinais e o que se utiliza é um empréstimo, isto é, a datilologia da palavra/expressão. Se o tradutor envolvido nesse projeto opta por usar um

sinal que existe, mas já caiu em desuso ou que a comunidade surda não utiliza, tal decisão poderia ser caracterizada como a não valorização das condições culturais do sistema receptor. De maneira oposta, traduzir as palavras em português, para sinais utilizados por sujeitos surdos, seria seguir as condições culturais do sistema receptor — a comunidade linguística sinalizante.

Além do conceito de normas, utilizamos também as estratégias de tradução levantadas por Chesterman (1997) para fundamentação e análise dos dados. Segundo o autor, o uso das estratégias de tradução são caminhos tomados por tradutores para alcançar a conformidade com as normas de uma determinada cultura — o que entra em concordância com os Estudos Descritivos e a proposta deste trabalho.

O autor divide suas estratégias em três grupos: estratégias sintáticas (gramaticais), semânticas e pragmáticas. A seguir apresentamos uma descrição textual de cada grupo de estratégias. A tradução para o português de cada estratégia foi feita com base nas traduções presentes em Pezzini (2005):

Estratégias Sintáticas – também denominadas como estratégias gramaticais. São aquelas que manipulam a forma do texto. São elas: Tradução literal, Empréstimo, Transposição, Deslocamento de unidade, Mudança estrutural da frase, Mudança estrutural de oração, Mudança estrutural de período, Mudança de coesão, Deslocamento de nível, Mudança de esquema.

Estratégias Semânticas – são aquelas que manipulam o sentido. São elas: Sinonímia, Antonímia, Hiponímia, Conversão, Mudança de abstração, Mudança de distribuição, Mudança de ênfase, Paráfrase, Mudança de tropos, Outras mudanças semânticas.

Estratégias Pragmáticas – são as responsáveis pela manipulação da mensagem; das “intenções do texto original”. São elas: Filtro cultural, Mudança de explicitação, Mudança de informação, Mudança interpessoal, Mudança de elocução, Mudança de coerência, Tradução parcial, Mudança de visibilidade, Reedição, Outras mudanças pragmáticas.

Consideramos, portanto, que as estratégias propostas por Chesterman (1997) seriam um bom critério de análise das traduções, já que seguimos uma perspectiva descritivista. Nesse sentido, este trabalho se situa nos estudos descritivos da tradução orientados ao produto e tem como foco a análise das traduções pertencentes ao tema “ambiente escolar”.

Vale mencionar que a abordagem descritivista, que tem o foco no texto-alvo, pode ser aplicada no que diz respeito à tradução para os sinais em Libras. Ora, o foco dentro do *Spread the Sign* é realizar uma tradução para a Língua de Sinais pensando em seus sinalizantes; na comunidade surda. Dessa forma, os sinais, que são a ponta final de todo o trabalho, precisam ser levados em conta durante o processo de tradução do inglês para o português.

DESENVOLVIMENTO

Para as análises propostas, foi escolhida apenas a categoria **ambiente escolar**, presente no *website* do *Spread the Sign*. Assim, foram definidas como orientações de análise: o conceito de **normas** proposto por Toury (1995) e as **estratégias de tradução** propostas por Chesterman (1997).

A análise foi feita de forma a reconhecer e classificar as estratégias usadas nas

traduções dentre os grupos de estratégias propostas por Chesterman (1997). Outro ponto analisado foi o quanto as traduções se aproximam das proposições que o Descritivismo aborda, principalmente a aproximação com a cultura de chegada, ou seja, a comunidade surda sinalizante de Libras. A análise foi feita a partir da elaboração de uma tabela onde consta o **termo** em inglês, a **tradução para o português**, a **estratégia** aplicada nessa primeira tradução, a **glosa** em Libras e a **estratégia** usada na segunda tradução, conforme demonstração no quadro a seguir.

Quadro 1: Reprodução das dez primeiras palavras da tabulação dos dados.

TERMO	TRAD. PORTUGUÊS	ESTRATÉGIA	GLOSA LIBRAS	ESTRATÉGIA
<i>Academic year</i>	Ano acadêmico	<i>Sintática</i> Trad. Literal	ANO ACADÊMICO	<i>Sintática</i> Trad. Literal
<i>After school care club</i>	-	<i>Pragmática</i> Filtro cultural	-	<i>Pragmática</i> Filtro cultural
<i>All-day trip</i>	Saída pedagógica	<i>Semântica</i> Mudança de ênfase	PASSEIO ESCOLA	<i>Pragmática</i> Filtro cultural
<i>Auditorium</i>	Auditório	<i>Sintática</i> Tradução literal	AUDITÓRIO	<i>Sintática</i> Tradução literal
<i>Bilingual education</i>	Educação bilíngue	<i>Sintática</i> Tradução literal	EDUCAÇÃO BILÍNGUE	<i>Sintática</i> Tradução literal
<i>Break</i>	Intervalo	<i>Sintática</i> Tradução literal	INTERVALO	<i>Sintática</i> Tradução literal
<i>Breakfast club</i>	-	<i>Pragmática</i> Filtro cultural	-	<i>Pragmática</i> Filtro cultural
<i>Bully</i>	Agressor	<i>Sintática</i> Tradução literal	PESSOA VIOLÊNCIA	<i>Semântica</i> Mudança de distribuição (expansão)
<i>Bully</i>	Intimidar	<i>Sintática</i> Tradução literal	PESSOA OFENDER	<i>Semântica</i> Mudança de distribuição (expansão)
<i>Bullying</i>	Bullying	<i>Sintática</i> Empréstimo	BULLYING	<i>Sintática</i> Tradução literal

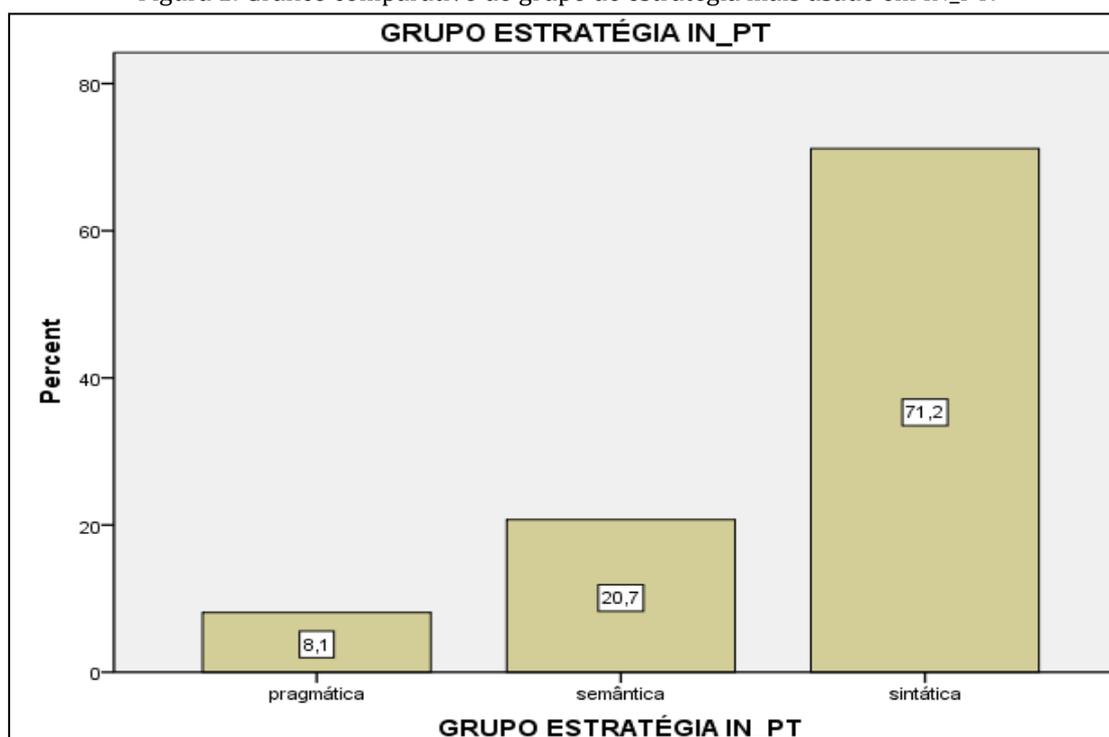
Fonte: A autora (2019).

A partir das classificações organizadas em forma de tabela, a média foi calculada com o objetivo de descobrir a porcentagem de uso das estratégias — porcentagem de uso por grupo de estratégias e qual grupo apareceu mais (sintáticas, semânticas e pragmáticas) — e a porcentagem de uso das estratégias individualmente. A partir da geração de gráficos com o

auxílio do software *SPPS* (contendo o número de ocorrências de uso das estratégias), foi possível realizar a análise dos dados.

A análise foi dividida em dois momentos: as traduções do primeiro par linguístico (IN_PT)¹³ e as análises do segundo par linguístico (PT_LIBRAS)¹⁴. As traduções feitas do inglês para o português totalizaram 111 palavras traduzidas. Desse total, 8,1% foram classificadas como tradução por estratégia pragmática (9 palavras); 20,7% como tradução por estratégia semântica (23 palavras) e 71,2% como tradução por estratégia sintática (72 palavras). Como é ilustrado na figura abaixo:

Figura 1: Gráfico comparativo do grupo de estratégia mais usado em IN_PT.



Fonte: a autora (2019).

Como se pode observar, o grupo de estratégias mais usado foi o das sintáticas — que dão conta de traduções ligadas à forma. Para justificar tal ocorrido, pôde-se fazer uma reflexão acerca do objetivo principal das traduções analisadas, que é a criação de um dicionário. Segundo Azevedo (2007) “o dicionário [...] ocupa-se do ‘conteúdo dado pela língua, como uma delimitação conceitual estabelecida dentro do próprio sistema’” (AZEVEDO, 2007, p. 50).

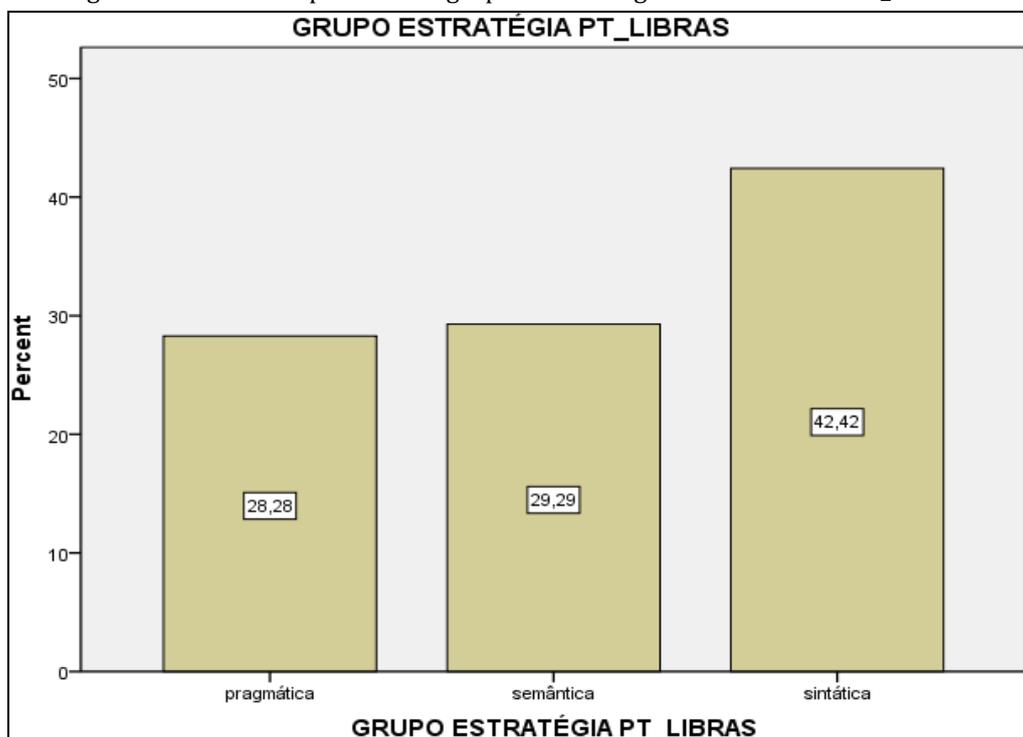
Se considerarmos que “as estratégias pragmáticas estão ligadas a seleção das informações e podem ter como foco a cultura do público ao qual é dirigida” (CHESTERMAN, 1997 apud PAZ, 2016), podemos conjecturar que as traduções de IN_PT tinham um público-alvo diferente e também um objetivo diferente das traduções de PT_LIBRAS.

¹³ Inglês-português.

¹⁴ Português-Libras.

No grupo de traduções do segundo par linguístico, de um total de 99¹⁵ traduções do português para a Libras, as estratégias sintáticas tiveram 42,4% de uso (42 ocorrências); as estratégias semânticas, 29,3% (29 ocorrências); e as estratégias pragmáticas, 28,3% de uso (28 ocorrências), como é ilustrado na figura abaixo:

Figura 2: Gráfico comparativo do grupo de estratégia mais usado em PT_LIBRAS.



Fonte: a autora (2019).

As porcentagens de uso por grupo de estratégia foram ligeiramente mais equilibradas nesse par linguístico. Podemos refletir sobre o fato de que no primeiro par linguístico (IN_PT), o grupo de estratégias menos usado foi o das estratégias pragmáticas, com um total de 9 ocorrências. Por sua vez, no par PT_LIBRAS o grupo das estratégias pragmática também foi o menos utilizado, porém com um total 3 vezes maior que o do primeiro par linguístico, contabilizando **28** ocorrências.

O que pode explicar essa diferença na quantidade absoluta do grupo de estratégias pragmáticas, é que a tradução do inglês para o português serve apenas como uma “ponte” para a tradução do próximo par linguístico (português-Libras). Algumas palavras foram traduzidas no primeiro par linguístico (IN_PT), porém no segundo par linguístico (PT_LIBRAS) optou-se por não realizar a tradução. Isso acontecia, geralmente quando a palavra carregava um conceito estrangeiro. Dessa forma, algumas palavras que carregavam uma certa carga estrangeira foram traduzidas do inglês para o português. Ao passo que o sistema da Libras não aceita tão normalmente alguns conceitos estrangeiros, optou-se por não traduzir essas palavras para sinais — o que está associado ao conceito de normas (TOURY, 1995).

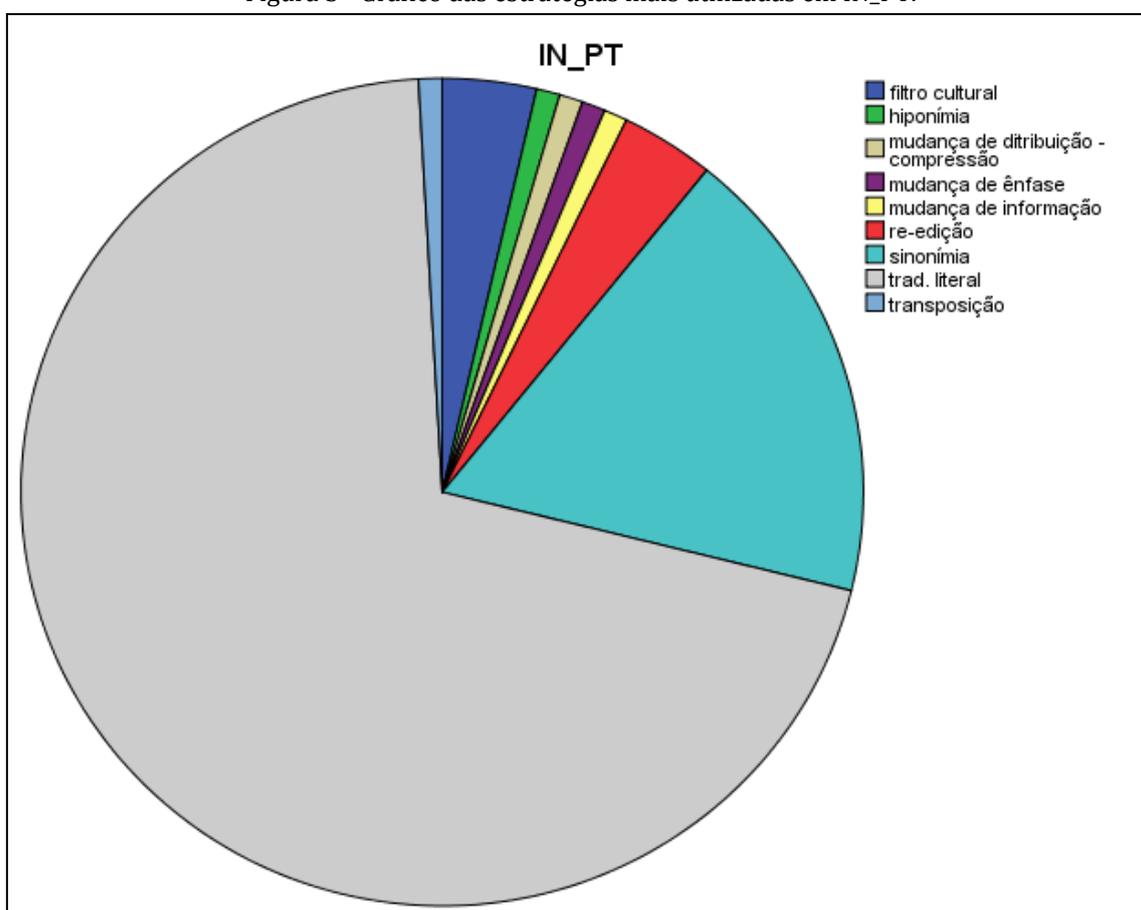
¹⁵ Das 111 palavras contidas no grupo “Ambiente Escolar”, não foi possível ter acesso a doze sinais em Libras.

Podemos ver que a questão das normas se faz presente ao observarmos que as traduções feitas em IN_PT seguiam uma diretriz associada às estrangeirizações (consciente ou inconsciente) ao traduzir palavras como *all day trip* para “saída pedagógica”, *induction week* para “semana de recepção dos calouros”, *school health service* para “serviço de saúde escolar” e *school is out* para “escola fechada”. Essas são apenas algumas palavras que foram traduzidas para o português, seguindo essa diretriz.

É possível observar o peso estrangeirizado que essas palavras carregam — a maioria traz conceitos distantes da realidade brasileira. E há uma clara distinção entre as diretrizes envolvidas na tradução dos pares linguísticos analisados neste trabalho, ao observarmos que das 23 palavras que não foram traduzidas para a Libras — pelas razões comentadas acima — apenas 4 também não foram traduzidas do inglês para o português, que foram: *after school care club*, *breakfast club*, *class ring* e *Erasmus +*.

Com relação ao uso individual de cada estratégia no primeiro par linguístico (IN_PT), foi possível observar que a estratégia mais utilizada nas traduções do inglês para o português foi a estratégia **tradução literal**, do grupo das estratégias sintáticas, com 70,3% de uso (78 ocorrências). A porcentagem das outras estratégias, em ordem de mais utilizada para menos utilizada, foram: sinonímia (18%), reedição (3,6%), filtro cultural (3,6%), hiponímia (0,9%), mudança de distribuição — compressão (0,9%), mudança de ênfase (0,9%), mudança de informação (0,9%) e transposição (0,9%). Como podemos observar na figura a seguir:

Figura 3 - Gráfico das estratégias mais utilizadas em IN_PT.



Fonte: a autora (2019).

O grande uso da tradução literal nesse par linguístico (a estratégia mais usada no par linguístico IN_PT) nos remete à discussão previamente apresentada sobre o objetivo dessas traduções (alimentação de um dicionário), e acerca de como essas traduções eram organizadas (uma lista de palavras, descontextualizadas, para a criação de um dicionário de Língua de Sinais). Nas palavras de Paz (2016),

Para Barbosa (1990), o procedimento técnico de tradução palavra-por-palavra, trata-se de a LA ter tradução de estrutura sintática igual a LF. Já a tradução literal, ocorre quando a LF possui uma fidelidade semântica igual a LA. A tradução palavra-por-palavra e a tradução literal são modelos que a autora sugere utilizar quando houver semelhanças do sistema linguístico, de fatores que são extralinguísticos e também de estilo, entre as duas línguas. (PAZ, 2016, p. 62).

A segunda estratégia mais utilizada nas traduções deste par linguístico foi a sinonímia (estratégia sintática). Um exemplo sobre o uso dessa estratégia voltado para a língua de sinais brasileira é encontrado em Paz (2016):

para Chesterman (1997) a [...] sinonímia é a busca por um sinônimo ou um termo semelhante de significado semelhante na Língua-Fonte. Nas traduções/interpretações em Libras é possível utilizar o sinal de 'ELE FALOU' ao invés de 'ELE DISSE'. (PAZ, 2016, p. 81).

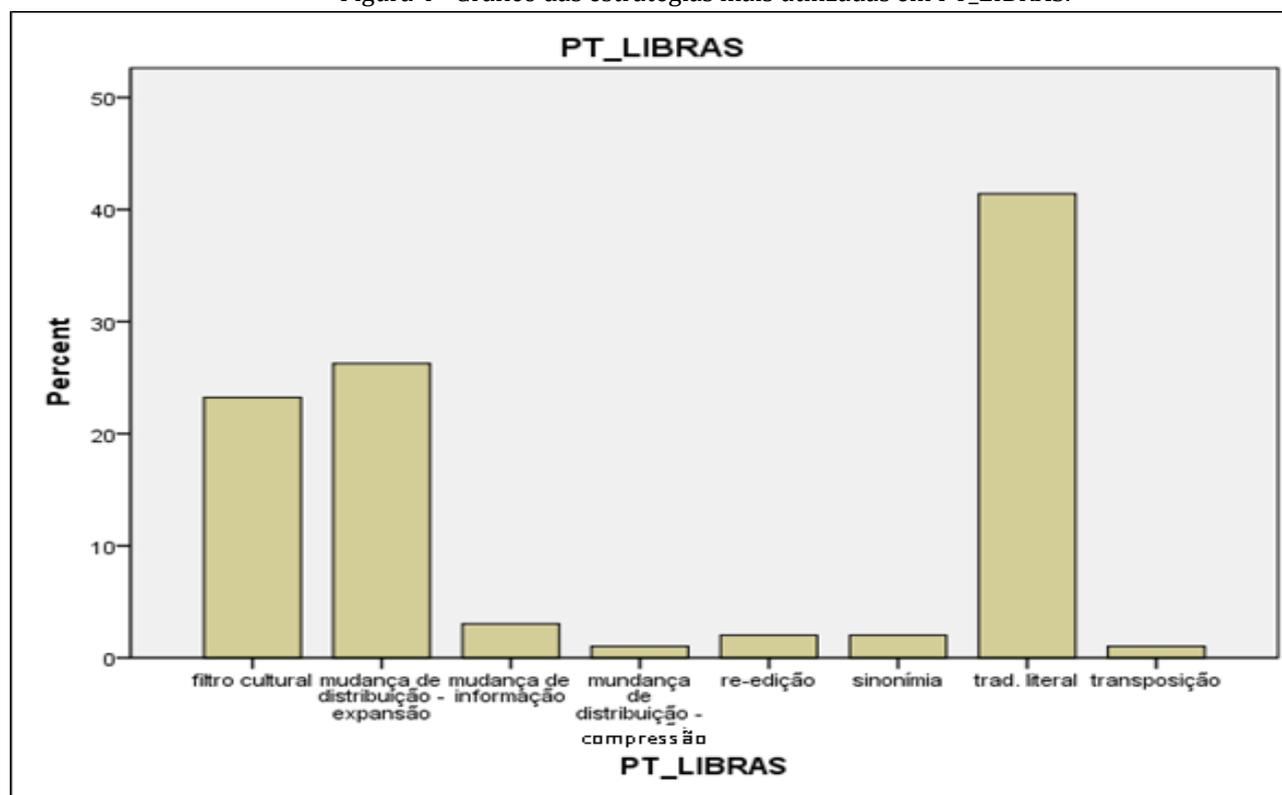
Assim, podemos supor que o fato de a estratégia sinonímia ter obtido a segunda maior porcentagem de uso nas traduções do primeiro par linguístico é uma forma de “preparar” a palavra para a tradução seguinte; resumindo-se assim num processo de facilitar o entendimento da mensagem.

Algumas traduções de palavras que foram classificadas com o uso da estratégia sinonímia em IN_PT, são: *term* foi traduzido por “período escolar” em português e, posteriormente, para o sinal de “trimestre” em Libras. Dessa forma, *psychomotricity room* foi traduzido por “sala de recursos” em português e o sinal para “sala de recursos” foi cadastrado (que já é um sinal consolidado e cristalizado na língua). Nesse último caso, percebe-se a preocupação com as traduções para Libras, pois caso a tradução do inglês para o português fosse uma tradução literal, (“sala de psicomotricidade”, por exemplo) provavelmente terminaria sendo uma omissão em Libras — ou teria oferecido maior dificuldade ao grupo de tradutores do par PT_LIBRAS.

Acerca dos resultados obtidos no segundo par linguístico, dentre o uso individual das estratégias, a estratégia mais utilizada nas traduções do par linguístico PT_LIBRAS foi a tradução literal, com 41,4% de uso (41 ocorrências), seguida pela estratégia semântica mudança de distribuição — expansão, com 26,3% de uso (26 ocorrências). As outras estratégias, em ordem de maior ocorrência para menor ocorrência, são: filtro cultural com 23,2% de uso (23 ocorrências), mudança de informação com 3,0% de uso (3 ocorrências), reedição com 2,0% de uso (2 ocorrências), sinonímia com 2,0% de uso (2 ocorrências), mudança de distribuição — compressão com 1,0% de uso (1 ocorrência) e transposição com 1,0% de uso (1 ocorrência). Lembrando que o total das palavras/traduções do grupo

PT_LIBRAS foi 99. Podemos observar na figura abaixo a ilustração da frequência de uso das estratégias no segundo par linguístico aqui analisado:

Figura 4 - Gráfico das estratégias mais utilizadas em PT_LIBRAS.



Fonte: a autora (2019).

Confirmando a considerável frequência de uso do grupo das estratégias pragmáticas nas traduções PT_LIBRAS (28,3%), também é possível observar que a segunda estratégia mais usada nas traduções deste par linguístico foi a estratégia pragmática filtro cultural. Como abordado em Chesterman (1997) e por Paz (2016), há uma consideração sobre a estratégia mencionada que apresenta um exemplo do uso dessa estratégia em uma situação de interpretação para Libras:

Quanto às Estratégias Pragmáticas, Chesterman (1997) afirma que a Pr¹⁶ é uma filtragem cultural, visto que se opta por adaptar o que é pertinente à cultura da LF para a cultura da LA. No caso da Libras, pode-se citar como exemplo quando o emissor da mensagem diz: "Ouçam o que tenho para falar". Essa frase poderia ser interpretada [em Libras] como: "ATENÇÃO AGORA EXPLICAÇÃO", ao se realizar a adaptação cultural de um palestrante ouvinte para um público em que há surdos. Para pessoas não surdas, solicita-se a atenção através da audição. Na interpretação em Libras para público surdo, é essencial que haja a atenção através da visão. (PAZ, 2016, p. 84).

¹⁶ Chesterman intitula as estratégias de acordo com suas iniciais. Estratégias sintáticas são denominadas por G (gramaticais); semânticas por S e pragmáticas por Pr. Assim, a Pr1 equivale a estratégia pragmática 1.

A mesma conjectura que foi feita ao se refletir sobre o uso da sinonímia em traduções de IN_PT (uma preparação da palavra para se tornar um sinal posteriormente), pode ser usada para se especular sobre o grande número de ocorrências da estratégia filtro cultural, na qual as palavras que possuíam uma conotação estrangeira — em um processo comunicacional seria possível fazer a datilologia da palavra — não foram traduzidas para Libras, pois não tinham um sinal consolidado na língua.

Além disso, foi possível pode-se recuperar a questão da aceitabilidade da tradução, em concordância com as normas da cultura-alvo. Nos casos em que foi optado por não se traduzir uma palavra que não possuía equivalente cristalizado na Língua-Alvo, o tradutor se propôs propõe a seguir as condições culturais e linguísticas do sistema receptor — a comunidade surda sinalizante de Libras.

A terceira estratégia mais utilizada nas traduções PT_LIBRAS foi a estratégia semântica: mudança de distribuição — expansão. Nesse caso, tal estratégia ocorreu quando uma palavra em português foi desmembrada em dois ou mais sinais em Libras. Há uma exemplificação de como funciona o uso dessa estratégia no âmbito da língua de sinais em Paz (2016):

A mudança de distribuição é bastante utilizada nas interpretações para Libras principalmente quando ainda não há um sinal específico para aquela palavra ouvida na Língua Portuguesa, quando é necessário utilizar dois ou mais sinais para uma palavra. Podem-se utilizar mais itens ou menos itens, expansão ou compressão. Se, na Língua Portuguesa, ouve-se a palavra "dogma", e se não há sinal para Libras, pode-se optar por usar dois ou mais sinais que conceituem o termo "dogma" ou realizar atividade inversa (PAZ, 2016, p. 87).

Alguns exemplos de palavras em português que foram transformadas em dois sinais ou mais são: estudante para *peessoa estuda*; merenda para *almoço escola*; enfermaria para *sala enfermeira*; e toga para *roupa chapéu formatura*.

Até o presente momento foram abordadas as estratégias com maior frequência de uso e tentamos explicar tais escolhas tradutórias. A seguir vamos abordar algumas estratégias que foram utilizadas em pequena escala e propor uma explicação para tais acontecimentos.

A estratégia semântica hiponímia foi classificada apenas em uma tradução do par linguístico IN_PT, na palavra *field trip* foi traduzida como “visita de campo”. Entendemos essa tradução como hiponímia pois “visita” seria um hipônimo de *trip* (viagem em inglês). Porém, nas traduções de PT_LIBRAS não houve nenhuma ocorrência dessa estratégia. Podemos encontrar uma explicação em Paz (2016):

Para Chesterman (1997), a hiponímia refere-se aos diferentes tipos dentro dessas classes, como ouvir, em Língua Portuguesa, nomes de tipos de frutas: laranja, limão, abacaxi etc. Na interpretação para Libras, implica utilizar o sinal da classe, do todo, e interpretar apenas o sinal de frutas ao invés de realizar o sinal de cada fruta dita. (PAZ, 2016, p. 82).

Dessa forma, podemos depreender desse excerto que o uso dessa estratégia está atrelado a situações comunicativas. Assim como é o mesmo caso com as estratégias transposição e antonímia do grupo sintático. Paz (2016) explica que “a G3 (transposição) é a

mudança na classe da palavra, como trocar o substantivo para verbo. Um exemplo seria: ‘Eu fiz as compras no supermercado’. Na tradução/interpretação ficaria: ‘Eu comprei algumas coisas no supermercado’’. (PAZ, 2016, p. 80).

Explicamos tais escolhas tradutórias, pois algumas estratégias carregam consigo um teor atrelado a contextos específicos, como, o uso de um sinônimo mais a negação. Essa conduta remete a uma situação conversacional, ou de interpretação. Como vemos no estudo realizado por Paz (2016), na interpretação de português para Libras, a antonímia era usada como uma ferramenta de esclarecimento. Por exemplo, quando o intérprete precisava se referir ao sinal de URGENTE, dependendo do grau de urgência, o sinal de URGENTE era utilizado seguido da negação com o dedo indicador .

A seguir passamos à apresentação das conclusões e das projeções para futuros desdobramentos da pesquisa apresentada aqui.

CONCLUSÕES E PROJEÇÕES

Esse estudo preliminar ofereceu algumas possibilidades de reflexões, as quais vão desde o papel da tradução na acessibilidade até a importância de estudos na área da tradução de língua escrita para língua de sinais. Devido a isso, as análises acima apresentadas tornam-se centrais para o desenvolvimento de novas pesquisas relacionadas aos processos tradutórios (por exemplo, escolhas e tomadas de decisão) e aos recursos terminológicos envolvendo línguas de sinais que possam ser empregados pelos tradutores, bem como ao seu caráter e função. De modo geral, pode-se concluir que as tomadas de decisão dos tradutores, no caso analisado, refletem uma preocupação com as normas da língua de chegada.

Tanto as traduções do primeiro par linguístico, IN_PT, quanto as do segundo par linguístico, PT_LIBRAS, dialogam com o conceito de normas. Um dos fatores contribuintes para tal fato é o caso das estrangeirizações que foram traduzidas do inglês para o português (que é um sistema que aceita mais facilmente estrangeirizações), enquanto que nas traduções para Libras, conceitos estrangeiros foram omitidos (usando a estratégia pragmática filtro cultural).

Pôde-se perceber uma grande preocupação por parte dos tradutores em relação às singularidades de cada cultura-alvo. As traduções para o português serviram de ponte e auxílio para a tradução em Libras ser mais ativa e menos trabalhosa. Pode-se afirmar tal fato, pois muitos conceitos seriam mais trabalhosos de se traduzir para a Libras, caso tivessem sido traduzidos literalmente; porém foram escolhidos sinônimos dessas palavras em português, o que facilitou a tradução para a Libras. Tal explicação também pode ser comprovada ao olharmos para o notável número de ocorrências da estratégia sintática sinonímia nas traduções IN_PT: 18%.

Levando em conta o recorte no qual este estudo se situa, ele pode contribuir para o desenvolvimento de pesquisas relacionadas à acessibilidade, visto que o *Spread the Sign* é um dicionário de Língua de Sinais que favorece a divulgação e o aprendizado dessas línguas. Além disso, também colabora para a disseminação de pesquisas sobre tradução envolvendo língua escrita e língua de sinais e a propagação da Língua de Sinais em geral — a brasileira e de outros países.

Além de o *Spread the Sign* trazer a visibilidade e a divulgação das línguas de sinais de

vários países, é uma iniciativa que propicia mais estudos acadêmicos sobre a tradução intermodal. Posteriormente às análises conduzidas nesse trabalho, abre-se a possibilidade de refletir-se sobre abordagens que também poderiam servir de embasamento para outras investigações. Assim, a realização futura de estudos processuais das traduções do inglês para o português e do português para Libras, dentro do projeto *Spread the Sign Brasil*, é uma demanda iminente.

Consideramos que um dos primeiros passos para as análises processuais seria realizar uma entrevista com os tradutores para obter informações sobre: o perfil dos tradutores, como eles encaram o processo tradutório, como funciona o espaço onde os tradutores trabalham, como os tradutores se organizam (um grupo traduz o primeiro par linguístico IN_PT e um segundo grupo passa as traduções do português para Libras, ou são os mesmos tradutores que realizam ambas as tarefas?), entre outros questionamentos.

Um dos objetivos dessa entrevista seria identificar como funciona a equipe e o processo tradutório de uma forma geral. Todas essas informações são importantes para a sistematização dos dados e também para entender de o funcionamento da equipe de tradutores. A outra ferramenta de análise dos dados seriam os TAPs (*Think-aloud protocols* ou Protocolos Verbais).

Esse instrumento foi introduzido como uma ferramenta de análise de dados a partir do trabalho de Ericson e Simon (1980). É um conceito que vem dos estudos cognitivos; da psicologia. Em *Verbal Reports as Data* (1980) os autores acima mencionados tecem explicações sobre os diferentes tipos de Protocolos Verbais, metodologia envolvendo a forma de aplicá-los, além de outras colocações sobre seus diversos objetivos e finalidades. Encontra-se uma breve, porém esclarecedora explicação do que se constituem os Protocolos Verbais em que Gonçalves (2001) expõe que:

Em linhas gerais, esta técnica consiste basicamente em o sujeito verbalizar todas as suas impressões, enquanto executa alguma tarefa, explicitando assim, tomadas de decisão e estratégias de solução de problemas. O objetivo dessa metodologia é tentar inferir alguns mecanismos ou processos cognitivos através das respectivas verbalizações. (GONÇALVES, 2001, p. 14).

Assim, os TAPs fariam jus a sua aplicação numa possível pesquisa voltada ao processo tradutório, pois são uma das possíveis formas de obter acesso ao que acontece cognitivamente e processualmente durante a atividade tradutória. O que vemos em Rodrigues (2013) auxilia a planejar e refletir sobre o uso dos TAPs:

Embora os protocolos verbais não possam nos ajudar a desvendar todos os mistérios da tradução, eles fornecem acesso à informação valiosa sobre a natureza do traduzir. Outros métodos de aquisição de tal informação incluem entrevistas, questionários e equipe de tradução. (JÄÄSKELÄINEN, 1998, p. 267 apud RODRIGUES, 2013, p. 72).

Submeter os tradutores aos Protocolos Verbais é uma estratégia de coleta de dados processuais que cada vez mais tem sido aplicada à investigação de processos tradutórios. Dessa forma, partindo das reflexões aqui apresentadas, seguimos na análise processual da tradução do inglês para o português e do português para a Libras dentro do *Spread the Sign*, além da utilização de entrevistas num primeiro momento — anterior aos Protocolos Verbais.

Além do embasamento teórico-prático, voltado para as análises dos dados processuais obtidos através das entrevistas com os tradutores, e da aplicação dos Protocolos Verbais aos sujeitos, propõe-se uma reflexão sobre a natureza das traduções, as duas modalidades envolvidas nas traduções e o contexto específico em que elas acontecem. Como marcado por Rodrigues (2018):

Na comparação das línguas orais com as de sinais, vemos que há uma distância relativa que se impõe por meio da diferença de modalidade. Essa distância faz que, muitas vezes, as línguas vocais-auditivas não atuem eficazmente como facilitadoras do aprendizado e desenvolvimento das propriedades gestuais, espaciais e visuais das línguas de sinais. (RODRIGUES, 2018, p. 308).

Essas reflexões são pertinentes neste contexto devido ao fato de que as traduções analisadas partem de um par linguístico da mesma modalidade e, posteriormente, o produto dessa modalidade de tradução será submetido a uma tradução intermodal. Dessa forma, tanto a realização das entrevistas quanto o uso dos Protocolos Verbais se configuram em peças importantes para a análise processual da tradução: como os tradutores se organizam nessa tarefa tradutória tão específica? Como essas duas modalidades, e o objetivo final, que é a composição de um dicionário de Língua de Sinais, interferem no processo tradutório? Quais os efeitos dessas duas modalidades no processo tradutório?

Defende-se que a parte experimental da pesquisa em desenvolvimento seja feita em dois momentos: o primeiro momento seria constituído pelas entrevistas com os tradutores e o segundo momento seria a aplicação dos Protocolos Verbais aos tradutores.

De uma forma geral, o objetivo da entrevista seria descobrir: a) quem são esses tradutores? b) qual a formação deles? c) são integrantes do projeto *Spread the Sign* há quanto tempo? d) o grupo que faz as traduções do inglês para o português é o mesmo que realiza as traduções do português para a Libras? Se sim, na opinião deles, quais são (e se existem) as vantagens e desvantagens deste fato? Se não, os tradutores do primeiro par linguístico têm fluência em Língua Brasileira de Sinais? e) Quais as maiores dificuldades de traduzir entre esses pares linguísticos (inglês-português-Libras)? f) Existe alguma diferença na organização das equipes no momento de traduzir as palavras e as definições? Essas são algumas perguntas que comporiam a entrevista semiestruturada aplicada aos tradutores. Após as entrevistas realizadas (sejam elas em português ou em Libras), seria necessário realizar a transcrição para o português escrito.

A realização dos Protocolos Verbais se daria com a gravação das reuniões — momento em que os tradutores realizam a tarefa tradutória. Assim, serviriam como insumo durante os Protocolos que seriam retrospectivos. Após a aplicação dos TAPs seria necessário realizar uma transcrição dos vídeos e dos Protocolos Verbais de cada tradutor.

Dessa forma, pode-se resumir as projeções para futuros desdobramentos do estudo aqui detalhado, ao pensarmos sobre os estudos processuais da tradução e a questão dos efeitos da modalidade dentro de um contexto tão específico, como as traduções realizadas no âmbito do *Spread the Sign*.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Nelson de Oliveira. Proposta para um Tratamento das Relações de Equivalência na Microestrutura do Dicionário Bilíngue Português-Inglês para o Tradutor brasileiro. 178 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- CHESTERMAN, Andrew. Memes of Translation – The spread of ideas in translation theory. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.
- ERICSSON, K. A.; SIMON, H. A. Verbal Reports as Data. *Psychological Review*, v. 87. n .3. 1980.
- GONÇALVES, José Luiz Vila Real. Pesquisas empírico-experimentais em tradução: os protocolos verbais. In: PAGANO, Adriana S. Metodologias de pesquisa em tradução. FALE-UFGM. Belo Horizonte. 2001. Cap. 1, p. 13-40.
- PAZ, Caren Simone. Estratégias de Interpretação Semântica Sinonímia e Antonímia em Libras. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- PEZZINI, Ornella Inês. Análise das estratégias de tradução de cem resumos/abstracts da revista Delta (segundo Chesterman 1997). 2005. 221 f. Dissertação (Mestrado) - Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- PYM, Anthony. Descritivismo - o background intelectual. In: ____. Exploring Translations Theories. 2010. Florianópolis: Cadernos de Tradução, 2016. p. 214-317. (v. 36, nº 3.). Tradução de: Eduardo César Godarth, Yéo N'gana e Bernardo Sant'Anna.
- RODRIGUES, Carlos Henrique. A interpretação para a língua de sinais brasileira: efeitos de modalidade e processos inferenciais. 254 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>>.
- RODRIGUES, Carlos Henrique. Competência em tradução e línguas de sinais: a modalidade gestual-visual e suas implicações para uma possível competência tradutória intermodal. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, [s.l.], v. 57, n. 1, p. 287-318, abr. 2018.
- TOURY, Gideon. What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptions?. In: KITTY, M.; van LEUVEN-ZWART & NAAIJKENS, T. (Eds). *Translation Studies: the state of the art*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1991. p. 179- 192.
- TOURY, Gideon. Translation as Facts of a 'Target Culture': An Assumption and Its Methodological Implications. In: TOURY, Gideon. *Descriptive Translations Studies and Beyond*. Tel Aviv: John Benjamins Publishing Company, 1995. Cap. 1. p. 23-31.

LA MUJER HABITADA, DE GIOCONDA BELLI: ANÁLISE DA TRADUÇÃO AO PORTUGUÊS BRASILEIRO

Giordana Antônia Sfredo

INTRODUÇÃO

Este estudo forma parte da pesquisa de mestrado intitulada “*La mujer habitada*, de Gioconda Belli: uma crítica da tradução ao português brasileiro”, efetuada no âmbito dos Estudos da Tradução, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). A pesquisa tem como *corpus* o romance *La mujer habitada*, de Gioconda Belli, publicado pela primeira vez em 1988, e sua tradução ao português brasileiro, realizada por Enrique Boero Baby e publicada pela Editora Record, com o título de *A mulher habitada*, em 2000.

O livro objeto de estudo deste artigo é o primeiro romance da nicaraguense Gioconda Belli, considerada uma das maiores escritoras centro-americanas da atualidade. Ainda que seja uma obra de ficção, traz à tona importantes reflexões sobre a construção da identidade feminina em um mundo notoriamente machista. A luta por emancipação a que as mulheres se veem expostas no romance ocorre em dois momentos históricos muito diversos: a colonização espanhola da região que hoje é conhecida como Nicarágua, no século XVI, e o governo ditatorial de Anastásio Somoza Debayle, no século XX, no mesmo país.

A pesquisa aqui explicitada tem por objetivo analisar se o tradutor do romance ao português brasileiro compreende e consegue preservar os elementos referentes à ditadura, à colonização da Nicarágua e à constante evolução enquanto mulher da personagem principal feminina no romance, entendendo a tradução como mediadora, “não apenas entre duas culturas especialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos.” (LAGES, 2002, p. 215).

Também visa expor aspectos gerais do original e da tradução, as principais divergências observadas entre ambos e o resultado do cotejo da obra, no qual se examinam escolhas lexicais, sintáticas e semânticas do tradutor. Por outro lado, este estudo busca divulgar a autora Gioconda Belli no Brasil, a partir de uma contextualização histórica de sua obra e das temáticas que aborda, além de traçar um panorama de suas produções já traduzidas ao português brasileiro. Busca-se, com isso, refletir sobre o ato tradutório e sobre o papel do tradutor.

Sob essa perspectiva, o artigo será dividido em quatro grandes blocos: introdução, onde se delimitam o *corpus* da pesquisa e os objetivos do estudo, bem como se apresenta um resumo sobre autora e obra; material e métodos, parte em que se explicitará como se desenvolveu a análise; resultados e discussão, onde serão expostas as conclusões suscitadas; e considerações finais, que correspondem às conclusões propiciadas pelo estudo.

Gioconda Belli, uma voz feminina de luta

Gioconda Belli nasceu em Manágua, em 1948, no seio de uma família bem estruturada e com poder aquisitivo, desenvolveu seus estudos na Europa, e, ao retornar à Nicarágua, envolveu-se com a causa revolucionária. Formou parte da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN) na luta contra o governo ditatorial de Anastasio Somoza Debayle, entre as décadas de 1970 e 1980, e acabou sendo exilada. Devido à sua vivência pessoal, a maior parte de sua obra literária e poética tem viés político e social, e uma parcela considerável de suas personagens femininas alude à sua própria vida.

Seu engajamento nas causas feministas e contra o autoritarismo na Nicarágua é notório, e a própria autora afirma em sua autobiografia *El país bajo mi piel: memorias de amor y guerra* (2000) que a sua vida foi definida por ter nascido onde nasceu e pelo sexo com que veio ao mundo. Assim, a sua recriação do passado através da literatura pode ser considerada um fator de busca por afirmação de identidade. Com essa perspectiva, María José Olaziregi (2008, p. 23) sustenta que “comunidades nacionais que viram questionado o seu ser encontraram na recuperação do passado histórico uma saída para a sua até então negada especificidade”.

Sabe-se que, desde a colonização até a atualidade, “a violência aparece naturalmente como traço constitutivo das sociedades americanas, o que também justifica a presença do tema nos textos literários” (SILVA; PORTO, 2016, p. 8). Por outro lado, os estudos de gênero, iniciados com o movimento feminista na década de 1960, possibilitaram que a submissão da mulher e a subversão à cultura patriarcal dominante pudessem ser debatidas. “A literatura tem sido um local privilegiado para discutir essas questões, especialmente, quando estabelece uma relação dialógica com a história” (ZINANI, 2004, p. 2).

Nesse sentido, Gioconda Belli, representante da nova geração literária centro-americana, utiliza suas obras como veículo de comunicação de problemáticas político-sociais correntes na sua região, bem como em toda a América Latina. Sua obra poética e suas narrativas versam sobre a mulher, a busca da felicidade, a maternidade, o amor pelo seu país e a luta por uma sociedade igualitária. Como porta voz dos revolucionários que derrubaram o governo ditatorial, a autora foi bem recebida pela crítica e por leitores internacionais, o que lhe rendeu muitas premiações.

***La mujer habitada*, contextualização histórica**

Em *La mujer habitada*, Gioconda Belli retrata dois conflitos distintos que tiveram lugar na Nicarágua: a luta indígena contra os conquistadores espanhóis, e a guerrilha de libertação nacional durante a ditadura do “Grande General”. Através de Lavínia, personagem que reflete muito das vivências da autora, e de Itzá, representante dos povos autóctones, Belli nos mostra que o texto pode sim trazer detalhes da existência humana por meio de personagens, e nesse caso, entrelaçar passado e presente.

A obra se desenvolve em uma localidade fictícia, Fágua, que representa a Nicarágua em um período entre os anos 1970 e 1980. Gioconda Belli tece o real ao mitológico, unindo a vida de Lavínia à de Itzá, uma índia cujo espírito renasceu em uma laranjeira. Em determinado momento, a fusão entre as duas mulheres ocorre de forma mágica e o espírito bravo da índia

passa a habitar também o corpo de Lavínia e o seu sangue a correr nas veias da jovem, impulsionando-a a participar mais ativamente da luta libertária. Daí que o título do romance seja *La mujer habitada*.

Lavínia é uma jovem arquiteta que retorna ao seu país depois de anos estudando na Itália. Independente e determinada, ela busca estabilizar-se profissionalmente sem depender de ninguém, mesmo tendo nascido em uma família da alta sociedade. No trabalho, conhece Felipe, por quem se apaixona e com quem passa a manter uma complexa relação amorosa, uma vez que o companheiro participa do Movimento de Libertação Nacional e, inicialmente, não aprova o seu envolvimento com a causa revolucionária.

Itzá, por outro lado, é uma indígena cujo espírito repousa em uma laranjeira no quintal de Lavínia. A mágica que une ambas as personagens femininas acaba impulsionando Lavínia em sua adesão ao Movimento de Libertação Nacional, em sua luta contra o machismo da sociedade, especialmente do namorado, e na redescoberta do seu papel como mulher. Quase 500 anos antes, Itzá também tivera que enfrentar o seu companheiro, Yarince, e toda a sua aldeia pelo direito de lutar contra os conquistadores espanhóis.

As descrições detalhadas de Itzá sobre a devastação do povo indígena durante a colonização e as vivências de Lavínia durante a ditadura criam um livro complexo e instigante, que retrata não só o amor físico dessas mulheres, mas também o amor pela terra natal. A autora mescla as suas experiências e o seu conhecimento da conquista espanhola, transformando uma obra de ficção no retrato de uma sociedade.

Nesse sentido, *La mujer habitada* discorre sobre o papel imposto às mulheres desde os primórdios da humanidade, a tão recorrente submissão feminina e o patriarcado entranhado e naturalizado em nossas sociedades. Demonstra, desta maneira, que, independente do tempo, a mulher está fadada a enfrentar distintas dificuldades, apenas por ser mulher. Isto torna o livro atual e faz com que seu estudo seja tão valioso.

O romance foi aclamado internacionalmente, tendo sido traduzido e republicado diversas vezes em distintos países. Obteve especial êxito na Alemanha, com o título *Bewohnte Frau*, onde recebeu o “Prêmio Novela Política” da Fundação Friedrich Ebert e o “Prêmio Anna Seghers” da Academia de Artes de Berlim, em 1989. Foi traduzido ao português brasileiro uma única vez, e diferente do que aconteceu em outros países, teve pouca repercussão, não sendo reeditado. De fato, poucos exemplares são encontrados atualmente.

No que se refere ao tradutor, pode-se dizer que a tradução de Gioconda Belli não parece fazer parte de um projeto tradutório próprio de Enrique Boero Baby, visto que esta foi a única obra da autora traduzida por ele e um dos únicos textos literários. Ele trabalha com tradução técnica e científica e com interpretação simultânea, principalmente política, na Argentina.

Por tratar-se de uma obra tão rica em aspectos culturais, léxicos e políticos, *La mujer habitada* merece total atenção, e sua tradução é de grande valia, na medida em que possibilita ao leitor nativo de outras línguas o conhecimento de aspectos históricos e sociais da Nicarágua. Ainda que traga à tona questões vividas em um país distante, percebe-se que a luta é universal, o que torna tão importante a sua discussão no momento político pelo qual o Brasil está passando hoje.

Nesse sentido, o presente artigo reflete sobre a tradução ao português brasileiro, trazendo considerações sobre as principais diferenças encontradas entre o original e a

tradução. Esta análise da tradução pode colaborar com os estudos de literatura hispano-americana e nicaraguense efetuados no Brasil, na medida em que esmiúça o conteúdo de uma obra ainda pouco difundida, como também pretende ser o ponto de partida para uma futura retradução do romance.

MATERIAL E MÉTODOS

A presente pesquisa foi pensada em distintas etapas, a fim de que fosse possível compilar a informação concernente. Em um primeiro momento, efetuou-se a leitura integral do romance *La mujer habitada* (1998; 2013), de Gioconda Belli, em espanhol, e posteriormente de *A mulher habitada* (2000), sua tradução ao português brasileiro. Na sequência, fez-se a leitura simultânea dos dois livros, a fim de cotejar o original e a tradução.

Assim, foi possível observar se o tradutor preservou as críticas da autora ao governo ditatorial e à colonização espanhola nada pacífica, como também aspectos da luta feminina por igualdade de direitos. Além disso, foi possível perceber quais foram as escolhas lexicais e sintáticas do tradutor. Durante a leitura, os trechos da tradução que causaram estranhamento por apresentar diferenças muito nítidas com relação ao original foram assinalados. Esse material serviu de base para a confecção de uma tabela comparativa entre texto meta e texto fonte. No presente artigo, se discutem as passagens mais relevantes para este estudo, isto é, aquelas que mais divergem do original.

Para um melhor aproveitamento das informações, a crítica se dá a partir da separação dos resultados por temáticas, a saber: aspectos gerais da tradução; ausência da epígrafe; tradução de nomes próprios e de lugares; registro e utilização de pronomes de tratamento; supressão de trechos na tradução; trechos reformulados com mudança de significado.

Por outro lado, foi efetuada uma busca de dados e um levantamento bibliográfico de artigos científicos relativos à obra literária e à vida de Gioconda Belli, bem como ao seu engajamento em movimentos sociais contrários à ditadura na Nicarágua e em favor dos direitos das mulheres. Além disso, foi necessário compilar informações sobre diferentes momentos da história da Nicarágua, especialmente, a conquista pelos espanhóis, no século XVI, e a ditadura de Anastasio Somoza Debayle, no século XX. Também se buscaram informações sobre o tradutor, a fim de contextualizar a sua trajetória, e fundamentação teórica para as análises. Para tanto, foram utilizadas ferramentas de busca *online*, como o *Google Scholar*, a página *web* oficial da autora e também repositórios institucionais de diversas Universidades.

Ademais, foi efetuada uma pesquisa sobre a situação dos textos de Gioconda Belli traduzidos ao português brasileiro, com o objetivo de inventariar que obras da autora encontram-se disponíveis até o presente momento no Brasil. Para este levantamento, foram utilizadas diferentes bases de dados. Inicialmente, a busca foi realizada através do *Index Translationum*, da UNESCO. Porém, como a página não é atualizada constantemente, foi necessário procurar em bases informais, catálogos de livrarias e de editoras, como a Editora Record, a Livraria Cultura, a Livraria Saraiva, e o portal Estante Virtual.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Situação dos textos de Gioconda Belli traduzidos no Brasil

Os dados a seguir refletem a situação dos textos de Gioconda Belli já traduzidos ao português brasileiro, tendo como finalidade servir de inventário e dar a conhecer outras obras da autora disponíveis no país, além do romance objeto de estudo deste artigo. As informações são resultado de uma busca no portal *Index Translationum*, da UNESCO, bem como em catálogos de livrarias e editoras *online*.

- I. Belli, Gioconda: A mulher habitada [Português] (ISBN: 8501053430) / Boero Baby, Enrique / Rio de Janeiro: Record [Brasil], 2000. 398 p. La mujer habitada [Espanol].
- II. Belli, Gioconda: O país sob minha pele: memórias de amor e guerra [Português] (ISBN: 8501059005) / Lacerda, Ana Carla / Rio de Janeiro: Record [Brasil], 2002. 392 p. El país bajo mi piel [Espanol].
- III. Belli, Gioconda: O país das mulheres [Português] (ISBN: 8576861224) / Resende, Ana / São Paulo: Verus [Brasil], 2011. 221 p. El país de las mujeres [Espanol].
- IV. Belli, Gioconda: O olho da mulher [Português] (ISBN: 97885654100070) / Diogo, Silvio / Diamantina: Arte Desemboque, 2012. 256 p. El ojo de la mujer [Espanol].
- V. Belli, Gioconda: A oficina das borboletas [Português] (ISBN: 8574065730) / Bussius, Julia / São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013. 48 p. El taller de las mariposas [Espanol].

Percebe-se, com essa investigação, que o acervo de Gioconda Belli traduzido no Brasil ainda é muito restrito, sendo composto por três romances (I, II, III), um poemário (IV) e um livro infantil (V). Esse número é pouco expressivo, se considerarmos que a autora possui mais de 20 livros já publicados. É importante ressaltar, desta forma, que ainda há importantes obras a serem traduzidas e que esse trabalho poderia ser efetuado, considerando que as temáticas dos seus livros são muito atuais e inspiram reflexão.

Crítica da tradução ao português brasileiro

Conforme exposto, a análise crítica da tradução deu-se a partir da leitura detida da tradução e também do original. Nesse sentido, considera-se Berman (1995), na medida em que o termo “crítica”, aqui empregado, não tem o sentido negativo de condenação, mas sim de apreciação. Isto é, não se busca definir a tradução como boa ou ruim seguindo critérios subjetivos, mas sim apresentar os trechos que mais divergiram do original, levantando teorias das possíveis causas, lembrando sempre que duas línguas nunca são equivalentes, e considerando a tradução como um projeto.

Para tanto, fez-se um exame detido de aspectos da macro e da microestrutura da obra, a fim de observar se houve perdas, compensações ou ganhos na tradução, entendendo que essa é a função da crítica tradutória, como salienta Paes (1990), no capítulo “*Sobre a crítica da tradução*”. “Uma vez que o princípio de que não pode haver igualdade entre duas línguas é

aceito, torna-se possível abordar a questão da *perda* e *ganho* no processo tradutório” (BASSNETT, 2005, p. 52).

Por outro lado, o que nos parece fundamental para a tradução é a manutenção dos aspectos sociais, históricos e culturais da obra. Como bem salienta Ricoeur (2011, p. 60), “a tarefa do tradutor não vai da palavra à frase, mas parte de uma imersão na cultura, para assim, chegar à palavra”. Umberto Eco corrobora ao afirmar que “a tradução é sempre uma transição, não entre duas línguas, mas entre duas culturas” (BURKE; HSIA, 2009, p. 13). Cabe, portanto, ao tradutor manter viva na tradução a realidade social, histórica e cultural presente no texto fonte.

Aspectos gerais da tradução

Quanto ao formato do texto, a tradução mostra-se equivalente ao original, visto que respeita a divisão em 28 capítulos, os quais, por sua vez, são divididos entre a trama principal de Lavínia e os *flashbacks* de Itzá. Se considerarmos *A mulher habitada* como um todo de significado, pode-se dizer que a tradução transmite as mesmas informações que o original sem perda semântica significativa, isto é, as escolhas do tradutor não prejudicam a compreensão da obra.

Percebe-se que o processo de colonização e os aspectos centrais da ditadura são preservados na tradução. Não obstante, condenações ao governo ditatorial vigente, bem como críticas sociais muito claras no original acabam aparecendo de forma mais velada na tradução. De igual maneira, o processo de autorredescoberta de Lavínia é mantido na tradução, no entanto, a luta das protagonistas femininas contra o machismo presente na sociedade da época acaba não sendo refletida tão marcadamente. Além disso, observam-se algumas mudanças lexicais que não se justificam e a supressão de certos elementos importantes. À continuação, apresentam-se as principais divergências encontradas na tradução e explica-se o porquê de serem consideradas perdas, ganhos ou compensações.

Ausência da epígrafe

A primeira consideração a ser feita é a ausência da epígrafe de Laura Mintegi, em basco, na tradução ao português brasileiro. A referida epígrafe consta na edição em espanhol de 1998, publicada pela editora Txalaparta, na Espanha, mas não aparece na tradução publicada pela editora Record no Brasil, em 2000.

Possivelmente, a epígrafe tenha sido suprimida, pois o idioma basco é pouco falado e compreendido fora do País Basco na Espanha. A escolha de não publicá-la na edição em português pode ter partido tanto do tradutor quanto da editora, por acreditarem que os leitores luso-falantes não a entenderiam.

De igual maneira, a epígrafe foi suprimida de algumas reedições da obra em espanhol, como a da Editora Booket, de 2013, provavelmente pelos mesmos motivos. Não obstante, acreditamos que a epígrafe é um paratexto fundamental à obra como um todo, e apresentamos uma tradução livre que reflete o motivo.

Tabela 1 – Epígrafe retirada do original (esq.) e sua tradução livre (dir.).

<p><i>Herria isilerazi nahi izan zuten, bitza kendu, mintzaira eragotzi, eta iroultza sortu zen.</i></p> <p><i>Emakumea isilerazi nahi izan zuten, mutu bíhurtu, enoratu, baztertu, eta orduan HITZA jaio zen, Emakume hitza, iraultza, bizi-iturri (BELLI, 1998, p. 08).</i></p>	<p><i>Eles tinham o desejo de silenciar a cidade, de remover a palavra de evitar o discurso e a revolução nasceu.</i></p> <p><i>Eles tinham o desejo de silenciar a mulher, torná-la muda, boba, ignorada, e, então, a PALAVRA nasceu, a palavra das mulheres, revolução, fonte de vida. (Tradução livre).</i></p>
---	--

Fonte: Produzida pela autora do artigo (2019).

O texto suprimido, apresentado na tabela acima, é importante, na medida em que instiga a reflexão sobre a constante inferiorização das mulheres e sobre o seu processo de emancipação, o qual encontra muitos entraves e não costuma ser nada pacífico. Mostra que é por meio da palavra e da linguagem que nasce a revolução, principalmente quando se é mulher. Corroborando essa afirmação o fato de uma das protagonistas do romance se chamar Itzá, termo que parece provir do basco *hitza*, que significa, justamente, “palavra”. Itzá cumpre o papel de relatar, em primeira pessoa, o processo de colonização da sua terra natal, isto é, a palavra é a sua principal arma de revolução.

Nesse sentido, acredita-se que o trecho não deveria ser suprimido, já que sua omissão caracteriza uma perda. A melhor opção seria que o tradutor o tivesse preservado, acompanhando-o de uma tradução ao português. Da mesma forma, as reedições do livro original em espanhol também não deveriam suprimir este período.

Tradução de nomes próprios e de lugares

No que se refere à tradução do corpo do texto propriamente dito, o que chama a atenção, em um primeiro momento, é a escolha do tradutor com relação aos nomes próprios, visto que alguns são traduzidos ou adaptados às normas gramaticais da língua portuguesa, enquanto outros são mantidos em espanhol, em um processo que poderíamos relacionar à estrangeirização e à domesticação de Venuti (1995).

São casos de domesticação “*Lavinia*”, “*Inés*”, “*René*”, “*Antonio*”, “*Florencia*”, “*Clemencia*” e “*Silvia*”, que passam a ser acentuados de acordo com a norma padrão da língua portuguesa, isto é “*Lavínia*”, “*Inês*”, “*Renê*”, “*Antônio*”, “*Florência*”, “*Clemência*” e “*Sílvia*”. O nome de origem italiana “*Lorenzo*” é traduzido como “*Lourenço*”. O diminutivo “*Toniño*” passa a ser “*Toninho*”.

Por outro lado, em alguns casos, o tradutor opta por manter nomes estrangeiros que são incomuns no Brasil, como “*Pablito*”, “*Sebastián*”, “*Itzá*”, “*Yarince*”, “*Azucena*”, “*Julián*”, “*Adrián*”, “*Ramón*”, em uma tradução estrangeirizadora. Os nomes que são comuns em ambos os países são mantidos também, como é o caso de “*Felipe*”, “*Flor*”, “*Mercedes*”, “*Sara*” e “*Pedro*”.

Acredita-se que manter os nomes originais seria um ganho na tradução, na medida em que aproximaria o leitor brasileiro da cultura fonte. Já essa alternância não se mostra benéfica, pois denota uma confusão por parte do tradutor, que aparenta não ter dado a devida atenção aos nomes próprios, caracterizando uma perda.

Também se percebem casos de domesticação em nomes referentes a lugares e plantas, como “*camino de los espadillos*” que foi traduzido por “caminho dos cafezais”. Essa decisão do tradutor pode representar a sua vontade de trazer um termo corriqueiro para os brasileiros, já que no país produz-se café em larga escala. Na América Central, no entanto, “*espadillo*” é o nome popular de uma flor do gênero *gladiolus*, conhecida no Brasil como palma de Santa Rita. Outros exemplos semelhantes com nomes de plantas são “*roble*”, que significa “carvalho”, traduzido como “jacarandá” e “*enredadera de huele-noche*”, cujo nome em português é “dama da noite”, traduzido como “trepadeira”.

Ainda que essas escolhas não prejudiquem em nada a compreensão do romance, caracterizam perdas, pois a história narrada tem lugar na Nicarágua e busca, justamente, retratar suas belezas naturais, sua paisagem, seu povo e sua cultura. Nesse sentido, é fundamental que se preservem os elementos que caracterizam a paisagem da América Central e não do Brasil, bem como os nomes característicos de habitantes daquela região. Nesse sentido, o melhor seria manter os nomes próprios tal qual o original e traduzir os nomes de lugares e plantas literalmente, ainda que o leitor brasileiro não esteja familiarizado, a fim de trazer conhecimentos específicos da cultura nicaraguense.

Registro e utilização de pronomes de tratamento

Quanto ao registro, nota-se no original o uso do pronome de tratamento de segunda pessoa do singular “*vos*”, em situações informais, visto que é o predominante na Nicarágua. No português brasileiro, o tradutor opta por utilizar o pronome de segunda pessoa “*você*”. No entanto, ainda que tenha feito essa escolha, em diversos casos de imperativos, utiliza o pronome “*você*” com o imperativo correspondente ao pronome “*tu*”, como se pode observar nos exemplos.

Original: “*Olvidate [vos] de lo de las armas. Decime [vos] nada más si **podés** [vos] prestar el carro*” (BELLI, 1998, p. 299, marcação da autora do artigo).

Tradução: “*Esquece [tu] o assunto das armas. Só me **diz** [tu] se **você pode** emprestar o carro*” (BELLI, 2000, p. 308, marcação da autora do artigo).

Acredita-se que a melhor opção seria, realmente, empregar o pronome “*você*”, por ser o mais utilizado pelos falantes no Brasil. Não obstante, é necessário que haja um cuidado na hora de conjugar, para que não ocorram essas oscilações, ainda que na fala, grande parte da população não respeite a norma padrão.

Ademais, há alguns problemas lexicais que se repetem ao longo de toda obra, como as traduções de “*juicio*” como “processo”, em vez de como “julgamento”, ao tratar do julgamento do diretor do presídio; de “*precaristas*” como “pobres” e “favelados”, no lugar de “sem-terra”, para referir-se às pessoas que ocuparam assentamentos irregulares; de “*materiales*”, como “panfletos”, em vez de “materiais”, para citar os materiais referentes ao Movimento de Libertação Nacional; de “*incorporación*” e “*vinculación*” como “engajamento”, e não como “incorporação” e “vinculação”, quando Lavínia passou a fazer parte do MLN; de “*cita*” como

“entrevista”, em vez de “reunião”, quando Lavínia vai encontrar o Grande General para tratar de assuntos de trabalho.

A tradução que mais causou perda semântica, no entanto, foi a de “*servidumbres*”, que significa “servidões”, como “regalias”, no trecho “*amenazarla con matrimonios perpetuos, **servidumbres** disfrazadas de éxito*” (BELLI, 1998, p. 208, marcação da autora do artigo). Essa tradução reflete um esforço em diminuir as críticas de Gioconda Belli ao machismo e à sociedade patriarcal, na medida em que há uma troca de um substantivo que reflete a mulher como dependente do cônjuge e servil a ele por outro que indica que ela teria algum tipo de privilégio.

Supressão de trechos no texto traduzido

Por outro lado, há muitos trechos que foram suprimidos da tradução. Para efeito de análise, o presente artigo traz aqueles cuja falta causa maior prejuízo ao texto. As supressões dos períodos sublinhados a seguir caracterizam perdas importantes e não se justificam.

Tabela 2 – Trechos que foram suprimidos na tradução.

EDIÇÃO DE 1998	TRADUÇÃO DE 2000
<i>Ella siempre pensó que era terrible y absurdo considerar como una debilidad el llanto de los hombres. <u>Pero en la práctica nunca vio llorar a ninguno</u> (p. 86).</i>	<i>Ela sempre pensou que era terrível e absurdo considerar como uma fraqueza o pranto dos homens (p. 88).</i>
<i>No debía aislarse, dijeron. <u>Era fundamental que se hiciera visible</u> (p. 165).</i>	<i>Não devia se isolar, disseram. (p. 166)</i>
<i><u>Ella los miraría desde lejos. Sentiría el poder de ser diferente</u> (p. 207)</i>	
<i><u>Casa de guardia, de nuevo rico</u> (p. 323).</i>	<i>Casa de novo-rico (p. 331)</i>
<i>Su abuelo, instaurador pionero de jornadas de ocho horas y dispensarios para los trabajadores, <u>casi en los oscuros tiempos de la esclavitud, la estaría mirando [...]</u> (p. 366).</i>	<i>Seu avô, instaurador pioneiro de jornadas de oito horas e enfermarias para os trabalhadores, estaria olhando para ela [...] (p. 376).</i>

Fonte: Produzida pela autora do artigo (2019).

A escolha de suprimir trechos como esses parece demonstrar um posicionamento político-ideológico do tradutor, visto que o primeiro excerto refere-se à visão de Lavínia sobre o que a sociedade machista impõe aos homens; o segundo e o terceiro sobre sua libertação enquanto mulher, e o terceiro e o quarto são críticas veladas ao governo ditatorial vigente.

Trechos reformulados com mudança de significado

Além disso, algumas passagens importantes sobre mulheres são reformuladas, de maneira que os sujeitos da ação acabam mudando. Essas mudanças também refletem perdas semânticas importantes, e a figura feminina, cujo papel é ativo, acaba sendo retrata com um papel passivo em sociedade.

Tabela 3 – Trechos que foram reformulados na tradução.

EDIÇÃO DE 1998	TRADUÇÃO DE 2000
<i>Se le antojaban mágicas alquimistas [...] (p. 50.)</i> <i>Logré que me asignaran en la formación, un lugar protegido desde donde disparaba flechas envenenadas (p.142.)</i>	<i>Imaginava mágicas alquimistas [...] (p.51).</i> <i>Conseguí que me colocassem na formação, um lugar protegido de onde disparavam flechas envenenadas. (p. 143)</i>
<i>—Bueno —dijo Lavinia—, de eso se trata precisamente. A las mujeres se les asigna la cotidianidad, mientras los hombres se reservan para ellos el ámbito de los grandes acontecimientos (p. 176).</i>	<i>—Bom — disse Lavínia— isso é outro assunto. As mulheres têm consagrada a cotidianidade, enquanto os homens reservam para eles o âmbito dos grandes acontecimentos (p. 176).</i>

Fonte: Produzida pela autora do artigo (2019).

No primeiro caso, Lavínia não só imaginava, mas sim tinha um profundo desejo de ser como aquelas “mágicas alquimistas”. No segundo excerto, Itzá era a personagem que disparava as flechas, porém na tradução entende-se que são os guerreiros homens que as dispararam. No último caso, “disso se trata precisamente” é traduzido como “isso é outro assunto”. Além do que, no original está claro que “às mulheres lhes impõe a cotidianidade”; isso não é pacífico conforme a tradução dá a entender ao dizer que “as mulheres têm consagrada a cotidianidade”.

Percebe-se, a partir da leitura detida das traduções e da posterior comparação com os excertos originais em espanhol, que há perdas muito importantes, pois a mulher parece ter seu papel como agente da sua própria história questionado e suprimido, da mesma forma que as críticas ao governo e ao patriarcado também são amenizadas. Nesse sentido, acredita-se que, mesmo a tradução transmitindo a história de maneira fidedigna, deixa margem para uma retradução que contemple todas essas perdas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De forma geral, percebe-se que o tradutor fez escolhas controversas, principalmente na tradução de nomes, na utilização de pronomes de tratamento e na supressão de alguns períodos. Por outro lado, manteve o sentido e a maior parte dos elementos sócio-históricos do original, bem como preservou a forma do texto, mantendo a disposição dos capítulos e a organização dos parágrafos. Em alguns momentos, a inversão sintática prejudica a fluidez, mas não é algo que dificulte a compreensão. Em outros momentos, o tradutor parece não perceber algumas nuances de significado.

Por outro lado, em casos específicos, suas escolhas ocasionaram perdas semânticas que não prejudicam a compreensão da obra em sua totalidade, mas que refletem um posicionamento político e ideológico próprio, ao tornar algumas críticas mais veladas ou omiti-las. Por outro lado, a oscilação entre tradução domesticadora e estrangeirizadora não tem um motivo fundamentado, causando prejuízo à tradução como um todo.

Pode-se concluir, ainda, que a tradução cumpre o papel de transmitir aspectos sociais, culturais e históricos, mas muitas vezes não passa a imagem da mulher pró-ativa e dona do seu próprio destino. Tampouco preserva todas as críticas ao machismo, o que caracteriza um

enorme prejuízo, visto o engajamento de Gioconda Belli como representante da causa feminista.

A partir do exposto, acredita-se que seria importante o projeto de uma nova tradução do romance, pois a retradução pode contemplar os aspectos que foram ignorados ou esquecidos na atual versão. Sabe-se que isto é possível, pois o ato tradutório não é estático:

Não há tradução definitiva. Outras traduções de um mesmo original, mais apuradas, mais bem-sucedidas, ou mais conformes ao espírito dos tempos — a empresa tradutória não está imune à ação corrosiva da História — podem eventualmente surgir depois para, cada qual por sua vez, ou todas juntas, passarem a representar esse estado possível, única maneira de existência de uma obra em idioma estrangeiro (PAES, 2011, p. 115-116).

Nesse sentido, Berman (1990) afirma que traduzir é uma atividade submetida ao tempo, pois enquanto os originais permanecem jovens, as traduções envelhecem e que, só por meio da retradução, uma obra pode, de tempos em tempos, atingir o sucesso. Com essa perspectiva, acredita-se que seria o momento ideal para uma retradução de *La mujer habitada*, na medida em que esta parece ter envelhecido.

Além disso, o cenário brasileiro atual está mais receptivo a obras desse cunho, visto que as pautas feministas são cada vez mais debatidas. Por outro lado, o momento político também requer obras que façam a população refletir sobre liberdade, direitos das minorias e resistência. A obra completa de Gioconda Belli, bem como de outras autoras feministas latino-americanas, nesse sentido, deveria ser traduzida e difundida no Brasil. Espera-se, portanto, que este estudo possa inspirar futuras análises e trabalhos no âmbito dos Estudos da Tradução.

REFERÊNCIAS

BASSNETT, Susan. Estudos da Tradução. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

BELLI, Gioconda. *La mujer habitada*. Tafalla: Txalaparta, 1998.

BELLI, Gioconda. *A mulher habitada*. Tradução de Enrique Boero Baby. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BELLI, Gioconda. *La mujer habitada*. Buenos Aires: Booket, 2013.

BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace de la traduction. Palimpsestes. Revue de traduction, n. 4, p. 1-7, 1990. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/596>>. Acesso em 17 jul 2018.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Editions Gallimard, 1995.

BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (orgs). A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna (trad. Roger Maioli dos Santos). São Paulo: Unesp, 2009.

DOS SANTOS, Ana Cristina. Revisões do passado, reconstruções do presente: discurso feminino e história nas obras de Gioconda Belli. São Paulo: Itinerários – Revista de Literatura, n. 41, 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8423>. Acesso em 17 jul 2018.

GALVE, Fernanda Rodrigues. O Desejo e a Revolução na poesia de Gioconda Belli (Nicarágua). XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015.

GONZÁLEZ ARANA, Roberto. Nicaragua: Dictadura y revolución. Barranquilla: Memorias Revista Digital de Historia y Arqueología desde El Caribe, ano 6, n. 10, 2009, p. 231-264.

LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.

LEITÓN, Ivannia Barboza. “La mujer habitada”, de Gioconda Belli: Presencia literaria de raíz indígena. San José: Revista Reflexiones, v. 84, n. 1, p. 87-96, 2005.

LEONET, Gema Lasarte. Gioconda Belli, a universe of women. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, v. 21, n. 3, p. 1081-1097, 2013.

OLAZIREGI, María José. La guerra civil y sus representaciones. In: ROIG-RECHOU, Blanca. A guerra civil espanhola na Narrativa infantil e xuvenil. Vigo: Xerais, 2008. p. 13-27.

PAES, José Paulo. Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Editora Ática, 1990.

SILVA, Denise Almeida; PORTO, Luana Teixeira. Pensando as Américas: narrativas e violência. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016. Disponível em:

<http://editoracatarse.com.br/site/2017/03/22/pensando-as-americas-narrativas-e-violencia/>. Acesso em 18 jul 2018.

RICOEUR, Paul. Sobre a tradução. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

VENUTI, Lawrence. The translator’s invisibility: a history of translation. London/New York: Routledge, 1995.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A constituição da identidade feminina em a mulher habitada. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/165443>. Acesso em 18 jul 2018.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Nicarágua e Gioconda Belli: um diálogo possível. São Paulo: Revista de letras UNESP, p. 105-128, 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/252/269>. Acesso em 18 jul 2018.

FEMINISTA (E) INTERSEMIÓTICA: APROXIMANDO TEORIAS DA TRADUÇÃO

Maria Barbara Florez Valdez

INTRODUÇÃO

Por meio da análise crítica da tradução intersemiótica/adaptação do romance *Ceremonia Secreta*, que se tornou o filme *Secret Ceremony*, o presente artigo busca discorrer sobre tal processo de tradução/adaptação, colocando ênfase na forma como as personagens principais foram codificadas na linguagem do cinema. Para isto, a base teórica deste estudo percorrerá a Teoria da Tradução Intersemiótica e/ou Teoria da Adaptação, bem como a Teoria Feminista do Cinema sendo representada pelo trabalho de Laura Mulvey. Ainda, serão apresentadas algumas expoentes da Teoria Feminista da Tradução, bem como alguns dos seus feitos e preceitos.

Além de apontar a objetificação da mulher no cinema e na tradução/adaptação aqui analisada, este artigo busca demonstrar que por meio de estudos interdisciplinares é possível incluir o feminismo em análises de traduções intersemióticas/adaptações, e vice-versa, ou seja, demonstrar que a Teoria Feminista da Tradução pode abarcar outras formas de tradução além das textuais.

Assim, este artigo se divide em três etapas: primeiro, serão apresentadas as narrativas de *Ceremonia Secreta* e *Secret Ceremony* para situar o/a leitor/a; em seguida vem o percurso pelas teorias anteriormente mencionadas; e, por último, a parte crítica que consiste em comparar e analisar o processo de composição das personagens principais e os valores que tais personagens acabaram por representar na versão fílmica.

APRESENTANDO AS NARRATIVAS

Ceremonia Secreta, publicado pela primeira vez em 1960, é um romance argentino de autoria de Marco Denevi e que obteve o prêmio da revista *Life* em espanhol. Graças ao prestígio do prêmio, *Ceremonia Secreta* foi prontamente traduzido para o francês, italiano, japonês e inglês e passou por duas adaptações fílmicas, uma das quais é objeto deste artigo. O romance se abre numa madrugada fria com a entrada de Leonides Arrufat, que veste preto da cabeça aos pés: vestido, casaco, chapéu em forma de turbante e uma bolsa que lembra um figo podre. Ela caminha com passo firme e decente pelo subúrbio de Buenos Aires. Enquanto se encaminha para o cemitério, vai distribuindo flores pela vizinhança: flor-de-maracujá para o menino paralítico, lágrimas-de-donzela para afastar as irmãs Dobransky da tentação, ortigas para punir a imoralidade de Natividad Gonzalez. Toma o bonde e acaba por se sentar ao lado de uma jovem que também veste luto. Ao longo do trajeto, percebe que a moça o olha fixamente, como se quisesse lhe dizer algo. Leonides tenta fingir neutralidade, mas sente o olhar cravado nela. Olha de relance e percebe que a moça continua a olhá-la e agora chora, balbuciando uma palavra

parecida com “mamãe”, e continua a olhá-la. Perturbada com a situação, Leonides levanta-se bruscamente para descer do bonde, depois caminha algumas quadras e chega ao cemitério.

Durante a visita póstuma aos seus parentes, Leonides percebe novamente a presença da jovem entre os monumentos de mármore de *La Recoleta*. O jeito da moça dá mostras de insanidade mental, ela demonstra total convencimento de que Leonides é sua mãe. O pacto se dá sem mais palavras, a jovem Cecília Engelhard entrelaça seu braço no de Leonides e a conduz ao casarão onde mora sozinha. O cenário seguinte tem o tom lúgubre de um castelo de terror, o casarão, apesar de luxuoso, encontra-se abandonado e sujo, paira no ambiente um cheiro de medicamentos velhos. Mas há nesse ambiente um recinto sagrado, o quarto da verdadeira mãe de Cecília. Convidada a entrar, Leonides se depara com um quarto amplo e bem decorado, uma cama grande, limpa e confortável. Ela avista o retrato da mãe da moça e percebe sua incrível semelhança física com a falecida, entendendo assim a reação de Cecília ao vê-la. Ela desaparece e retorna com um delicioso café da manhã, que Leonides devora avidamente. Exausta de tanto mastigar, Leonides não resiste e deita-se para descansar. Decide então que o mal-entendido será desfeito mais tarde.

Os dias vão passando enquanto Leonides, apesar da culpa, permanece no casarão. Aos poucos, ela vai desenvolvendo afeto por aquela estranha. Certo dia, Leonides aproveitou a saída de Cecília para bisbilhotar o casarão e descobriu o quarto dela, todo sujo e revirado, onde avistou uma penteadeira, abriu uma gavetinha e puxou um envelope. Desdobrou o papel e leu uma carta de amor assinada por um tal de Fabián.

A trama toma uma nova direção com a visita de Encarnación e Mercedes. Amigas próximas da falecida mãe de Cecília, elas representam uma espécie de releitura das irmãs más de *Cinderella*. Sempre escondida, Leonides consegue ver que as irmãs fazem visitas regulares para roubar objetos do casarão enquanto Cecília está distraída. Repleta do sentimento materno de justiça, resolve pôr um fim nessa situação. Assim, consegue o endereço das irmãs e resolve fazer-lhes uma visita.

Antes de revelar seu objetivo, descobre por meios das irmãs que Cecília tem uma prima chamada Belena e que esta havia morado com ela. Segundo as irmãs, houve uma tarde em que Cecília havia ficado sozinha no casarão enquanto elas acompanhavam Belena ao médico e que quando as três retornaram, se depararam com a casa muito desordenada e com Cecília completamente perturbada, suas roupas estavam rasgadas e ela havia entrado naquele estado de insanidade do qual nunca mais saía. Depois disso, Belena teria ido embora do casarão para não mais retornar. Ao saber de tudo, Leonides finalmente ordenou às irmãs que se afastassem de Cecília e decidiu que não a abandonaria nunca mais, as duas viveriam “felizes para sempre” no casarão.

Mãe e filha postizas abandonaram o luto e vestiam roupas alegres e coloridas. Passeavam, iam ao cinema, às confeitarias de Buenos Aires, cozinhavam e saboreavam deliciosos pratos. Mas, aos poucos, aquele mecanismo parecia começar a se corroer. Cecília mostrava-se ora estupidamente feliz, como uma bonequinha de corda, ora demonstrava um desespero mudo. Mantinha sempre um sorrisinho indecifrável, como se estivesse a esconder um segredo. Também tinha momentos em que parecia atemorizada, como se soubesse que algo horrível estava por vir.

Até que um dia o encanto finalmente se quebrou. Repentinamente, Cecília lançou o grito de quem acorda de um pesadelo. Estava deitada na cama de sua mãe e, ao seu lado, uma desconhecida a olhava desconcertada, ela já não reconhecia Leonides. Tocou o próprio ventre e percebeu-se grávida. De repente se lembrou daquela tarde em que estava sozinha, Belena tinha ido ao médico com Encarnación e Mercedes. Encontrava-se na cozinha quando inesperadamente apareceram três homens, dois deles aparentavam ter no máximo vinte anos, o terceiro, ao redor de vinte e cinco, todos vestiam jaquetas pretas de couro. Um deles apontou-lhe um revólver, ela quis gritar, mas recebeu um golpe. Depois, arrastaram-na até seu quarto e então os dois mais jovens anunciaram o “espetáculo”, o terceiro riu e observou como os dois lançaram-se sobre a moça, que lutava, mordida, tentava se defender.

Ao perceber que seu esforço era inútil, Cecília entrou num estado onde tudo parecia ter se esfumado, era como se sua cabeça tivesse se desprendido do corpo e, agora que acordara, conseguia lembrar o que esse membro decepada tinha ouvido: que Belena tinha ordenado que eles a matassem. Porém, os “caçadores” descumpriram a ordem de Belena e fugiram com o que tinham conseguido roubar. Finalmente, Leonides estendeu-lhe a carta do tal Fabián, que Cecília jamais tinha recebido, pois não conhecia ninguém com esse nome. Estava mais do que claro que Belena havia planejado tudo para herdar a fortuna da prima. Não demorou muito para que Cecília começasse a desfalecer, e quanto mais perto da morte, mais belo seu rosto ficava, era como um encanto se desfazendo, uma camponesa transformando-se em princesa.

No velório aberto, Cecília no caixão e o bebê numa caixinha, Leonides sentou-se e esperou. Viu a mulher entrando e proferiu seu nome. Belena virou-se. Seus belos olhos se dilataram de espanto. Estava prestes a gritar, quando sentiu seu peito arder e um líquido quente escorrer sob o vestido. Tentou se mexer, mas não teve forças suficientes e caiu pesadamente no chão. Leonides limpou cuidadosamente o estilete, depositou-o sobre a mesa e, deixando todas as portas abertas, abandonou o casarão para desaparecer na madrugada fria.

A versão fílmica desta história, *Secret Ceremony* foi estreada em 1968 e é uma produção inglesa dirigida por Joseph Losey, um cineasta norte-americano radicado na Inglaterra. O filme começa com um close em Leonora (Elizabeth Taylor), uma bela prostituta de meia idade que acaba de voltar da noite. Ela tira sua peruca loira, mantém a meia-calça arrastão e veste preto para ir ao cemitério visitar o túmulo de sua filha. No ônibus que a conduz ao seu destino, uma estranha moça de luto senta-se ao seu lado e não para de encará-la durante o resto do trajeto. Reencontram-se no cemitério e, ao olhar nos olhos de Cenci (Mia Farrow), Leonora sente reconhecer os de sua falecida filha. Aceita o convite mudo da jovem e ambas partem para o casarão onde Cenci mora sozinha. As cenas seguintes mantêm o parecido com a narrativa de Denevi: o quarto da falecida mãe de Cenci, a cama confortável, o café da manhã e as roupas luxuosas. Leonora quer aproveitar o conforto, então decide ficar e viver a ficção de que Cenci é sua filha. Nesse então, ela constata que o pai de Cenci era falecido já há alguns anos e que ela teve um padrasto que, pelo que Cenci deixa entrever, causou abalos na estrutura familiar, levando a mãe a adoecer e morrer.

Na continuação da trama, o ex-padrasto Albert (Robert Mitchum), aparece algumas vezes no jardim do casarão à procura de Cenci, deixando-lhe sempre rosas brancas. Um dia, na ausência de Leonora, Cenci recebe a visita de Albert. Na cozinha, há um tom de flerte entre os dois, flerte este que Cenci parece ora retribuir, ora rejeitar, mas tudo indica intimidade entre os

dois. Quando Albert vai embora, Cenci monta um cenário onde há objetos quebrados e roupas rasgadas, além de cortar seu dedo para extrair algumas gotas de sangue, que usa para manchar um lençol, no intuito de simular a cena de um estupro. Acreditando no suposto acontecimento trágico, Leonora percebe seu verdadeiro afeto por Cenci e decide ficar e cuidar da moça. Para começar essa nova fase, as duas resolvem fazer uma viagem.

Instalam-se num hotel à beira da praia e logo começam se aprontar para o jantar. Cenci pede que Leonora desça ao salão primeiro, pois tem uma surpresa a fazer: ela chega com uma barriga falsa de gravidez e senta-se à mesa naturalmente. Embora bastante assustada com o que vê, Leonora também finge naturalidade. No dia seguinte, Albert aparece no hotel e discute violentamente com Leonora, mas apesar das ameaças dela, ele não abandona o local. Na sequência, algumas cenas insinuam que Albert tem relações sexuais com Cenci. Leonora presencia tais cenas junto com o espectador e, desiludida, decide sair da vida de Cenci.

Os brancos buquês de rosas mortas vão se acumulando no jardim do casarão onde Cenci permanece sozinha. Na cena seguinte, Cenci faz uma fila de comprimidos sobre a mesa e deposita um copo de leite. Há um corte da câmera e em seguida vê-se que os comprimidos já não estão sobre a mesa, o copo está vazio. Alguém bate na porta, é Leonora. Apesar de ser recebida friamente por Cenci, Leonora implora para voltar, para deixá-la ser sua mãe. Seu pedido é ignorado e ela é expulsa do casarão. Na cena seguinte, Cenci agoniza sozinha.

No velório aberto, Leonora se senta e espera até que ele finalmente chega. Observando de longe, Leonora constata a vulnerabilidade de Albert debruçado sobre o caixão de Cenci e no ato seguinte saca um punhal para cravá-lo no abdômen do homem, que cai. Leonora limpa o punhal cuidadosamente para depois depositá-lo sobre uma mesa. O casarão permanece aberto e, ao som dos passos de salto alto, Leonora desaparece noite afora.

PERCORRENDO AS TEORIAS

O ato de transpor uma mensagem de uma mídia para outra foi classificado pela primeira vez como uma forma de tradução pelo linguista Roman Jakobson. Em seu texto “Aspectos linguísticos da tradução”, Jakobson (2007) tipifica as formas de tradução de três maneiras: a tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, que consiste em passar signos verbais de uma língua para outra; a tradução intralingual, ou reformulação, que consiste em passar signos verbais para outra estrutura verbal dentro de uma mesma língua, e, finalmente; a tradução intersemiótica, interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Como vimos acima, num primeiro momento a nomenclatura da tradução intersemiótica dada por Jakobson designava apenas a mudança do meio verbal para o não verbal, porém, este termo passou a abarcar outras formas de transições sógnicas quando foi continuada por distintos/as autores/as, que incluíram diferentes pontos de vista para o eixo de suas análises sobre transições entre mídias ou signos, mas convergindo todos na impossibilidade de se fazer ou analisar uma tradução intersemiótica/adaptação sob o eixo da fidelidade. Alguns destes/as autores/as continuaram usando o termo de Jakobson, enquanto outros adotaram o termo adaptação¹, daí a dupla nomenclatura usada neste artigo. Assim, surgiram as Teoria da Tradução Intersemiótica e Teoria da Adaptação.

Os principais expoentes de tais teorias são Hutcheon (2013), que defende que as adaptações, de qualquer espécie, estão em todo lugar nos dias atuais: cinema, literatura, música, ópera, televisão, jogos virtuais e outras mídias, e que qualquer pessoa que já experienciou uma adaptação possui uma teoria da adaptação, consciente ou não. Além disso, ela aponta que as adaptações mais comumente consideradas são as que passam do modo contar para o modo mostrar, geralmente do meio impresso para o performativo - como é o caso dos objetos de estudo deste artigo.

Plaza (2001) coloca o foco do seu estudo na questão histórica, considerando a tradução, intersemiótica ou não, como uma retextualização ou reescrita sobre o passado, salientando a ideia do palimpsesto. Apoiando-se em Haroldo de Campos e outros poetas, ele segue a linha da tradução como recriação criativa. Não muito distante dessa linha está o trabalho de Sanders (2006), que enfatiza a questão cultural, considerando o processo de tradução intersemiótica/adaptação como uma forma de apropriação e de intertextualidade.

Já McFarlane (1996) afirma que a questão narratológica deve estar no centro de qualquer análise e divide a transição narrativa em dois processos: o processo de transferência, que abarca os elementos que podem ser facilmente traduzidos do texto verbal para o texto cinematográfico; e o processo de adaptação, que trata dos elementos que requerem maior criatividade na transição narrativa. Bluestone (2003) oferece um amplo e detalhado estudo de caso de adaptações cinematográficas baseadas em romances, analisando seus processos. E Stam (2000), dedica sua obra a defender as traduções intersemióticas/adaptações do injusto rótulo de infiéis apoiando-se também em estudos de casos.

Se a fidelidade já é um termo espinhoso quando se refere à tradução interlingual, que dirá quando se trata de uma tradução intersemiótica, que acarreta uma mudança de mídia. Afinal, se pensarmos em um romance de 200 páginas, em que tudo é contado de maneira verbal, e na estrutura de um filme, que geralmente não passa de duas horas e cuja narrativa é primordialmente imagética, é simplesmente impossível esperar que uma tradução intersemiótica/adaptação seja exatamente fiel ao romance de partida. Como vimos, este ponto é defendido por Stam (2000), bem como pelos outros teóricos mencionados, que apesar de seguirem diferentes linhas epistemológicas, confluem em perspectivas inerentes à virada cultural. Entre outras questões, a virada cultural introduziu o questionamento sobre a neutralidade das traduções e passou a analisar as traduções a partir do seu processo e não do produto final, levando em consideração a intervenção do não mais invisível tradutor/adaptador, que inevitavelmente expressa sua leitura da obra que traduz, impregnando-a de alguma ideologia.

Com base no que foi exposto até agora, é possível assumir que o cinema, bem como outras artes, é uma recriação das artes anteriores direta ou indiretamente, conscientemente ou não, portanto, não se pode ver o cinema como um produto isolado ou original. Se a arte - no caso deste estudo, a arte cinematográfica - traduz o passado, ela também pode acabar por perpetuar os valores e crenças sociais impostas, dentre estes, como um exemplo aqui cabível, o patriarcado, que tem sido reproduzido ao longo de séculos por variados meios artísticos que por sua vez estão inseridos em diferentes sociedades.

Assumindo então que ainda vivemos em uma sociedade patriarcal, que valores o cinema poderia traduzir? Por outro lado, não se deve esquecer que a tradução/adaptação ou recriação

da arte é uma grande potência de transformação do pensamento, o que a torna uma importante ferramenta política, por meio da arte e da reflexão que ela provoca, é também possível subverter a ideologia dominante. Em suma, essa liberdade criativa da tradução/adaptação pode ser feita de diversas formas e para distintos fins. Vejamos a diferença:

Subverter a ideologia patriarcal dominante foi exatamente o que buscaram fazer as tradutoras feministas: Barbara Godard, Marlene Wildeman, Susanne de Lotbinière Harwood e Luise von Flotow. Esses são alguns dos nomes que elencam a Teoria Feminista da Tradução, mais especificamente a que se desenvolveu no Canadá; elas traduziram do francês, que tem muitas marcações genérico-gramaticais e poucos neutros, para o inglês, cheio de neutros e epicenos, textos de autoras do Quebec caracterizados por atacar as convenções misóginas da linguagem patriarcal (CASTRO, 2017). As autoras traduziram de forma criativa para enfatizar essas marcas de gênero e chamar a atenção para essa questão. Além das canadenses, Lori Chamberlain (2005) tem uma abordagem metafórica sobre o discurso machista em textos sobre tradução, contestando termos famosos no mundo da tradutologia como “*las belles infidèles*” – as belas infiéis -, bem como o próprio conceito de fidelidade e originalidade relacionando-os com o casamento e com a paternidade. Já Suzanne Jill Levine (CASTRO, 2017) optou por traduzir de forma infiel, ou simplesmente reescrever textos de Cabrera Infante, com o intuito de suavizar o discurso opressivo e misógeno presente em suas obras.

Dois pontos a serem destacados é que ditas infidelidades foram declaradas em prefácios e notas explicativas como intencionalmente ideológicas, contendo um propósito político explícito. O outro ponto é que os estudos e as traduções realizadas por essas autoras atinham-se apenas a questões literárias, textuais e discursivas, não abrangendo as traduções intersemióticas/adaptações, muito provavelmente porque as teorias sobre estas vinham sendo desenvolvidas na mesma época.

O caso de *Secret Ceremony* tampouco encaixa no conceito de fidelidade que já havíamos descartado como possível, portanto, não haveria nada de chamativo nisso. No entanto, essa infidelidade extrapolou a mudança de mídia e as diferenças culturais cabíveis para a tradução/adaptação de um romance argentino recriado como um filme inglês de cinema comercial. A gritante infidelidade se deu com a completa modificação sexualizada das protagonistas femininas e com a inserção de um protagonista masculino, quando na trama literária não havia nenhum personagem homem presente. Mas afinal, qual foi o propósito disso? Depois de ler Laura Mulvey, uma crítica cinematográfica britânica, a resposta se faz clara: Atender a preferência de um determinado sujeito-espectador cinematográfico.

A representação sexualizada da mulher no cinema, bem como a “necessidade” de um protagonista masculino na narrativa cinematográfica é abordada por Mulvey (2017) em seu artigo intitulado *Prazer Visual e Cinema Narrativo* no qual, apropriando-se de termos freudianos da teoria da sexualidade, discorre sobre a narrativa do cinema clássico e a representação da mulher nesse âmbito. Vale esclarecer que quando ela menciona o cinema clássico, refere-se ao cinema comercial, hollywoodiano ou de grandes produções.

Além do questionamento sobre a representatividade feminina ser por si só um tema polêmico, e de ter sido ainda mais na época em que o artigo foi publicado pela primeira vez, nos anos 1970, utilizar a teoria psicanalítica de Freud sendo a mesma profundamente patriarcal e falocêntrica como uma forma de justamente criticar o patriarcalismo e o

falocentrismo, torna o texto ainda mais revolucionário. Mulvey (2017) defende que a teoria psicanalítica muito tem a avançar sobre o estudo do inconsciente feminino, mas que ela serve como ponto de partida para a percepção do *status quo* da ordem patriarcal na qual nos encontramos.

Então, tomando emprestado o conceito de escopofilia, desenvolvido por Freud (2007) na obra *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, Mulvey (2017) traçou uma analogia com a forma de ver o cinema. Para a psicanálise, a escopofilia ativa é o ato de olhar para alguém como algo, como um objeto, sujeitando-o a um olhar fixo e controlador e obtendo prazer nesse ato. Como exemplo freudiano, a curiosidade das crianças pelas funções genitais dos outros, o desejo de ver aquilo que é proibido. O extremo disso, já na fase adulta, seria o *voyeurismo* – outro termo que a autora adota em seu artigo -, cuja satisfação sexual está diretamente relacionada ao ato de olhar. Outra manifestação escopofílica é a escopofilia narcisista, que consiste no prazer de reconhecer a própria imagem. Para a psicanálise, a escopofilia narcisista começa quando a criança reconhece o próprio reflexo no espelho (FREUD, 2007).

Sabemos que, apesar de conter outros recursos semióticos, a linguagem primordial do cinema é o olhar. Quando vemos as imagens captadas pela câmera, é como se estivéssemos vendo através dos olhos de alguém, esse recorte é dado por um sujeito, para o cinema, ele é o sujeito-espectador, e o avanço da narrativa fílmica se dá pela superposição das imagens dadas pelo olhar desse sujeito-espectador. Segundo Mulvey (2017), a mulher é indispensável na narrativa do cinema clássico, porém - assim como na teoria psicanalítica - ela aparece como portadora de significado, e não como produtora de significado. A imagem da mulher é codificada pelo erotismo, ela significa o desejo masculino, ela representa a fantasia do inconsciente patriarcal e o cinema acaba por ser uma forma de prazer visual para este espectador. Ou seja, o sujeito-espectador do cinema é masculino e patriarcal.

Assim, em analogia com a teoria freudiana, para Mulvey (2017), a mulher no cinema seria o objeto do ato de escopofilia desse sujeito espectador. Sua aparição em momentos de contemplação visual congela o fluxo da diegese, mas não acrescenta nada à narrativa. Por outro lado, a mulher é indispensável na narrativa também no sentido de completar as ações dos personagens masculinos. Aqui entramos na analogia com a escopofilia narcisista de Freud: no lugar do espelho, o sujeito espectador masculino/patriarcal se vê representado ou se projeta na imagem do herói/protagonista, e a mulher precisa estar presente na narrativa para que o herói possa salvá-la e/ou possuí-la, por exemplo.

Ainda, a autora discorre sobre o clima gerado pelo cinema no sentido de criar a ilusão *voyeurista* de estar espiando. O recorte e a luz da tela em contraste com escuridão da sala de cinema, a separação entre as poltronas, tudo isso causa, segundo a autora, a sensação de suspensão do ego, o espectador esquece de quem é e onde está e pode espiar sem pudores. Ao mesmo tempo, essa suspensão do ego também o reforça, pois o sujeito espectador passa a se projetar no personagem do herói, somado ao poder ativo de contemplação visual sobre a figura feminina. Acontece que todo esse mecanismo de prazer gerado pelo cinema acaba por perpetuar as relações de poder do patriarcado, assim, Mulvey (2017) propõe “a destruição do prazer como arma política”, não num sentido moralista e sim como uma maneira de quebrar esse ciclo, de se pensar em novas formas de prazer.

ANALISANDO AS PERSONAGENS

A protagonista

Leonides, no romance, é uma senhora de marcado moralismo, expressões duras, desprovida de beleza e apelo sexual para os padrões patriarcais, o narrador enfatiza sua magreza e seus joelhos pontiagudos (DENEVI, 2014, p. 5). Além disso, ela veste um luto sóbrio e discreto que o narrador descreve de maneira caricata. Vale destacar que se há algo que Leonides repudia é o sexo: ela não suporta ver jovens casais se beijando nas praças e simplesmente detesta sua vizinha por ser “indecente”.

Por sua vez, no filme, ela é adaptada como Leonora, uma prostituta de meia idade, representada por Elizabeth Taylor, ícone da beleza e da sensualidade do cinema comercial. Ela é muito vaidosa e veste um luto um tanto vistoso, usa fendas, decotes e meias arrastão. Assim, a personagem puritana contada na narrativa literária é mostrada como uma *femme fatale* na narrativa cinematográfica. Leonora se torna basicamente a anti-Leonides, afinal, a construção de Denevi nada tem de atraente para o público dominante do cinema comercial. Para tornar a história interessante aos olhos do sujeito-espectador masculino/patriarcal, foi necessário adaptar Leonides às fantasias de tal sujeito. Incontáveis são os *closes* em seus famosos olhos, seus seios, pernas e rosto. Ela entoa frases, gestos e movimentos sugestivamente sexuais que nada têm de relevantes para o desenrolar da narrativa.

A co-protagonista

A Cecília literária é retratada como uma figura torpe e robótica, cujo comportamento infantilizado elimina qualquer traço de maturidade sexual, sendo comparada pelo próprio narrador a uma boneca de corda. Segundo este, ela é loira, rechonchuda, e tem as feições toscas e inchadas como um pão que caiu na água (DENEVI, 2014, p. 9). Transformada na Cenci do cinema, interpretada pela atriz Mia Farrow, é representada como uma espécie de Lolita psiquiátrica. O aspecto de Cenci corresponde à fantasia masculina da ninfa.

Ao olharmos para Cenci, podemos ver a reescrita da personagem Lolita do romance homônimo de Nabokov (1981). Ela mistura gestos inocentes com atitudes provocantes, o mesmo pode se dizer das vestes com as quais é apresentada, ora vestidos infantis, ora camisolas curtas ou momentos de seminudez. A personagem de Cenci é fixada em momentos de congelamento da diegese em que a câmera enfatiza seu corpo e seu rosto. A teoria psicanalítica também tem lugar na composição de Cenci, pois ela apresenta vários traços da chamada histeria freudiana (FREUD, 2007), que pode ser considerada misógina. Além disso, toda essa reconstrução da personagem tem seu sentido narrativo relacionado com completar as ações do personagem de Albert.

Se isoladamente as protagonistas femininas já têm uma forte carga sexual, isso se agrava ainda mais na interação das duas. É acrescentada à narrativa fílmica a cena de um banho entre elas, assim, para o deleite do olhar dominante, mostram-se os corpos nus das duas atrizes na banheira, que brincam e se tocam. Há mais disso na cena – também acrescentada à narrativa fílmica – na qual Leonora pede uma massagem à Cenci, que a desveste lentamente e lambe suas

costas de maneira sensual, ainda que depois seja repelida por Leonora. Há outras cenas um pouco mais sutis, mas que também sugerem uma tensão lesboerótica, outro produto comum da fantasia erótica masculina, desde que protagonizada por mulheres consideradas belas e “femininas” (uso aspas, pois o termo é amplamente discutível) para os padrões patriarcais de feminilidade, pois de outra forma ela passa a ser repudiada.

Desta forma, a sugestão sexual entre as duas personagens no filme nada tem a ver com a visibilidade lésbica ou algum tipo de militância a favor dos direitos das lésbicas, mas tão somente de deleitar o olhar masculino, é o que defende Adrienne Rich em outras palavras:

o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual são algumas das formas óbvias de compulsão [heterossexual], as duas primeiras expressando força física, as duas outras expressando o controle da consciência feminina. (RICH, 1993, p. 26).

Ou seja, ao mencionar essa “fantasia masculina” evoca-se, novamente, o sujeito masculino dentro do padrão, e nisso está implícita sua heterossexualidade, pois se não estivesse, fugiria da norma patriarcal. Agora, se pensarmos na homossexualidade masculina representada no cinema ou na objetificação comercial, Mulvey afirma que:

[...] de acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que a sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual. O homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista. É dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos. O homem controla a fantasia do cinema e também surge como representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador. (2017, p. 173).

Tendo isso em vista, não é de surpreender que até os dias de hoje boa parte do senso comum ainda fique escandalizado com cenas eróticas entre homens, seja nas telas ou em qualquer meio, em suma, na sociedade, da mesma forma que dificilmente se enaltece a beleza do homem, mesmo que heterossexual, em propagandas e meios de entretenimento, a não ser na forma de escopofilia narcicista, como, por exemplo comum, nas propagandas de desodorantes em que um homem forte aplica o produto em seu corpo e as mulheres instantaneamente caem aos seus pés.

Continuando a análise, vimos que na narrativa deneviana a história se dá apenas pela interação de personagens femininas. Há algumas menções ao falecido pai de Cecília e aparecem misteriosas cartas de um tal Fabián, porém, no decorrer da trama descobre-se que Fabián nunca existiu, era uma invenção que fazia parte do plano maligno da antagonista Belena. As únicas reais aparições masculinas na trama são de três rapazes que, curiosamente, são personagens que não recebem nomes, sendo descritos pelo narrador como o rapaz um, dois e três. São os responsáveis pelo ato trágico, o brutal estupro de Cecília que a leva ao estado traumático de insanidade, portanto, na trama deneviana, a masculinidade representa a violência, a opressão e a maldade. Em vez de acobertar o machismo, Denevi expõe este machismo de maneira sarcástica e denunciativa. Porém, na narrativa fílmica, os três

estupradores sem nome são suprimidos e insere-se um personagem masculino que vem representar a escopofilia narcisista do sujeito-espectador masculino/patriarcal, embora não seja retratado exatamente como um herói.

O antagonista (ou a projeção fálica)

Albert. Inexistente na trama literária, ele é a representação fálica que “falta” para dar sentido à trama cinematográfica, e aparece como o padrasto incestuoso de Cenci, produto do segundo casamento de sua falecida mãe. Antes de seu aparecimento de fato, muito se fala dele ao longo da trama, criando uma aura messiânica sobre sua imagem. As tias de Cenci, Hannah e Hilda (releituras de Mercedes e Encarnación da trama deneviana) o descrevem como um homem másculo, sensual, de andar lânguido, de mãos firmes e grandes (talvez uma associação fálica?).

A partir disso, quando ele finalmente aparece, trata-se de um homem de aproximadamente cinquenta anos, barba grossa (outro símbolo de masculinidade do qual ele demonstra se orgulhar), porte ereto e postura confiante, sua personalidade é prepotente, agressiva e arrogante. Evocando novamente o romance de Nabokov (1981), outra semelhança é que Albert, assim como o Humbert de *Lolita*, é um professor de literatura. Note-se também que no romance de Nabokov, a mãe de Lolita morre em um acidente após presenciar o interesse sexual de Humbert em sua filha, enquanto que na trama fílmica de Losey conta-se que a mãe de Cenci adoece e morre de desgosto após encontrar a filha com Albert em um momento de tensão sexual.

Seguindo a teoria de Mulvey (2017), Albert seria a representação do ideal de masculinidade segundo os valores instaurados, por isso, seria a representação do prazer da escopofilia narcisista do sujeito masculino/patriarcal do cinema, pois o espectador pode se projetar na imagem de Albert, com seu poder sobre as mulheres e controle da diegese, que só avança através da ação direta ou indireta deste personagem; e ainda que o personagem de Albert seja o antagonista da trama, ele dá voz ao discurso patriarcal em diversas cenas, perpetuando a naturalidade da opressão sobre a mulher.

Há uma cena na praia, outro acréscimo da narrativa fílmica, onde Albert se dirige a Leonora e a primeira coisa que lhe diz é que ela não se parece tanto com a falecida esposa, pois esta tinha os seios maiores, era mais gentil e mais frágil, reforçando a ideia da obrigação estética e docilidade feminina. Além disso, na mesma cena ele também faz comentários sobre suas varizes e afirma que ela se parece com uma vaca velha, mesmo sendo o próprio personagem mais velho do que ela, reforçando assim a ideia de que o envelhecimento da mulher tira seu valor, enquanto o envelhecimento masculino pode ser visto como ganho de experiência ou de outros atributos.

O homem idoso normalmente escapa desse preconceito, pois a sociedade não exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência de um sujeito conquistador. Os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril. Portanto, envelhecer é mais difícil para a mulher, uma vez que ela está escravizada aos ditames da indústria da moda. (BEAUVOIR 1990, p. 71).

Na verdade, a própria Leonora dá mostras de não se aceitar. Há uma cena em que ela se olha no espelho e reclama sobre estar gorda, na sequência, repuxa seu rosto para parecer mais jovem, afinal:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de auto-depreciação ou até autodesprezo sistemáticos, principalmente visíveis [...] em sua adesão a uma imagem desvalorizadora da mulher. (BOURDIEU, 1998, p. 46-47).

Outra ofensa vinda de Albert é chamá-la de puta, adjetivo também proferido por Cenci em uma cena anterior em que discute com Leonora, afinal, o discurso opressor está tão arraigado socialmente que não sai apenas de lábios masculinos,

[...] a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que 'faz', de certo modo, a violência simbólica que ela sofre. (BORDIEU, 1998, p. 45).

Há outra questão perturbadora na narrativa cinematográfica, o mistério da insanidade de Cenci gira em torno da possibilidade de ela ter sido abusada sexualmente pelo padrasto ou não. Ainda na cena da praia, Albert diz a Leonora que Cenci o provocou levantando a saia, e que ele foi o único a fazê-la se sentir como mulher, desde os dezesseis anos. Para a lógica falocêntrica, ser plenamente mulher é ser completada pelo falo que lhe "falta", "o desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só poderia existir em relação à castração e não pode transcendê-la" (MULVEY, 2017 p. 162), sem contar o fato de que as meninas são sexualizadas muito cedo, enquanto que os portadores do sexo masculino têm seu infantilismo aceito até em idades estapafúrdias.

Outra questão a destacar é que o argumento de ter sido provocado reforça a ideia de culpabilização da mulher. Essa culpabilização da vítima, sabe-se, é comumente utilizada como argumento em situações de violência sexual, tanto pelo agressor quanto pelas instituições julgadoras e pela própria sociedade.

O poder é sustentado por uma certeza de direito legal, e pela culpa estabelecida da mulher (que evoca a castração, psicanaliticamente falando). A perversão verdadeira é simplesmente escondida sob a tênue máscara da corretude ideológica – o homem está do lado direito da lei, a mulher do lado errado. (MULVEY, 2017, p. 166).

Desse modo, a culpabilização sobre Cenci de certa forma legitima socialmente as ações de Albert. Ainda, no momento em que Cenci forja uma cena de estupro e defloração - quando, no romance, Cecília foi estuprada de fato -, o sujeito espectador masculino patriarcal recebe a confirmação da suposta natureza perigosa da mulher, da sua falta de fiabilidade, assim, as

ações de Albert também acabam sendo parcialmente justificadas porque Cenci era “louca”, “instável”, “provocante”, pois “as mulheres, façam o que fizerem, estão condenadas a dar provas de sua malignidade e a justificar a volta às proibições e ao preconceito que lhes atribui uma essência maléfica” (BORDIEU, 1998, p.44). Sendo assim, na adaptação fílmica, o estupro da obra de partida foi recodificado como uma farsa feminina, e a culpa pelas investidas sexuais do personagem masculino passou a recair também sobre a personagem feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o surgimento da Teoria da Tradução Intersemiótica, Teoria da Adaptação e da Teoria Feminista da Tradução tenha se dado aproximadamente na mesma época e que as teorias tenham se desenvolvido separadamente, ao se tratarem de áreas de estudo abrangentes e interdisciplinares - como a própria Tradução -, não se deve deixar de considerar a ótica do feminismo em nenhuma das análises tradutórias, sejam elas do tipo que forem.

Este artigo buscou demonstrar a necessidade de se analisar obras para criar consciência e também de se fazer mais traduções intersemióticas e adaptações que carreguem uma intencionalidade feminista, que considerem o prazer feminino, saindo do modelo estabelecido de que nós mulheres nos contentamos em assistir a um herói masculino pelo qual idealizamos sermos salvas e pedidas em casamento. Filmes que parem de nos dizer que só seremos belas se formos iguais às atrizes do cinema clássico.

Da mesma forma que a ideologia patriarcal ainda está inserida em grande parte das manifestações sociais e culturais, é preciso que o feminismo chegue a todas elas, é necessário explorar os âmbitos de maior visibilidade social, como o cinema comercial, que abrange um público massivo, enquanto que a literatura, embora também tenha um importante poder transformador e seja uma grande fonte de alimentação do cinema, é menos acessada pela massa. Assim quanto mais espaço o feminismo ganhar e quanto menos divisões dentro do feminismo houver, estaremos cada vez mais unidas e mais perto de subverter a ideologia patriarcal.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. A velhice. 3.ed. Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BLUESTONE, George. Novels into film. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University, 2003.

BORDIEU, Pierre. A dominação masculina. 7. ed. Tradução de Maria Helena Küner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. Tradterm, 29, 2017. p. 216-250.

- CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a Metafórica da Tradução. Tradução de Norma Viscardi. In: OTTONI, Paulo (Org.). Tradução: a prática da diferença. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- DENEVI, Marco. Ceremonia Secreta. 9.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- FREUD, Sigmund. Obras completas. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. 2.ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. 24.ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.
- McFARLANE, Brian. Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Oxford University, 1996.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildiney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Org.). In: Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010) Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.
- NABOKOV, Vladimir. Lolita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In: GELPI, Barbara Charlesworth; GELPI, Albert (Org.). Rich's Poetry and Prose. New York/London: W.W. Norton & Company, 1993.
- SANDERS, Julie. Adaptation and Appropriation. London: Routledge, 2006.
- SECRET Ceremony. Direção de Joseph Losey. Londres: Universal Pictures, 1968. 1 DVD (109 min) Son., color.
- STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (org.). Film adaptation. New Jersey: Tutgers University, 2000.

DESAFIOS NA TRADUÇÃO DE ITENS CULTURAIS-ESPECÍFICOS EM RECEITAS CULINÁRIAS ALEMÃS E AUSTRIACAS

Juliana de Abreu

INTRODUÇÃO

Diante do cenário cultural da tradução considera-se o tradutor(a) como mediador cultural, ou seja, aquele contrapõe as comunidades culturais distintas, sendo as escolhas do(a) tradutor(a) baseadas em sua cultura, história, formação profissional, contexto situacional, entre outros.

A atuação profissional de tradutores na tradução técnica tem conquistado espaço no mundo todo, porém a literatura ainda desponta como tema de pesquisa mais trabalhado e divulgado na área dos Estudos da Tradução. Nos dias atuais, é a tradução técnica a área mais rentável na atuação profissional do(a) tradutor(a), mas pouco se pesquisa e se escreve a respeito da tradução técnica e menos ainda a sobre do gênero textual receita culinária.

Teixeira (2008), uma das poucas pesquisadoras da área da Tradução e Culinária no cerne da Linguística de *Corpus*, no Brasil, afirma que traduzir receitas culinárias é uma tarefa complexa que envolve especificidades técnicas que dificultam o ato tradutório, e que além dos editores, tradutores e público em geral desconhecem os percalços envolvidos no processo. A pesquisadora precisamente ressalta que a falta de materiais de referência, como glossários, dicionários, repertórios, bancos de dados, entre outros, que auxiliem tradutores da área técnica da tradução culinária, é apenas um entre tantos outros fatores que dificultam o trabalho dos tradutores atuantes nessa área.

Conforme apresentam Dolz e Schneuwly (2010), as receitas culinárias oferecem prescrições e instruções, que relacionam à ação e orientação de ações. A relação de comandos e execuções que orientam e também proíbem algumas ações são caracterizadas por uma linguagem de regulação mútua de comportamento. Essas características do gênero não são os fatores complicadores para o ato tradutório e sim as culturas que permeiam os textos de partida e de chegada.

Isto posto, é possível afirmar que as receitas culinárias são textos essencialmente culturais. O próprio prato descrito na receita é uma forma de manifestação cultural e traduzir receitas é, sobretudo, traduzir culturas utilizando a(s) língua(s) como instrumento de comunicação para um determinado propósito em um determinado momento.

Aqui apresento duas propostas de tradução, com abordagem funcionalista, de duas receitas culinárias de um prato análogo no par de línguas alemão-português, variedades nacionais alemã, austríaca e brasileira. O prato elegido é conhecido em língua alemã pelos nomes: *Spätzle* ou *Nockerln* ou *Mehlspätzchen*, e as receitas foram extraídas de dois livros de receitas culinárias, sendo um alemão e outro austríaco, ambos de relevância na gastronomia da Alemanha e da Áustria.

A escolha das receitas se deve ao fato das mesmas exporem (i) formas diferentes de apresentação e descrição na, então, [suposta] mesma língua, (ii) por estarem inseridas em culturas distintas e também (iii) por apresentarem ingredientes e utensílios especificamente culturais que não encontramos no mercado brasileiro.

A partir da análise dos textos de partida, da identificação dos itens culturais-específicos e categorização dos mesmos, as duas traduções propostas para o público [jovem/adulto] brasileiro têm como propósito que as receitas possam ser executadas sem dificuldades pelo público aos quais estão destinadas.

No presente trabalho são tratadas inicialmente as bases teóricas para justificar as escolhas tradutórias dos desafios apresentados, em seguida as duas receitas culinárias, na língua e cultura fontes, suas respectivas traduções, e por fim, encerrando com uma breve conclusão.

Esse é um recorte de pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – PGET/UFSC, e inserido no Grupo de Pesquisa Tradução e Cultura – TRAC, que aborda a tradução funcionalista de receitas culinárias históricas no par línguas alemão-português.

RECEITAS CULINÁRIAS

Os gêneros textuais podem ser considerados uma maneira de materializar práticas sociais cotidianas “com o objetivo de proporcionar e expandir a atividade comunicativa da sociedade [...]” (FOLSTER, 2013, p. 48). Dessa forma, nota-se que à medida que novas formas de comunicação são concebidas, novos gêneros textuais aparecem – ou apenas se modificam – e cumprem um papel funcional na cultura que estão inseridos, ou seja, “o **gênero** se caracteriza por exercer uma função sociocomunicativa específica.” (TRAVAGLIA, 2007, p. 41, grifo do autor).

Nessa perspectiva, é possível afirmar que os gêneros se expandem e se modificam, conforme a sociedade e a tecnologia se transformam, sendo os gêneros textuais “eventos textuais maleáveis, dinâmicos e plásticos”, conforme caracteriza Marcuschi (2010, p. 19). Pois, de acordo com Bakhtin (2011) os gêneros textuais estão ligados às ações comunicativas diárias com o propósito de contribuir para a ordenação e estabilização da interlocução social, defendendo assim a ideia que só nos comunicamos através dos gêneros do discurso (orais e escritos).

As receitas culinárias podem ser consideradas uma forma de comunicação social tanto oral quanto escrita. Ao pesquisar tal gênero textual percebe-se ao longo tempo as diferentes formas e suportes como esse gênero vem sendo apresentado (impresso, on-line, televisivo, entre outros). Nota-se, assim, a concretização da prática social – a culinária – ao transcrever uma receita culinária, que pode ter como objetivo, meramente, a preservação do bem cultural imaterial de uma dada sociedade, um povo, ou um grupo social restrito.

O gênero textual receita culinária tem uma forma específica de apresentação caracterizada por sua tipologia textual, que de acordo com Travaglia (2007, p. 41, grifo do autor) o “*tipo* pode ser identificado e caracterizado por instaurar um modo de interação, uma maneira de interlocução [...]”. E conforme Marcuschi (2010, p. 23) se utiliza da “expressão *tipo*

textual para designar uma espécie de sequência teoricamente definida pela natureza linguística de sua composição [...]”, sendo estas as características lexicais, sintáticas, verbais e lógicas. De forma abrangente, o autor classifica os gêneros textuais em cinco categorias: “narração, argumentação, exposição, descrição e injunção.”

Contudo, entende-se que para a noção de gênero textual, predominam os critérios de ação prática, circulação sócio-histórica, conteúdo temático, estilo e composicionalidade, já para a noção de tipo textual, predomina a identificação de sequências linguísticas norteadoras que auxilia no reconhecimento do texto tratado. (MARCUSCHI, 2010, p. 25).

Travaglia (2007, p. 56) ao discorrer sobre os diferentes tipos e gêneros textuais, afirma que todos os gêneros textuais são compostos necessariamente por pelo uma tipologia textual que caracteriza o gênero textual. No caso da receita culinária, a tipologia textual predominante é a injunção.

Os textos injuntivos são caracterizados por *frases injuntivas*, compreendidas pela ordem para executar, ou não, tal ação, sendo o modo imperativo a forma verbal utilizada nessa tipologia textual, cuja *função injuntiva* é designada pela função da linguagem que incita o destinatário a agir de certa forma, a chamada função conativa ou imperativa. (DUBOIS, et al., 2007, p. 346, grifos dos autores).

Autores como Marinello, Boff e Köche (2008) e também Santos e Fabiani (2012) tratam receitas culinárias como sendo um texto denominado de gênero instrucional, incorporando o gênero e a tipologia textual em uma nomenclatura e alterando a injunção pela instrução, afinal a prática culinária nem sempre obedece a regras impostas pelas receitas culinárias.

Fatores diversos podem alterar o preparo da receita, ou seja, a determinação e obrigatoriedade o uso de certos ingredientes e utensílios, além das medidas exatas, não são elementos que impedem a execução da receita e o seu (in)sucesso. É preciso considerar a culinária como prática maleável, cujas receitas são instruções a serem adotadas e não normas ou regras que serem seguidas à risca. Sendo assim, apesar de uma receita culinária apresentar características injuntivas, a mesma deve ser considerada mais como um guia de procedimentos instrucionais que um conjunto de normas.

As receitas culinárias são caracterizadas por uma forma de fácil identificação devido à sua estrutura e tipologia textual, afinal “a maioria dos gêneros [textuais] tem características de fácil reconhecimento que sinalizam a espécie de texto que são” e tais atributos são inerentes às principais funções e/ou atividades realizadas pelo gênero. (BAZERMAN, 2009, p. 38).

As características do gênero instrucional receita culinária podem estar organizadas por categorias esquemáticas, conforme Travaglia (2007, p. 50-51), sendo a **primeira**: *elenco ou descrição* dos elementos a serem manipulados; a **segunda**: *determinação ou incitação* onde a realização da ação se encontra, a própria injunção em si; e a **terceira**: *justificativa, explicação ou incentivo*, onde razões para realização da segunda categoria são apresentadas.

Para uma melhor visualização das três categorias apresentadas, dentro do gênero textual receita culinária, pode-se dizer que a **primeira** categoria abrange os ingredientes a serem utilizados; a **segunda** abarca o modo de preparo e que por fim, a **terceira** engloba as dicas e explicações adicionais para o sucesso da realização da receita.

Portanto, fica aqui estabelecido as receitas culinárias enquanto textos instrucionais, pois quem escreve – o enunciador – estabelece uma série de comandos/instruções a serem

seguidos e quem lê a receita – o enunciatório – segue as instruções determinadas, de acordo com a sequência esquemática do gênero instrucional. É preciso ressaltar que as três categorias esquemáticas não apresentam necessariamente uma sequência imutável e podem inclusive se interporem uma com a outra, conforme destaca Travaglia (2007, p. 51).

O gênero textual receita culinária, no par de línguas alemão-português, nas culturas alemã, austríaca e brasileira apresentam, na sua formalidade, características textuais compartilhadas e seguem, em sua maioria a mesma sequência esquemática, sendo uma ou outra suprimida e/ou acrescida – bem como algumas ressalvas na sua formalização, como o tempo verbal, por conta de aspectos culturais dos três diferentes países.

TEORIA FUNCIONALISTA

A Teoria Funcionalista aborda a tradução como viés comunicativo, considerando que todo texto tem o propósito de comunicar, levando em conta a função que o texto cumpre nas culturas de partida e de chegada. Isto é, o funcionalismo tem como princípio a tradução enquanto ação, interação comunicativa, sendo uma atividade que detém um propósito baseado em um texto de origem e destinado a um leitor final, na qual o tradutor é mediador no processo de comunicação entre os textos e culturas de partida e de chegada.

Conforme trata Gentzler (2009, p. 99), a abordagem funcionalista é praticada por muitos estudiosos em países de língua alemã, os quais podemos destacar Katharina Reiss, Hans Vermeer, Mary Snell-Hornby, Christiane Nord e Justa Holz-Mänttari.

Reiss destacou-se no início da década de 1970 ao classificar a tipologia textual baseada nas funções da linguagem de Karl Bühler (1965), sendo que língua tem função representacional, expressiva e apelativa. A teórica categoriza os textos de três formas, enfatizando (i) o conteúdo ou a informação, (ii) a forma da língua e (iii) o apelo ao leitor. Katharina Reiss admite que um texto dificilmente apresenta apenas uma de suas funções, mas que mesmo apresentando formas mistas, uma das suas funções acaba predominando. (GENTZLER, 2009, p. 99). O eixo de Reiss se concentra na análise da(s) função(ões) texto de partida para se pensar a tradução.

Já Vermeer se desprende das funções e dimensões da linguagem e trata a tradução como uma forma de comunicação transcultural, motivada por um propósito (*Skopo*), na qual a ação humana é responsável pela transferência de signos comunicativos adentrando fronteiras culturais.

Assim, o teórico propõe a *Teoria da Ação Proposital (Skopostheorie)*, cuja finalidade da tradução é que designa quais métodos e estratégias são adotadas para a elaboração de um resultado que seja *funcionalmente adequado*, sem descaracterizar os textos de partida e de chegada.

Para Vermeer (1986, p. 16) “o centro da atenção está [...] na ‘produção’ do texto de chegada e não tanto da ‘reprodução’ dum texto de partida.” Destacando assim, a comunicação como cerne da tradução, tomando a cultura de recepção na elaboração do texto traduzido.

Enquanto de um lado existe o foco no texto de partida e de outro no texto de chegada, Christiane Nord procura, entre outros aspectos acerca da tradução e sua prática, um equilíbrio entre as visões de Reiss e Vermeer e propõe um *Modelo de Análise Textual em Tradução*,

baseado na investigação dos fatores externos e internos ao texto permitindo uma visão global a respeito dos textos e culturas de partida e de chegada, levando em consideração o propósito e encargo de tradução, a fim de cumprir com seu efeito, permitindo assim a atuação do tradutor como produtor de texto e não apenas um transferidor de signos linguísticos.

Nesse aspecto, Gentzler (2009, p. 101) destaca, que a abordagem funcionalista permite que o tradutor tenha flexibilidade para decidir qual abordagem funciona melhor em determinada situação, tendo o tradutor permissão para participar de maneira ativa da produção do texto final.

É seguindo esse viés que Holz-Mänttari defende os tradutores, como *transmissores de mensagens*, sendo especialistas em comunicação intercultural e parceiros responsáveis em eventos de comunicação. Para Vermeer (1986, p. 6) o tradutor é o mediador de culturas e para que o tradutor consiga trabalhar dentro de um espaço onde duas culturas se confrontam, o ideal é que o profissional esteja versado tanto na cultura e língua de partida como na cultura e língua de chegada, para que a comunicação ocorra.

Na abordagem teórica funcionalista da tradução, a cultura é um dos componentes centrais para o processo tradutório, pois o objetivo é a comunicação entre as culturas fonte e alvo. Assim, é preciso levar sempre em conta que tanto o texto de partida quanto o texto de chegada são marcados culturalmente pela situação comunicativa que estão condicionados num dado momento. Nesse sentido, Nord estabelece o funcionalismo com uma forma de centrar a(s) função(ões) dos textos de partida e das traduções – tendo sempre em mente que ambos estão inseridos em contextos culturais distintos, idealizados para públicos também distintos – sendo que o texto recebe e exerce sua função a partir da recepção do público para o qual é destinado.

Christiane Nord ao elaborar seu Modelo de Análise Textual em Tradução diz que o mesmo deve ser (i) suficientemente geral para ser aplicável a qualquer texto e (ii) suficientemente específico para contemplar tantos problemas de tradução existentes quanto os que possam surgir. (NORD, 2016, p 17). Para tanto, ela se utiliza de fatores externos e internos ao texto para analisar inicialmente o texto fonte, levantar os [possíveis] problemas de tradução e fazer um paralelo com o texto traduzido e justificar as escolhas tradutórias.

Entre os fatores externos ao texto estão o emissor, a intenção, o público para o qual o texto está destinado, o meio de divulgação do texto, o lugar de publicação, o tempo, o motivo e a função textual. E entre os fatores internos estão o assunto tratado, o conteúdo, as pressuposições, a estruturação, a presença de elementos não verbais, o léxico, a sintaxe e os elementos suprasegmentais. A combinação dos fatores externos e internos ao texto são responsáveis pelo efeito do texto, que é o resultado esperado no momento de recepção.

Sendo receitas culinárias textos de manifestações culturais, a abordagem funcionalista de tradução é considerada, no presente trabalho, uma vertente teórica adequada para tratar a tradução desse gênero textual, sobretudo pela possibilidade que o(a) tradutor(a) tem de tratar o texto como um evento comunicativo e não como transposição linguística ou de mera informação. Ao traduzir receitas culinárias, o público e cultura alvos são priorizados para que o texto alvo seja funcionalmente adequado, cumprindo assim com sua função e efeito.

ITENS CULTURAIS ESPECÍFICOS

Aspectos culturais costumam ser custosos para traduzir e ganham destaque na lista dos desafios tradutórios mais penosos dos tradutores. Contudo, existem estratégias tradutórias, bem como trabalhos já realizados que podem auxiliar, ou pelo menos inspirar na busca de soluções adequadas e satisfatórias.

Franco Aixelá (2013), em seu artigo *Itens Culturais-Específicos em Tradução* faz uma categorização de estratégias de tradução, por meio de exemplos literários, considerando os contextos das culturas das línguas de partida e de chegada, conforme detalham as tradutoras, Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva, na introdução da tradução do artigo do autor.

O pesquisador menciona a tradução como um processo complexo de reescrita que mistura duas ou mais culturas, cujo peso da cultura de partida recai na cultura de chegada. É um equilíbrio de poder que depende grande parte da cultura exportadora – a que será traduzida – e de como é sentida pela cultura receptora – a que recebe a tradução. No meio dessa “tensão” pela busca do equilíbrio está o(a) tradutor(a), que como já mencionou Franco Aixelá (2013), é o responsável pela reescrita do texto, validando assim a visão funcionalista acerca do fazer tradutório e do papel exercido pelo tradutor.

A diversidade cultural é um dos quatro campos básicos a ser levada em consideração na tradução e o reconhecimento do papel fundamental que a transferência cultural tem na tradução já está claro, ou seja, “[...] as culturas criam um fator de variabilidade que o tradutor terá que levar em conta.” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 187).

De acordo com Franco Aixelá (2013, p. 190),

Os itens culturais-específicos são geralmente expressados em um texto por meio de objetos e sistemas de classificação e medida, cujos usos estão restritos à cultura fonte, ou por meio da transcrição de opiniões e descrição de hábitos igualmente desconhecidos pela cultura alvo.

Em receitas culinárias, tais objetos e sistemas de classificação e medida são facilmente encontrados e por vezes não são traduzidos e nem adequados ao público alvo. Um exemplo é deixar uma receita culinária no sistema métrico *onça* quando o mesmo não é utilizado na cultura de chegada. Ao não traduzir fica claro que a cultura para o qual o texto está destinado não foi levada em consideração, e dependendo ainda de quem acessa essa tradução, a receita culinária não será colocada em prática ou haverá um problema na realização, devido ao conflito do sistema métrico. Dessa forma, Franco Aixelá (2013, p. 192) afirma que

[...] um [item cultural-específico] ICE não existe por si só, mas como resultado de um conflito vindo de qualquer referência representada linguisticamente em um texto fonte que, quando transferido para a língua alvo, constitui um problema de tradução em virtude da inexistência ou do diferente valor (tanto determinado pela ideologia, uso, frequência, etc.) do item dado na cultura da língua alvo.

Nesses termos, o autor diz que os itens culturais-específicos devem ser definidos na tentativa de equilibrar a tensão, entre o texto de partida e de chegada, anteriormente mencionada, afinal o processo tradutório está sujeito a

[...] aqueles itens textualmente efetivados, cujas conotações e função em um texto fonte se configuram em um problema de tradução em sua transferência para um texto alvo sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu status intertextual diferente no sistema da cultura dos leitores do texto alvo. (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 193).

Franco Aixelá diz que essa explicação deixa a porta aberta para qualquer item linguístico ser um item cultural-específico, o qual depende não apenas dele próprio, porém bem como da sua função no texto e de como é alcançado na cultura de chegada. Ou seja, um item cultural-específico firma “[...] um problema de opacidade ideológica ou cultural, ou de aceitabilidade para o leitor comum ou para qualquer agente com poder na cultura alvo.” (2013, p. 193).

Na tentativa de auxiliar tradutores na resolução dos itens culturais-específicos encontrados, o autor sugere a organização dos mesmos em “duas grandes categorias”: os **nomes próprios**, subdivididos em convencionais e carregados, e as **expressões idiomáticas**, cujo valor de importância é outro devido à complexidade da natureza do item cultural-específico, além de outros fatores como supratextuais, textuais ou intratextuais.

Com as “duas grandes categorias organizadas”, Franco Aixelá (2013) propõe estratégias que o tradutor pode adotar para traduzir os itens culturais-específicos elencados. Sendo elementos que prezam a (i) **conservação** (repetição, adaptação ortográfica, tradução linguística (não cultural), explicação extratextual, explicação intratextual), e elementos que acabam por resultar na (ii) **substituição** (sinônimos, universalização limitada, universalização absoluta, naturalização, eliminação, criação autônoma).

Neste trabalho apenas os nomes próprios são destacados, sendo os **convencionais** aqueles nomes comuns, sem significado próprio e os **carregados** aqueles, os quais associações históricas ou culturais resultaram no contexto de uma cultura particular. As categorizações e as estratégias de tradução são apresentadas a seguir nas duas propostas de tradução.

PROPOSTAS DE TRADUÇÃO

Com base na abordagem funcionalista da tradução, na categorização dos itens culturais-específicos e nas particularidades do gênero textual receita culinária, duas propostas de tradução de um prato análogo foram feitas na intenção de propor possíveis estratégias de tradução de desafios culturais presentes em receitas culinárias de língua alemã.

O prato escolhido é *Nockerln / Spätzle / Mehlsplätzchen* (Figura 1), por alguns denominado como um tipo de macarrão ou nhoque, servido em restaurantes na Alemanha, Áustria e Suíça, e também habitualmente feito em casa devido sua rápida execução, neutralidade de sabor, servindo de acompanhamento para diferentes molhos e carnes, além de ser bem consumido por crianças.

Figura 1 - Nockerln / Spätzle / Mehlspezchen



Fonte: Google Images (2018)

Os Quadros 1 e 2 apresentam as receitas culinárias, sendo a primeira receita austríaca e a segunda alemã, em sua forma de texto de partida, publicadas em impressos nas respectivas línguas, culturas e países de partida. Ambos os livros de culinária são destinados para o público geral de apreciadores, curiosos e que gostam de se aventurar no mundo da culinária.

Quadro 1 – Receita austríaca de *Nockerln / Spätzle / Mehlspezchen*

NOCKERLN (<i>spätzle</i>)	ZUTATEN FÜR 6 PORTIONEN
<p>Alle Zutaten mittels Kochlöffel zu einem glatter Teig verrühren. Reichlich Salzwasser zum Kochen bringen. Teig mittels Nockerlsieb oder Teigkarte (für Spätzle mittels Presse) in das Wasser einkochen stets mit Kochlöffel umrühren, damit keine Klumpen entstehen. Nockerln aufkochen, abseihen, heiß abschwemmen. Butter schmelzen, Nockerl darin schwenken, salzen.</p> <p><i>Verwendung:</i> als Beilage zu Kalbsgulasch, Pörkölt, Ragout, Geschnetzeltem, Rindsbraten oder Rouladen.</p> <p>GARUNGSDAUER: ca 3 Minuten</p>	<p><i>500 g Mehl, glatt (wenn möglich Typ 480)</i></p> <p><i>3 Eier</i></p> <p><i>3 Eierdotter</i></p> <p><i>200 dl Milch</i></p> <p><i>1 EL Öl oder flüssiger Butter</i></p> <p><i>Salz</i></p> <p><i>Butter zum Schwenken</i></p>

Fonte: Plachuta e Wagner (200-, p. 397)

Quadro 2 – Receita alemã de *Nockerln / Spätzle / Mehlspätzchen*

377. MEHLSPÄTZCHEN (SPÄTZLE)	
<p>500 g Mehl, 1-2 Eier, Salz, Milch, 1 Zwiebel oder Semmelbr ösel, 1 Eßlöffel Butter</p>	<p>Mehl und Salz mit wenig kalter Milch oder nur Wasser anrühren, die Eier dazugeben und mit weiterer kalter Milch (Wasser) zu einem <i>dicken</i> Teig verrühren. Teig darf beim Aufheben mit Löffel nicht herunterlaufen. Jetzt den Teig mit kochlöffel so lange schlagen, bis sich auf Oberfläche kleine <i>Bläschen</i> bilden. Man bringt Salzwasser zum Kochen und treibt den Teig durch Spatzenseiher hinein oder man schabt sie vom Brett in das kochende Wasser. Schwimmen die Spätzchen an der Oberfläche, mit Seihlöffel herausnehmen, in eine Schüssel mit lauwarmem Wasser legen, bis alle Spätzchen gekocht sind. Abseihen. In Bratpfanne in der Röhre warmstellen. Auf Platte anrichten, mit gerösteten Zwiebeln oder Semmelbröseln bestreuen.</p>

Fonte: Lutz (2004, p. 146-147)

Os Quadros 3 e 4 mostram as traduções, feitas e testadas por mim, para o português brasileiro, com destaques para as estratégias utilizadas nos desafios tradutórios com maior destaque.

As duas traduções foram pensadas para o público jovem/adulto brasileiro que se interessam pelas culinárias alemã e austríaca e que de fato colocam as receitas culinárias em prática em suas cozinhas.

Os destaques coloridos nas traduções são somente para indicar onde alterações baseadas nas estratégias propostas por Franco Aixelá (2013) foram feitas, bem como a análise nos fatores internos ao texto, indicados por Nord (2016), indicam a necessidade de adequação do texto para a cultura alvo.

Quadro 3 – Tradução para o português brasileiro da receita austríaca de *Nockerln / Spätzle / Mehlspätzchen*

NOCKERLN (<i>Spätzle</i>)	INGREDIENTES PARA 6 PORÇÕES
<p>Misture a farinha, os ovos, as gemas e o leite com uma colher de pau até obter uma massa homogênea. Leve ao fogo uma panela com água e sal a gosto e espere ferver. Coloque a massa no espremedor de batatas, aperte e deixe a massa cair na água fervente, mexa continuamente para que não forme grumos. Cozinhe a massa, escorra e jogue água quente por cima. Derreta a manteiga em uma frigideira ou panela, frite rapidamente os <i>Nockerln/Spätzle</i> e tempere com sal a gosto. Como servir: acompanhamento para carne ensopada, carne moída, picadinho de carne, carne assada ou bife enrolado.</p> <p>TEMPO DE PREPARO: cerca de 20 minutos</p>	<p>500 g de farinha de trigo 3 ovos inteiros 3 gemas 200 ml de leite 1 colher de sopa de óleo ou manteiga derretida Sal a gosto Manteiga para fritar</p>

Fonte: Tradução de autoria própria (2019)

Quadro 4 – Tradução para o português brasileiro da receita alemã de *Nockerln / Spätzle / Mehlspätzchen*

<p>500 g de farinha de trigo, 1-2 ovos, sal, leite, 1 cebola ou farinha de rosca, 1 colher de sopa de manteiga</p>	<p>377. MEHLSPÄTZCHEN (SPÄTZLE)</p> <p>Misture a farinha e sal a gosto com um pouco de leite gelado ou água, coloque o(s) ovo(s) e um pouco mais de leite gelado (ou água) e mexa até obter uma massa espessa. A massa não pode escorrer ao levantar a colher. Em seguida, bata a massa com uma colher de pau até que pequenas bolhinhas se formem na superfície. Leve ao fogo uma panela com água e sal a gosto até ferver. Com o auxílio de um espremedor de batatas, coloque duas colheres de sopa de massa, esprema e deixe a massa cair na água fervente, repita o processo até finalizar a massa, ou então, estique, com o auxílio de uma espátula, uma pequena quantidade de massa em uma tábua (umedecida com água quente) e raspe, gradualmente, formando tirinhas. Assim que a massa subir, retire da panela com o auxílio de uma escumadeira e coloque em um recipiente com água morna para finalizar o cozimento. Escorra os Spätzchen/Spätzle. Coloque a massa em uma frigideira quente com manteiga para aquecer. Emprate em uma travessa e polvilhe com cebola crocante ou farinha de rosca frita na manteiga.</p>
--	--

Fonte: Tradução de autoria própria (2019)

Dentro da categoria nomes próprios, proposta por Franco Aixelá (2013), e levando em consideração alguns dos fatores externos e internos ao texto para a *Análise Textual em Tradução*, apontados por Nord (2016), os itens culturais-específicos encontrados estão em um dos ingredientes, no peso/medida, tempo de preparo e especialmente no utensílio que é utilizado para dar forma ao “macarrão/nhoque” e no título da receita / nome do prato.

Com relação ao tempo verbal, é possível notar na receita austríaca o uso dos verbos no infinitivo e na receita alemã, além do infinitivo, o uso da estrutura frasal na voz passiva. Na tradução proposta das receitas alemã e austríaca, optou-se pelo uso apenas no modo imperativo e eliminação da voz passiva.

Acerca do peso/medida, na receita austríaca aparece *dl* (decilitro) e na tradução para o português se alterou para *ml* (mililitro), medida mais comum na cultura alvo, aqui a estratégia da tradução linguística (não-cultural) fica evidente.

Outro aspecto relevante é a farinha de trigo presente na receita austríaca, *Mehl, glatt (wenn möglich Typ 480)*, que na receita em português estabeleceu apenas o uso de *farinha de trigo*. Nas receitas austríacas que têm em sua base farinha de trigo é comum encontrar uma diversidade de tipos de farinhas, e essas variedades são de fácil acesso e qualquer pessoa pode encontrá-las nas prateleiras dos supermercados austríacos. Cada variedade e tipo específico de farinha de trigo é utilizado para um fim próprio. Já no Brasil, um único tipo de farinha de trigo é utilizado para [quase] todos os tipos de pratos (massas, pães, bolos e etc.), sendo assim, na tradução se manteve apenas o termo *farinha de trigo*.

Na mesma receita o tempo de preparo precisou ser ajustado. Aqui a mudança foi dos 3 minutos de preparo previsto na receita fonte para os 20 minutos na receita destinada para a cultura alvo.

Conforme já mencionado, as receitas traduzidas foram testadas e durante o experimento o tempo de preparo foi verificado e o ajuste se fez necessário. Outro aspecto é com relação à palavra *Verwendung* que significa *uso* em português. Em receitas culinárias a palavra *uso* para se referir ao prato de acompanhamento acaba não fazendo sentido. Sendo assim, com base em receitas publicadas em português brasileiro se optou pela expressão: *como servir*, um recurso da substituição por um sinônimo dentro da área de especialidade.

A explicação intratextual (conservação), disposta por Aixelá (2013), também foi utilizada em ambas as receitas culinárias. No caso da receita austríaca, a inserção de *inteiros* para a quantidade de ovos foi feita para deixar claro que além dos *3 ovos inteiros* é preciso colocar também *3 gemas*. O termo *a gosto* também foi adicionado para deixar claro ao leitor alvo que a quantidade de sal é ele quem determina conforme o seu paladar. Outra explicação está no modo de preparo, o qual no texto traduzido acabou sendo mais detalhado que no texto fonte, justamente pensando na pressuposição no público receptor com relação à execução da receita e ao prato.

Na receita aparece *Alle Zutaten* (todos os ingredientes) e na tradução ficou *Misture a farinha, os ovos, as gemas e o leite* especificando assim quais ingredientes deve trabalhados primeiramente. E no caso da receita alemã foi inserida *uma pequena quantidade de massa em uma tábua (umedecida com água quente), gradualmente, formando tirinhas, assim que a massa subir, a massa em uma frigideira quente com manteiga para aquecer*, detalhes que podem não ser tão claros para quem não conhece bem as etapas e diferentes formas do modo de preparo.

Contudo, o desafio maior da tradução dessas duas receitas foi com relação ao utensílio utilizado para fazer o prato, que sem ele não existe o prato proposto. De acordo Franco Aixelá (2013), o *Nockersieb* ou *Teigkarte (für Spätzle mittels Presse)*, ou *Spatzenseiher* é o item cultural-específico mais complexo de se traduzir, pois não existe o mesmo utensílio e nem um equivalente na cultura alvo. O *Nockersieb / Spatzenseiher*, como pode ser observado na Figura 2, é um tipo de peneira onde se coloca a massa e com movimentos de “leva e traz” a massa cai pelos furos peneira e o *Spätzle* é formado conforme vai caindo na água fervente, e no *Teigkarte (für Spätzle mittels Presse)*, Figura 3, o *Spätzle* é feito com o auxílio de uma espátula sobre uma peneira.

Figura 2: Nockersieb / Spatzenseiher.



Fonte: Google Imagens (2018)

Figura 3: Teigkarte (für Spätzle mittels Presse).



Fonte: Google Imagens (2018)

Uma solução encontrada foi fazer o uso de um espremedor de batatas, facilmente encontrado na cultura alvo e com preço acessível. Para tanto, o texto traduzido sofreu alteração

de conteúdo, sem explicação ao leitor quanto à substituição do utensílio e adequação do uso do mesmo, ou seja, na tradução houve a eliminação no critério substituição, ficando assim essa peculiaridade da cultura apagada. A decisão do apagamento se deve ao fato do propósito estabelecido no projeto de tradução, o qual objetiva – nesse momento – que a receita seja executada sem dificuldades na cultura de chegada, que acaba sendo comprovada com o teste feito da tradução proposta.

Por fim, com relação aos nomes do prato optou-se pela conservação (repetição) de todos títulos com o intuito de causar estranhamento e instigar a curiosidade no leitor das línguas e culturas alvo.

Enfim, as quatro receitas se alinham com o gênero textual receita culinária, porém especificidades culturais estão presentes e precisam ser levadas em consideração. Tratando-se de culturas distintas, percebe-se uma diferença lexical dentro das variedades nacionais alemã e austríaca da língua alemã, bem como um maior detalhamento no modo de preparo da receita alemã em comparação com a receita austríaca, que é mais pontual na sua descrição do modo de preparo.

CONCLUSÃO

Constata-se que o gênero textual receita culinária que encontramos em meio impresso, on-line e nos programas de culinárias transmitidos pelos canais televisivos apresentam uma estrutura já consagrada e compartilhada por culturas diversas e cumprem um papel funcional e comunicativo nas (ou entre as) sociedades.

Nesse gênero textual o comando e a execução são a base comunicativa que marca a sequência do tipo textual injuntivo, cujo objetivo principal é induzir o enunciador a executar o comando como está descrito no texto, sendo esse o principal propósito ou função sociocomunicativa dos textos injuntivos. (SANTOS; FABIANI, 2012, p. 65).

Ao traduzir receitas culinárias as características do gênero textual devem ser preservadas para não descaracterizar o texto e as suas funções. Traduzir receitas culinárias no par de línguas alemão-português, entre as culturas alemã, austríaca e brasileira, é uma tarefa complexa e cheia de detalhes que não podem passar despercebidos, pois comprometem o propósito do texto direcionado para a cultura alvo.

Assim sendo, os preceitos da teoria funcionalista oferecem suporte para as escolhas tradutórias feitas pelo tradutor, que cumpre um papel de mediador cultural entre as culturas de partida e de chegada, além de dar visibilidade ao trabalho do tradutor quando permite que o mesmo seja visto como o produtor/autor de um novo texto.

Pensar e justificar as escolhas tradutórias frente aos desafios e empasses de âmbito cultural não é uma tarefa fácil. A proposta de categorização e estabelecer critérios para tradução de itens culturais-específicos, conforme sugere Franco Aixelá (2013) auxilia nas decisões e também nas possibilidades de recursos para os problemas mais complicados.

Ao analisar a tradução de duas receitas culinárias fazendo uso das estratégias pensadas para a tradução literária, conclui-se que as propostas podem ser ampliadas e adaptadas para os diferentes gêneros textuais. Por exemplo, para alteração do tempo de preparo, Franco Aixelá (2013) não prevê uma estratégia clara de tradução, aqui fica aberta a possibilidade de

ampliação das estratégias por ele proposta, porém agora dentro da interface tradução-culinária.

REFERÊNCIAS

BAZERMAN, Charles. Gêneros textuais, tipificação e interação. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 261-306.

DOLZ, J. ; SCHNEUWLY, B. Gêneros orais e escritos na escola. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

DUBOIS, Jean, et. al. Dicionário de lingüística. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

FOLSTER, Letícia. Textos culturais específicos: as traduções nas tiras de Mafalda para o português. 2013. 144 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

FRANCO AIXELÁ, Javier. Itens culturais-específicos em tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. In-traduições, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, 2013.

GENTZLER, Edwin. Teorias contemporâneas de tradução. Tradução Marcos Malvezzi. 2. ed. rev. São Paulo: Madras, 2009.

LUTZ, Julie. Großmutter's Leibspeisen: 936 Rezepte aus der guten alten Zeit. 39. Auflage. Rosenheim: Rosenheimer Verlagshaus, 2004.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). Gêneros textuais & ensino. São Paulo: Parábola, 2010. p. 19-38.

MARINELLO, Adiane Fogali; BOFF, Odete Maria Benetti; KÖCHE, Vanilda Salton. O texto instrucional como um gênero textual. The ESpecialist, São Paulo, v. 29, n. especial, p. 61-77, 2008.

NORD, Chistiane. Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Tradução Christiane Nord et al. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

PLACHUTA, Ewald; WAGNER, Christoph. Die gute Küche: das österreichische Jahrhundert Kochbuch. Wien: Orac, [1993] 200-.

SANTOS, Leonor Werneck dos; FABIANI, Sylvia J. S. Do Nascimento. Gêneros textuais instrucionais nos livros Didáticos: análise e perspectivas. Revista de Letras, Fortaleza, v.1/2, n.31, p. 63-71, 2012.

TEIXEIRA, Elisa Duarte. Tradução culinária e ensino: um exemplo de metodologia de avaliação utilizando etiquetagem e o WordSmith Tools. Domínios de Linguagem, Uberlândia, v.2, n.2, 2008.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. A caracterização de categorias de texto: tipos, gêneros e espécies. ALFA Revista de Linguística, São Paulo, v.51, n.2, p. 39-79, 2007.

VERMEER, Hans. Esboço de uma teoria da tradução. Lisboa, Portugal: ASA, 1986.

HISTÓRICO, CONCEPÇÕES E ESTRATÉGIAS A SEREM ADOTADAS PELA PGET PARA ATINGIR A EXCELÊNCIA

Elisângela Dagostini
Walter Carlos Costa

INTRODUÇÃO

O objetivo geral deste trabalho é fazer um resgate histórico do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), buscando junto à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) documentos utilizados para a avaliação dos Programas de Pós-Graduação. Assim, através destes, pretende-se descrever ações estratégicas feitas pela coordenação do programa e mostrar caminhos para atingir sua excelência.

O programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução pertence à área de Linguística e Literatura pela classificação da CAPES. Segundo Guerini, Torres e Costa (2013), a PGET nasceu em 2003 e teve sua primeira turma em 2004 graças ao esforço conjunto de um grupo de pesquisadores da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O curso em nível de pós-graduação *stricto sensu* foi o primeiro do Brasil; em nível de doutorado específico, o primeiro da América Latina, sendo totalmente dedicado aos Estudos da Tradução. Outro aspecto diferenciador da PGET é a possibilidade da escrita de dissertações e teses em qualquer língua estrangeira, desde que o orientador e a banca sejam proficientes na língua. Tendo como características dos pesquisadores do programa a autonomia e a liberdade dada a eles, foi possível retomar uma tradição da área de Estudos Clássicos e de línguas orientais.

Ao longo do tempo, formou-se o grupo de pesquisas em tradução literária, que convidou sistematicamente tradutores literários para proferirem aulas inaugurais, participarem de mesas redondas e colóquios, sendo que também editores foram convidados, assim como os principais tradutores brasileiros e estrangeiros.

Para Guerini, Torres e Costa (2013), foi instituída ainda pela PGET a possibilidade de dissertações e teses em tradução comentada, com base não apenas em crítica e na teoria literária, mas igualmente nos estudos da tradução. Uma das características dos pesquisadores de literatura traduzida é sua inserção no mercado, seja através de traduções diretas ou indiretamente por meio de ex-orientandos, que passam a traduzir para editoras comerciais ou universitárias.

Esse fato não costuma acontecer na área de Letras: a transformação do conhecimento teórico em conhecimento crítico e técnico, resultando em produtos de melhor qualidade. Pode-se dizer o mesmo da contribuição da legendagem e dos intérpretes de Libras (Língua Brasileira de Sinais), que também passaram a ter importância relevante no programa.

A partir disso, justifica-se a importância deste trabalho por meio da demonstração da evolução histórica do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução e a utilização do Planejamento Estratégico como uma ferramenta para a alavancagem do programa. Desse

modo, pretende-se esclarecer a importância da valorização de um curso de pós-graduação com conceito máximo da CAPES, em especial na área dos Estudos da Tradução.

Para o desenvolvimento deste estudo caberá à parte descritiva, o resgate histórico da trajetória do programa, a análise e a busca junto à CAPES de documentos utilizados na avaliação do programa. Através da análise destes, será necessário descrever as ações estratégicas usadas pela coordenação do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução até o momento para atingir a excelência.

Desta forma, descreve-se a seguir um breve histórico da CAPES.

A CAPES

A CAPES foi criada em 11 de julho de 1951 como a Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal, através do Decreto nº 29.741, com o objetivo de “assegurar a existência de pessoal especializado em quantidade e qualidade suficientes para atender às necessidades dos empreendimentos públicos e privados que visam ao desenvolvimento do país”, e atualmente se organiza através da Lei nº 11.502/2007, de 11 de julho de 2007, a qual modifica as competências e sua estrutura organizacional (CAPES, 2018).

Além de coordenar o alto padrão do Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG) brasileiro, a CAPES passa também a induzir e a fomentar a formação inicial e continuada de professores para a educação básica. Tal atribuição é consolidada pelo Decreto nº 6.755, de 29 de janeiro de 2009, alterado pelo Decreto nº 8.752 de 09 de maio de 2016, que instituiu a Política Nacional de Formação de Profissionais do Magistério da Educação Básica (CAPES, 2018).

As ações coordenadas pela CAPES culminaram com o lançamento do Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica, em 28 de maio de 2009. Com o plano, mais de trezentos e trinta mil professores das escolas públicas estaduais e municipais que atuavam sem formação adequada à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB) passaram a poder iniciar cursos gratuitos de licenciatura.

Além da LDB, documentos como decretos e o Plano Nacional de Pós-Graduação da CAPES descrevem normativas a serem obedecidas. Um exemplo, é o Decreto nº 8.752, de 09 de maio de 2016, que em seu artigo 4º define que:

Art. 4º A Política Nacional de Formação de Profissionais da Educação Básica será orientada pelo Planejamento Estratégico Nacional, documento de referência proposto pelo Ministério da Educação para a formulação de Planos Estratégicos em cada unidade federativa e para a implementação das ações e dos programas integrados e complementares.

Percebe-se que a política nacional de formação de profissionais da educação básica é orientada pelo Planejamento Estratégico Nacional, demonstrando, dessa forma, a importância do planejamento estratégico nas ações relativas à educação básica. Este foi elaborado pelo Ministério da Educação (MEC), por meio do Decreto nº 8.752 de 09 de maio de 2016, que em seu artigo 8º define que:

Art. 8º O Planejamento Estratégico Nacional, elaborado pelo Ministério da Educação e aprovado pelo Comitê Gestor Nacional, terá duração quadrienal e revisões anuais, ouvidos os Fóruns Estaduais Permanentes de Apoio à Formação dos Profissionais da Educação Básica, e deverá:

I - assegurar a oferta de vagas em cursos de formação de professores e demais profissionais da educação em conformidade com a demanda regional projetada de novos professores;

II - assegurar a oferta de vagas em cursos de formação inicial e continuada de professores em exercício que não possuam a graduação e a licenciatura na área de sua atuação, conforme os critérios de prioridade em associação com os sistemas de ensino;

III - assegurar a oferta de vagas em cursos de formação continuada integrados à pós-graduação para professores da educação básica; e

IV - promover, em associação com governos estaduais, municipais e distrital, a formação continuada de professores da educação básica mediante integração ensino-serviço, inclusive por meio de residência pedagógica.

Parágrafo único. O Ministério da Educação desenvolverá formas de ação coordenada e colaboração entre os sistemas federal, estaduais, municipal e distrital, com vistas a assegurar a oferta de vagas de formação inicial na quantidade e a distribuição geográfica adequada à demanda projetada pelas redes de educação básica.

Com base neste decreto, a CAPES passa a desenvolver, desde seu primeiro plano de 1975 a 1979, critérios para melhor alinhar o Planejamento estratégico nacional do MEC à sua execução. Para tanto estabeleceu-se como principal missão introduzir o princípio do planejamento estatal das atividades de pós-graduação, apresentando todos os planos até o momento.

O segundo plano, de 1982 a 1985, acrescenta o crivo da qualidade nas atividades de pós-graduação, tendo como instrumento a avaliação, que já existia desde 1976. O terceiro plano, de 1986 a 1989, subordina as atividades de pós-graduação ao desenvolvimento econômico do país. O quarto plano não foi promulgado, mas suas diretrizes foram adotadas pela CAPES, e caracteriza-se pela expansão do sistema e pela diversificação da pós-graduação, introduzindo mudanças no processo de avaliação e na inserção do SNPG em nível internacional. O quinto plano, de 2005 a 2010, caracteriza-se pela introdução do princípio de indução estratégica nas atividades de pós-graduação, em associação com as fundações estaduais e com os fundos setoriais.

O plano estabelece o processo de avaliação qualitativa da pós-graduação com conceito de nucleação, revisão do Qualis e introdução do PROEX, a preocupação com a solidariedade entre os cursos e seu impacto social, juntamente com a expansão da cooperação internacional, o combate às assimetrias, a formação de recursos humanos para a inovação tecnológica, a ênfase na formação de docentes para todos os níveis de ensino, bem como a formação de técnicos através de mestrado profissional para os serviços públicos e privados.

A CAPES, em seu Plano Nacional de Pós-Graduação de 2011-2020, demonstra um planejamento estratégico que está sendo avaliado e reelaborado anualmente, e, paralelamente, acompanhado pelo Plano Nacional de Educação (PNE). O plano está sendo elaborado por três comissões com funções diferentes, mas com ações articuladas e complementares, sendo: uma Comissão Nacional, com funções deliberativas, constituída por autoridades e especialistas, provenientes de órgãos de governo, universidades e da sociedade; uma Comissão

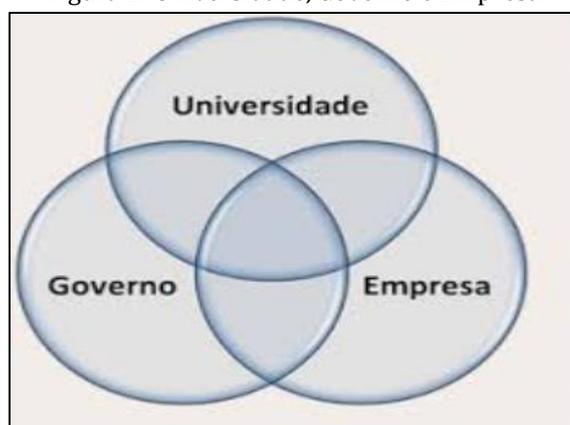
Coordenadora, com funções de consultoria e apoio acadêmico; uma Comissão Técnica, com funções de suporte operacional, com o intuito de ouvir diferentes segmentos da comunidade acadêmica e da comunidade geral, e realizar uma avaliação com relatórios anuais desde 2011 até 2020.

Barreto e Domingues (2012) apontam que o plano está organizado em cinco eixos: o primeiro é a expansão do Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG), que leva em consideração a primazia da qualidade, a quebra da endogenia, a atenção à redução de assimetrias; o segundo é a criação de uma nova agenda nacional de pesquisa e sua associação com a pós-graduação; o terceiro é o aperfeiçoamento da avaliação, sua associação com a pós-graduação e sua expansão para outros segmentos do sistema de C,T&I; o quarto é a multidisciplinaridade e a interdisciplinaridade entre esses segmentos; o quinto é o apoio às principais características da pós-graduação e importantes temas da pesquisa.

Resumindo, os cinco planos foram importantes nas cinco etapas da história da pós-graduação. A primeira etapa foi a capacitação dos docentes das universidades, formando o primeiro contingente de pesquisadores em âmbito federal; a segunda etapa, a preocupação com o desempenho e a qualidade; a terceira etapa, a integração da pesquisa desenvolvida na universidade com o setor produtivo; a quarta etapa, a flexibilização do modelo de pós-graduação, o aperfeiçoamento do sistema de avaliação e a ênfase na internacionalização; e finalmente a quinta etapa, com a introdução do princípio de indução estratégica, o combate às assimetrias e o impacto no setor produtivo e na sociedade. Com base no desenvolvimento tecnológico e científico, destaca-se a excelência do SNPG, comandado pela CAPES e com parceria do CNPq e outras agências de fomento, destacando as instituições federais de ensino (BARRETO; DOMINGUES, 20012).

O Plano Nacional de Pós-Graduação de 2011 a 2020 leva em consideração a promoção da sinergia entre a pós-graduação, o setor empresarial e a sociedade, através de uma visão conceitual, com a adoção de uma agenda nacional de pesquisa. O núcleo da pós-graduação é a pesquisa. A pesquisa depende de treinamento e exige dedicação plena ao estudo, a tarefa das instituições acadêmicas e institutos de pesquisa públicos e privados, fazem com que as descobertas tecnológicas levem ao desenvolvimento econômico e social, formando a tríplice-hélice, como veremos na figura a seguir.

Figura 1: Universidade, Governo e Empresa



Fonte: PNPg 2010-2020 CAPES.

Em consulta aos documentos da CAPES utilizados na avaliação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, localizam-se os itens de avaliação a serem descritos na seção seguinte.

AVALIAÇÃO DO PROGRAMA

A seguir são descritos os tópicos de avaliação utilizados pela CAPES:

1) Proposta do programa:

1.1 Coerência, consistência, abrangência e atualização das áreas de concentração. Linhas de pesquisa, projetos em andamento e proposta curricular;

1.2 Planejamento do programa com vistas a seu desenvolvimento futuro, contemplando os desafios internacionais da área na produção do conhecimento, seus propósitos na melhor formação de seus alunos, suas metas quanto à inserção social mais rica dos seus egressos, conforme os parâmetros da área;

1.3 Infraestrutura para ensino, pesquisa e, se for o caso, extensão.

2) Corpo docente:

2.1 Perfil do corpo docente, considerando a titulação, diversificação na origem da formação, aprimoramento e experiência, e sua compatibilidade e adequação à proposta do programa;

2.2 Adequação e dedicação dos docentes permanentes em relação às atividades de pesquisa e formação do programa;

2.3 Distribuição das atividades de pesquisa e de formação entre os docentes do programa;

2.4 Contribuição dos docentes para atividades de ensino e/ou de pesquisa na graduação, com atenção tanto à repercussão que este item pode ter na formação de futuros ingressantes na PG, quanto (conforme a área) na formação de profissionais mais capacitados no plano da graduação. Observação: este item só é válido quando o PPG estiver ligado a cursos de graduação; se não estiver, seu peso será redistribuído proporcionalmente entre os demais itens do quesito.

3) Corpo docente, teses e dissertações:

3.1 Quantidade de teses e dissertações defendidas no período de avaliação, em relação ao corpo docente permanente e à dimensão do corpo docente;

3.2 Distribuição das orientações das teses e dissertações defendidas no período da avaliação em relação aos docentes do programa;

3.3 Qualidade das teses e dissertações e da produção de discentes autores da pós-graduação e da graduação (no caso de IES com curso de graduação na área) na produção científica do programa, aferida por publicações e outros indicadores pertinentes à área;

3.4 Eficiência do programa na formação de mestres e doutores bolsistas: tempo de formação de mestres e doutores e percentual de bolsistas titulados.

4) Produção intelectual:

4.1 Publicações qualificadas do programa por docente permanente;

4.2 Distribuição das publicações qualificadas em relação ao corpo docente permanente do programa;

4.3 Produção técnica, patentes e outras produções consideradas relevantes;

4.4 Produção artística, nas áreas em que tal tipo de produção for pertinente.

5) Inserção Social:

5.1 Inserção e impacto regional e (ou) nacional do programa;

5.2 Integração e cooperação com outros programas e centros de pesquisa e desenvolvimento profissional relacionados à área de conhecimento do programa, com vista ao desenvolvimento da pesquisa e da pós-graduação;

5.3 Visibilidade e transparência dada pelo programa a sua atuação.

Tendo em vista todos esses itens que influenciam na avaliação e no reconhecimento do programa frente às demandas da CAPES, detalha-se a seguir o último parecer da CAPES para o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução no ano de 2016:

“O curso de mestrado foi criado em 2004, com nota 3, aumentando em 2007 para nota 4. Em 2008, foi criado o doutorado com nota 5, que em 2010 foi avaliado com nota 4, mas recuperou a nota 5 em 2013. Até o final de 2016, o programa tituló 91 doutores e 243 mestres. Sua estrutura é adequada, os projetos vinculam-se pertinentemente às suas linhas de pesquisa e a matriz curricular é coerente com a proposta do PPG. A proposta registra uma atenção clara com o planejamento futuro, com destaque à ampliação e ao fortalecimento de suas relações internacionais e à renovação dos acordos nacionais já realizados. Há um número significativo de ações concretas de cooperação nacional, com destaque para seu alto potencial de nucleação, do que dão mostra tanto o papel decisivo do programa na criação de outros programas de pós-graduação em Estudos da Tradução no Brasil (POET na UFC, POSTRAD na UnB, TRADUSP na USP), quanto a realização de um DINTER com a Universidade Federal da Paraíba e a Universidade Federal de Campina Grande e outro com a Universidade Federal do Pará, além de um PROCAD com a Universidade Federal de Minas Gerais. Em nível de cooperação internacional, há um número significativo de ações recíprocas, destacando-se seus convênios bilaterais com 15

instituições estrangeiras (os termos de cooperação com essas universidades estão disponíveis na página do programa), que resultaram na realização de pós-doutorados e doutorados-sanduiche, de disciplinas, palestras e minicursos oferecidos por professores visitantes dessas instituições, assim como publicações conjuntas. Cerca de 80% dos docentes já realizaram pelo menos um estágio pós-doutoral e 8 docentes permanentes são bolsistas de produtividade. A infraestrutura é adequada para um bom desenvolvimento das atividades de ensino, pesquisa e gestão; e, além de dispor da biblioteca de humanidades da instituição, o programa conta com uma biblioteca da área de especialidade e com pequenas bibliotecas especializadas nos núcleos de pesquisa ligados ao programa. A produção docente é qualificada e bem distribuída entre os professores do programa (mais de 70% da publicação de artigos de docentes permanentes concentra-se no estrato superior, A1-B2), alcançando um patamar acima do estabelecido como muito bom para um programa nota 5; o mesmo ocorre com a média de produção discente, que é de 0,98 (acima do índice de 0,8 estabelecido como muito bom para a área). O tempo médio de integralização do mestrado é de 27,5 meses e o do doutorado é de 48,7 meses. Pelas razões aqui sintetizadas, recomenda-se a passagem do programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC para nota 6.”

A ESTRATÉGIA

Segundo Ramos (2018), citando Balbachevsky (2005), ao redor do globo, a pós-graduação desempenha um papel fundamental na internacionalização do ensino superior e da pesquisa. Isso também é verdade no Brasil, onde a pós-graduação é oferecida por programas compostos por dois níveis de formação, mestrado e doutorado, o primeiro geralmente sendo exigido dos candidatos para o último. Na maioria dos casos, os programas de pós-graduação são implantados em departamentos dentro de instituições de ensino superior. O modelo dominante de formação exige a realização de certo número de disciplinas especializadas, qualificação e defesa pública ou de uma dissertação, no caso do mestrado, ou de uma tese, no caso do doutorado.

Ainda para Ramos (2018), as estratégias mais frequentes são a mobilidade internacional de docentes, pesquisadores e estudantes e colaboração internacional em pesquisa. Essas estratégias são implementadas principalmente através de acordos de cooperação internacional, que usualmente se dividem em três categorias: (I) aqueles iniciados e promovidos por organizações ou agências nacionais ou estrangeiras; (II) aqueles gerenciados pelas instituições de ensino superior e pesquisa; e (III) as iniciativas *ad hoc* organizadas em nível individual ou departamental, que formam a grande maioria. A última categoria depende fortemente das trajetórias individuais dos docentes e de suas relações com comunidades transnacionais, geralmente construídas durante suas experiências como alunos de doutorado em instituições estrangeiras.

Além disso, conforme Sobreira Neto, Hourneaux Junior e Polo (2006), o planejamento estratégico para o setor público torna-se fundamental visto que é através do planejamento bem realizado é possível executar com equilíbrio o que foi planejado. Os autores ainda apresentam que Rousseau, em sua obra *Do Contrato Social*, já colocava as dificuldades inerentes às atividades do governo na busca do equilíbrio, da parcimônia e do bem-estar da sociedade como

um todo. Muitos anos se passaram desde então e as dificuldades continuam as mesmas, ou aumentaram ainda mais devido ao extremo dinamismo ao qual a sociedade de hoje está submetida. (SOBREIRA NETO; HOURNEAUX JUNIOR; POLO, 2006).

Portanto, é possível questionar como o governo pode agir de modo a eliminar, ou ao menos reduzir, as desigualdades a que a população de uma forma geral estaria sujeita. Desse modo, como resposta ao questionamento, a administração estratégica utilizada dentro do contexto público emerge, então, como um instrumento de gestão que pode ser usado na tentativa de contribuir para o equacionamento e para uma possível resolução desta questão. Wright, Kroll e Parnell (2000) *apud* Sobreira Neto, Hourneaux Junior e Polo (2006), afirmam que dentre as principais características estratégicas das organizações públicas, destacam-se: o caráter de indispensabilidade da manutenção de uma sociedade civilizada; o necessário suprimento das necessidades básicas da sociedade que não podem ser supridas pelas organizações privadas; e a disponibilidade de produtos e serviços a todos os membros da sociedade.

Além do mais, conforme Moreira (2009), os procedimentos avaliativos dos programas de mestrado e doutorado em educação podem ser associados ao que Stephen Ball denomina de cultura da performatividade. Afirmar que o sistema de avaliação da pós-graduação no Brasil se inscreve em um leque de ações, que refletem e configuram a marca da cultura da performatividade nas políticas educacionais do país, não significa considerá-lo como exemplo ímpar dessa cultura. Significa, sim, vê-lo como indutor de uma atmosfera de trabalho especificamente definida, na qual se desdobram determinadas formas de atuar. (MOREIRA, 2009).

Sobre isso, Barreto e Domingues (2012) fazem um resgate histórico sobre os desafios do Brasil em relação ao Sistema Nacional de Pós-Graduação. Neste estudo, os autores descrevem acerca dos primórdios da pós-graduação no país que, em razão dos gargalos e do apagão que atingiram o ensino básico e fundamental, o sistema de pós-graduação ainda está longe de ter atingido sua eficácia desejada e deverá ser expandido para atender às necessidades do país.

Além de ser extremamente baixa a presença de doutores nas empresas brasileiras, cuja maioria não tem departamento de P&D (Pesquisa e Desenvolvimento), o sistema de ensino superior deverá ser expandido à medida em que for sendo expandido o ensino médio, e, por conseguinte o aumento a demanda por mestres e doutores.

A implantação das universidades no Brasil ocorreu tardiamente e a pós-graduação seguiu o mesmo caminho só acontecendo mais tarde. Desta forma, e por outros diversos motivos, nossos números são extremamente acanhados se comparados com os de outros países no tangente à pós-graduação.

Barreto e Domingues (2012) descrevem que o número de doutores nos EUA (Estados Unidos da América), encontra-se em 8,4 de portadores do título de doutorado por mil habitantes na faixa etária de 25 a 64 anos; já na Alemanha 15,4 portadores de título de doutorado a cada mil habitantes; na Austrália 5,9; e no Brasil 1,4 a cada mil habitantes. Desta forma o plano Nacional de Educação, recomenda a expansão contínua do sistema, por entender que não está saturado; não obstante, considera que há distorções, pois algumas áreas das

humanidades estão infladas, e que outras das engenharias e afins estão subdimensionadas e deverão ser expandidas.

Ainda para Barreto e Domingues (2012), além das distorções intra-acadêmicas e internas ao SNPG, há as distorções regionais, com grande concentração de programas de pós-graduação no Sudeste, e escassa oferta no Norte e no Centro-Oeste. Ante essa desigualdade, surgem as recomendações para a criação de programas específicos, aproveitando o potencial e a vocação das regiões, e também de combate das assimetrias das intrarregiões, mediante a ferramenta geoestatística das mesorregiões. Por fim, há que se considerar as distorções provocadas pela endogenia e o engolfamento do sistema, em razão do insulamento do país e do ensimesmamento da pós-graduação. Essa distorção preocupante deverá ser combatida com o estímulo à internacionalização, mediante o movimento de mão dupla de envio de estudantes — dos melhores, em suma — para fazer doutorado pleno no exterior e capturar o conhecimento no estado da arte, e da atração de profissionais e até mesmo estudantes estrangeiros, com o mesmo propósito e para oxigenar o sistema. (BARRETO; DOMINGUES, 2012).

Através da análise apresentada dos desafios à pós-graduação, torna-se fundamental a compreensão do conceito de estratégia. Mintzberg e Waters (1985) *apud* Martins e Lavarda (2013) descrevem que a estratégia como planejamento pode ser dividida em oito tipos, quais sejam: estratégia planejada, empreendedora, ideológica, guarda-chuva, de processo, não conectada, de consenso e imposta; e cada uma aproxima-se, mais ou menos, de categorias de análise (deliberada, emergente e integradora), sendo que neste trabalho pretende-se apresentar a estratégia planejada, para explicar as ações e práticas executadas pela coordenação do programa para atingir os objetivos estabelecidos pelo programa de pós-graduação.

Para Mintzberg, Ahlstrand e Lampel (2010), existem centenas de modelos de planejamento estratégico. Todo livro-texto sobre o assunto, bem como toda “boutique de estratégia” de consultoria que se preze, possui um. Porém, de acordo com os autores, a maior parte se reduz às mesmas ideias básicas: tome o modelo SWOT, que analisa as forças e fraquezas, ameaças e oportunidades, divida-o em etapas claramente delineadas, articule cada uma destas com muitas listas de verificação e técnicas e dê atenção especial à fixação de objetivos no início, na elaboração de orçamentos e planos operacionais no final. É claro que há, no mínimo, um, e, frequentemente, vários diagramas para mostrar o fluxo global.

Nogueira e Moreira (1998) sugerem um modelo para a análise de estratégias competitivas em indústrias, baseado nos conceitos de economia industrial e estratégias de negócios. De acordo com o modelo, o potencial de rentabilidade de uma indústria é definido por cinco forças básicas:

- A ameaça de novos entrantes;
- O poder de barganha dos fornecedores;
- A ameaça de produtos/serviços substitutos;
- O poder de barganha dos clientes;
- A intensidade da rivalidade entre os competidores.

Desse modo, o estrategista deverá avaliar cada uma das forças e traçar um plano de ação que incluirá o posicionamento da empresa, de forma que as suas capacitações forneçam as melhores defesas contra as forças competitivas, e/ou a influência sobre o equilíbrio de forças na indústria através de movimentos estratégicos. Isso para melhorar a posição competitiva da empresa, e/ou a antecipação de mudanças nos fatores subjacentes às forças e consequente resposta a elas, com a esperança de explorar as mudanças através de estratégias apropriadas ao novo equilíbrio competitivo. (NOGUEIRA; MOREIRA, 1998).

A partir desse levantamento de dados, apresentam-se algumas das estratégias apresentadas pela coordenação da PGET até o momento:

- Publicação do edital em inglês para o ingresso de discentes na Pós-Graduação em Estudos da Tradução a partir do primeiro semestre de 2018;
- Levantamento de dados relativos aos egressos, pesquisa concluída e apresentada por uma discente do programa;
- Todos os livros da biblioteca do programa estão disponíveis em formato digital na página da PGET. Endereço eletrônico: <http://ppget.posgrad.ufsc.br/biblioteca-da-pget/biblioteca-digital-2/>
- Para o primeiro semestre de 2019, foi disponibilizado o edital para ingresso de discentes em LIBRAS.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que os programas de pós-graduação que são avaliados pela CAPES obedecem a legislações e critérios pré-estabelecidos no Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG), na Lei de Diretrizes e Bases Nacionais (LDB), juntamente a outros órgãos do governo que fomentam a pesquisa e o desenvolvimento científico e tecnológico do país. Além de apresentar os critérios de avaliação utilizados pela CAPES com a análise dos documentos e a pesquisa em documentos do programa sobre sua evolução histórica e, ainda, através de entrevistas junto à coordenação do programa e da secretaria, foi possível identificar ações estratégicas adotadas para que o programa busque sua excelência perante a CAPES.

Levando-se em consideração o apanhado geral das avaliações desde a criação da CAPES até a última avaliação feita no programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, as questões elaboradas foram: como a CAPES, historicamente, avalia os programas de pós-graduação relativos à área de Linguística e Literatura? Foram descritas através dos quesitos avaliados e apresentados? Qual a evolução histórica do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução? Tem-se que desde 2003 a Pós-Graduação em Estudos da Tradução cresceu, tornando-se um programa de excelência na sua última avaliação feita pela CAPES em 2016. As ferramentas estratégicas utilizadas pela coordenação da PGET são diversificadas? Elas são diversificadas e seguem utilizando-se de microestratégias para atingir a excelência do programa.

Por fim, conclui-se que até o momento, os esforços da coordenação do programa estão alinhados aos objetivos da CAPES, demonstrando em algumas estratégias ousadia e antecipação aos critérios a serem analisados, propondo mudanças e inovação na forma de planejar estrategicamente as ações. Dessa forma, estão no caminho, atingindo seus objetivos e

seu planejamento estratégico, ainda que em construção, mostrando que as ações descritas para atingir o conceito máximo da CAPES, são viáveis, bastando o empenho e a dedicação de todos os envolvidos. O programa demonstra através de números sua qualidade e excelência, formando até julho de 2018, duzentos e setenta mestres e cento e vinte doutores em Estudos da Tradução em seus quinze anos de existência.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Francisco César de Sá; DOMINGUES, Ivan. O PNPG 2011-2020: os desafios do país e o sistema nacional de pós-graduação. Revista Educação, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 17-53, Setembro. 2012.

BRASIL, Decreto nº 29,741, de 11 de julho de 1951. Diário Oficial União, Brasília, DF, Seção 1-13/07/1951, p. 10425 - Coleção Leis do Brasil - 1951, P.8 v.6.

BRASIL, Lei nº 11,502/2007, de 11 de julho de 2007. Diário Oficial União, Brasília, DF, Seção 1 - 12/7/2007, P. 5.

BRASIL, Decreto nº 8.752, de 09 de maio de 2016. Diário Oficial União, Brasília, DF, Seção 1 - 10/5/2016, P. 5.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Helène Catherine; COSTA, Walter Carlos. Os Estudos da Tradução no Brasil nos séculos XX e XXI, Florianópolis: PGET/UFSC, Copiart, 2013.

MARTINS, Gisele Tajujá; LAVARDA, Rosália Barbosa. Modelo integrador de formação da estratégia: um estudo de caso. Rev. Organizações em contexto, São Bernardo do Campo. Vol. 9, n. 17, jan.-jun. 2013.

MOREIRA, Antonio Flávio. A cultura da performatividade e a avaliação da Pós-Graduação em Educação no Brasil. Revista Educação. Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 23-42. Dezembro 2009.

MINTZBERG, Henry; AHLSTRAND, Bruce; LAMPEL, Joseph. Safári de estratégia: um roteiro pela selva do planejamento estratégico. Tradução de Lene Belon Ribeiro. Porto Alegre: Bookman, 2010.

NOGUEIRA, A. Roberto R.; MOREIRA, Paula C. A. O alinhamento estratégico e a construção do futuro: um estudo exploratório. Revista de Administração Contemporânea Curitiba , v. 2, n. 2, p. 103-125, Agosto 1998.

RAMOS, Milena Yumi. Internacionalização da pós-graduação no Brasil: lógica e mecanismos. Educação e Pesquisa, v. 44, p. 161-179, 2018.

SOBREIRA NETO, Francisco; HOURNEAUX JUNIOR, Flávio; POLO, Edison Fernandes. A adoção do modelo de planejamento estratégico situacional no setor público brasileiro: um estudo de caso. Organização Social., Salvador , v. 13, n. 39, p. 149-165, Dezembro 2006 .

A CANÇÃO ANTIFÔNICA DE SELZNICK RECRIADA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA *HUGO*

Diogo Berns

INTRODUÇÃO

The Invention of Hugo Cabret (*A Invenção de Hugo Cabret*, no Brasil) é uma obra literária estadunidense, publicada em 2007 e classificada como pertencente ao gênero infantil. A referida obra foi escrita e ilustrada por Brian Selznick, que recebeu, em 2008, o prêmio *Caldecott Medal*, pela *Association for Library Service to Children* que premia o ilustrador do livro infantil estadunidense que mais se destacou no ano anterior. A narrativa é apresentada ao leitor em 536 páginas, sendo que 318 são de imagens, em preto e branco, a maioria de ilustrações. Elas intercalam com as palavras no ato de contar a narrativa, sendo, portanto, ilustrações antifônicas (LUND, 2012, p. 180). Essa alternância entre esses dois meios remonta a canções executadas há milênios na história da civilização em que dois coros alternam no ato de cantar como uma forma de glorificação ao Transcendente. Cada um deles as executa de modo diferenciado assim como em *The Invention of Hugo Cabret* em que palavras e imagens apresentam a narrativa de acordo com às especificidades que possuem.

A obra literária de Selznick foi adaptada para o cinema com o título *Hugo*, sendo John Logan o roteirista e Martin Scorsese, diretor. A versão fílmica, em cores e filmada em 3D (três dimensões: altura, largura e profundidade), estreou em 2011. Na adaptação cinematográfica, observa-se que a intercalação entre imagens e palavras foi traduzida para duas sequências distintas que se intercalam ao longo do filme, fazendo uma homenagem ao cinema, sobretudo aos primórdios dessa arte. A primeira apresenta menos diálogos, acompanhamento sonoro com bastante intensidade, maior aplicação da tecnologia 3D e variedade de movimentação de câmera com enquadramentos mais abertos se comparada à segunda.

Neste artigo, concentro minha atenção na primeira intercalação entre as sequências de *Hugo*, que chamarei aqui de primeiro e segundo momento. O primeiro ocorre do início do filme até 05'04". A partir de então, inicia-se o segundo momento que finaliza em 07'17". Após esse tempo, começa a terceira sequência que segue as características de composição artística do primeiro momento. Desse modo, pode-se constatar que a intercalação da obra literária foi traduzida para a versão fílmica, porém por meio dos recursos cinematográficos, sendo, portanto, uma intercalação diferenciada, adaptada ao ritmo do cinema.

A CANÇÃO ANTIFÔNICA DE SELZNICK

Hugo Cabret é o personagem central da obra literária de Brian Selznick. A narrativa ocorre em 1931, em uma estação de trem em Paris. Hugo tem doze anos e é levado pelo tio, Claude, para o local após a morte do pai em um incêndio em um museu. Foi no sótão desse lugar que o pai do menino encontrou, abandonado, um robô mecânico, chamado de autômato,

que os dois tentaram consertar. Logo que Hugo chega à estação, o tio lhe ensina a manter os relógios do local em funcionamento. Poucos dias depois, o tio desaparece e o menino tem de realizar sozinho o trabalho e sobreviver roubando alimentos dos vendedores que trabalham naquele ambiente.

A obra literária *The Invention of Hugo Cabret* apresenta ao leitor um menino que vê no autômato uma esperança de encontrar uma mensagem que acredita que o pai teria lhe deixado. Para isso, Hugo rouba peças da loja de brinquedos de Georges Méliès. No entanto, é apanhado pelo vendedor que o obriga a trabalhar na loja para pagar pelo que roubou. Hugo se torna amigo de Isabelle, menina de mesma idade dele que mora com Méliès. Os dois conseguem consertar o autômato e descobrem que ele pertence ao vendedor, que, no passado, foi mágico e um dos primeiros cineastas da história do cinema.

Figura 1: Hugo e Isabelle observam o autômato desenhando.



Fonte: Obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 238-239).

A narrativa de Selznick é uma homenagem ao cinema, especialmente aos primeiros anos dessa arte. O autor utilizou fatos da vida de Georges Méliès no enredo, bem como momentos importantes da história do cinema: a considerada primeira exibição pública de filmes, em 1895, pelos irmãos Lumière; o cinema de improvisação; o impacto da primeira guerra mundial para com as produções cinematográficas. Méliès foi quem descobriu as possibilidades de explorar o espaço cênico por meio dos filmes de mágicas e de fantasias (COSTA, 2005, p. 74). Ele é considerado o pai dos efeitos especiais, do entretenimento do qual *Hollywood* utiliza de forma expressiva nas produções fílmicas.

Brian Selznick, autor de *Invenção de Hugo Cabret* confessa não só a admiração por Méliès, mas ter escrito esse livro pensando na arte, no cinema, na forma como a história poderia ser contada, na sensação do leitor ao virar as páginas [...] Dessa forma, a obra impressa constituiu-se por sequência de imagens, à semelhança de cinema mudo. (BASEIO & CUNHA, 2014, p. 62).

Das 536 páginas, 318 são de imagens, em preto e branco. Algumas delas são de *frames* de filmes, desenhos do cineasta Georges Méliès e de fotos de arquivos. No entanto, a maioria

são de ilustrações com carvão e grafite realizadas por Selznick. Essas ilustrações, de modo geral, contam parte da narrativa de Hugo Cabret sem a necessidade de palavras para explicar o que estão apresentando ao leitor. Como elas intercalam com as palavras no ato de narrar, Lund (2012, p. 180) denomina-as de ilustrações antifônicas, pois elas não são adornos, não explicam e nem traduzem o que as palavras apresentam no enredo. Elas constituem o texto, apresentando, visualmente, a narrativa ao leitor.

Quadro 1 – Exemplo de Intercalação entre palavras e imagens em *The Invention of Hugo Cabret*.

[...] When he finished, he glanced over at the shelf with his Bucket of tools, and his heart pounded.

He hadn't realized until this moment the trouble he was in.

It was his right hand that had been injured, and there was no way he could take proper care of the clock without it. Soon they would begin breaking down, and the Station Inspector would investigate and it would all be over. Hugo lay down on his bed and rested his bandaged hand on his chest. Images flashed across his mind...¹



Hugo saw the white crooked fingers of the Station Inspector reaching for him.

They turned into long Ragged claws for him. They turned into long Ragged claws and grabbed him violently by the arm. Hugo woke up screaming.

He hadn't even realized he had fallen as leep²

Fonte: Elaborado pelo autor deste artigo com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 307 - 318).

O termo antifônico vem de antifona: um canto litúrgico, no rito romano, com um refrão para versículos de salmos ou cânticos, executado de forma alternada entre dois coros, que também pode ser chamado de antifonal (GROVE, 1994, p. 83). Enquanto um coro canta

¹ Minha Tradução: “Quando ele terminou, olhou para a prateleira com seu balde de ferramentas e seu coração disparou. Ele não tinha percebido até aquele momento o problema em que estava metido. Era a mão direita dele que tinha sido machucada, e não havia como ele mesmo pudesse cuidar dos relógios com ela daquele jeito. Logo, eles começariam a parar, o Inspetor da Estação investigaria e tudo estaria acabado. Hugo deitou-se na cama e descansou a mão enfaixada no peito. Flashes de imagens surgiram em sua mente...”

² M. T: “Hugo viu os dedos brancos e tortos do Inspetor da Estação alcançando-o. Eles se transformaram em longas garras afiadas e agarraram-no violentamente pelo braço. Hugo acordou gritando. Ele nem sequer tinha percebido que havia adormecido”.

determinado trecho da canção, o outro ouve. Quando o trecho é encerrado, o coro silencia e o outro prossegue cantando a canção, como ocorre com as palavras e imagens da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*. Aldazabal (2002, p. 36) nos recorda que o termo antifona vem da palavra grega *anti-foné* – som ou canto contrário – algo que se responde e, que, mais tarde, esse canto passou a ser conhecido por outras realidades, tendo, por exemplo, um refrão, que não existia no início.

Segundo Martin (2012, p. 55), o canto antifônico remonta ao período pré-exílico da história judaica - Êx 15, 21. Nesse trecho bíblico, os hebreus atravessam o mar vermelho, sendo salvos por Deus que os livra dos egípcios. Estes morrem afogados no local ao passo que os hebreus atravessam o mar aberto sem se molharem. Como glorificação ao Transcendente, iniciam uma canção – intercalada por homens e mulheres, cuja líder foi Mirian (ou Maria, dependendo da tradução bíblica) que, com as demais mulheres, utilizou tamborim e danças enquanto cantavam.

Figura 2: Canto Antifônico no livro do Êxodo na Bíblia



Fonte: <https://atravesdelasescrituras.com/2017/01/07/exodo-15a-el-cantico-de-moisés/>

O canto antifônico tornou-se uma maneira do povo manifestar o louvor ao Transcendente por meio de vozes, hinos e, posteriormente, salmos. O Cristianismo, por exemplo, herdou essa tradição judaica, sendo incorporada às celebrações.

No século IV, respondendo ao desejo de maior participação do povo, aparece no Oriente, outro gênero de canto, chamado canto antifonal. [...] Em vista de suas vantagens pastorais, este canto passa muito cedo do Oriente para o Ocidente, alcançando uma rápida difusão. É Santo Ambrósio o primeiro a introduzi-lo em sua Igreja de Milão (BASURKO, 2005, p. 98 – 99).

Esse chamado florescimento pode estar ligado a algumas mudanças ocorridas no referido século. O decreto do Imperador Constantino, ao autorizar a prática da religião cristã em todo o Império Romano em 313 d.C, culminou em um processo de grandes modificações na vida dos cristãos, sobretudo na prática dos cultos, entre eles o uso do canto antifônico (ARAÚJO, 2018, p. 16). Brota nesse período o anseio de reunir, ouvir, cantar e glorificar a Deus

que lhes deu a liberdade, as esperanças de uma vida nova, e da possibilidade de se reunir em comunidade.

O canto antifônico - um canto vivo, integrante - veio, pois, do anseio de fazer esse povo refletir e meditar as maravilhas do Criador e contemplar a alegria por essa liberdade. Do mesmo modo, Selznick faz dessa canção, intercalada entre palavras e imagens, uma forma de homenagear o cinema, de apresentar ao leitor a magia dessa arte, bem como a nostalgia das produções fílmicas realizadas nas primeiras décadas que foram importantes para a cinematografia se consolidar como arte, indústria e bem cultural.

Ao percorrer página após página, vendo a intercalação feita por Selznick, o leitor acompanha uma canção que enaltece o cinema. Esse procedimento artístico faz com que as sensações diante das imagens, do texto verbal e, mais ainda, da alternância crie a impressão de uma narrativa em que a própria mágica, fantasia, poesia ou qualquer que sejam as percepções sentidas na leitura conduzam-no a experimentar, a vivenciar e a ser tocado, emocionalmente, pela canção de Selznick.

A interação entre palavras e imagens gera múltiplas camadas de leitura (NECYK, 2007, p. 31). A leitura de ambos é marcada por momentos distintos em que a atenção dada a elas é peculiar devido aos meios criados pelo autor para apresentar a narrativa. Assim como em *The Invention of Hugo Cabret*, os livros ilustrados podem desenvolver no leitor distinções entre o ato de ler palavras e o de ler imagens, orquestrando o movimento dos olhos (HUNT, 2010, p. 234). Essa forma de conduzir a leitura da narrativa exige pausas, contemplações e a tentativa por parte do leitor em assimilar o sentido das imagens e até mesmo das metáforas visuais.

Sobre o procedimento artístico utilizado na composição da obra literária em questão, Brian Selznick, em entrevista ao site *The Guardian*, mencionou:

The “feeling” of a story told in pictures is also distinct from one told with words. Some readers of The Invention of Hugo Cabret told me the picture sections of the book seemed quieter to them than the text sections because they could “hear” the text sections in their minds as they read. The pictures had no such accompanying noise, even as the narrative moved forward. Hugo is like a relay race, with the narrative being handed off between the words and the pictures, creating alternating moments of silence. These silences worked well in a story that was partly about silent movies. My hope was that, by the end of the book, the reader wouldn’t remember what parts of the story had been told in words and what part in pictures. My goal was for the totality of the story to exist somewhere between the two³

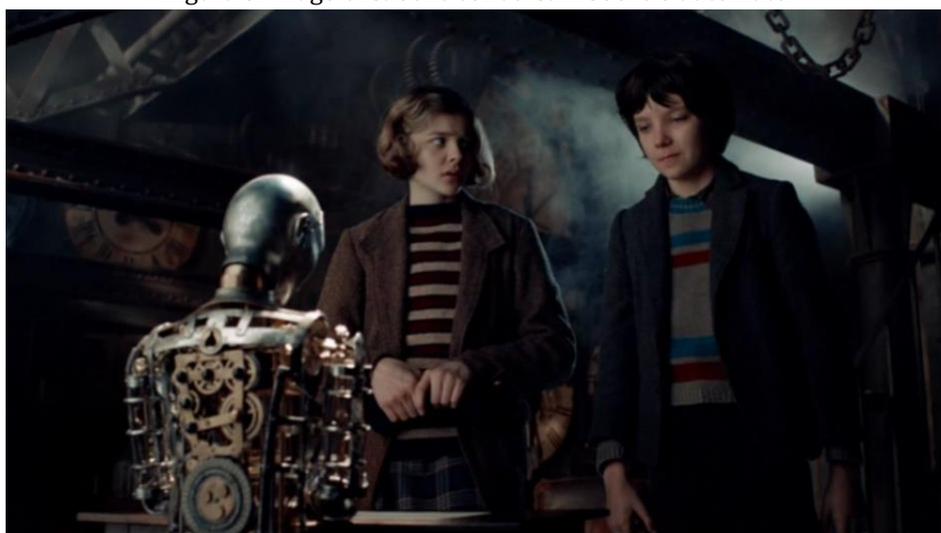
³ M.T: O “sentimento” de ler uma narrativa contada em imagens é também distinto de uma narrativa contada em palavras. Alguns leitores da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* me disseram que as seções das imagens do livro pareciam mais silenciosas para eles que aquelas que contêm textos porque eles podiam “ouvir” as seções de texto na mente enquanto as liam. As imagens não possuíam acompanhamento sonoro algum, mesmo que a narrativa avançasse. Hugo é como uma corrida de revezamento, com a narrativa sendo passada entre palavras e imagens, criando momentos alternados de silêncio. Esses silêncios funcionaram muito bem em um enredo que era parcialmente sobre filmes silenciosos. Minha esperança era que, no final do livro, o leitor não se lembrasse de quais partes da narrativa haviam sido contadas em palavras e quais foram em imagens. Meu objetivo era que a totalidade da narrativa existisse entre os dois.

Dessa forma, nota-se que a intercalação entre palavras e imagens em *The Invention of Hugo Cabret* constroem um todo. Apesar de cada um desses meios contar a narrativa de forma peculiar, juntos, apresentam, ao leitor, o enredo de Hugo Cabret assim como dois coros quando executam uma canção antifônica. A intercalação é, pois, um procedimento artístico de prestar homenagem a algo ou alguém, de forma ativa, participativa, reflexiva e consciente do ato realizado.

A CANÇÃO ANTIFÔNICA RECRIADA EM *HUGO*

Em 2011, quatro anos após o lançamento da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, estreou nas salas de cinema, nos Estados Unidos, a adaptação cinematográfica intitulada *Hugo* (*A Invenção de Hugo Cabret*, no Brasil). O filme, com o orçamento estimado em US\$ 170 milhões, foi roteirizado por John Logan, produzido por Graham King e dirigido por Martin Scorsese. Asa Butterfield interpretou Hugo Cabret; Chloë Grace Moretz, Isabelle; e Ben Kingsley, Georges Méliès. A obra cinematográfica possui 126 minutos de duração; é colorida, sonora, com áudio em inglês americano.

Figura 3: Hugo e Isabelle conversam sobre o autômato.



Fonte: Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011).

Hugo foi filmado com a tecnologia 3D. Essa tecnologia integra, nas cenas, a dimensão da profundidade às outras duas - altura e largura. Isso faz o espectador, por exemplo, ter a ilusão de, algumas vezes, poder tocar o que está na tela e sentir que está imerso no ambiente. O 3D propicia maior exploração do espaço (PIOVEZAN, 2012, p. 63). É uma composição distinta do tradicional 2D em que a percepção espacial do cenário da narrativa é explorado com maior recorrência para apresentar a profundidade, o volume e a grandeza espacial do local. Dessa forma, o público tem a sensação, por vezes, de estar no ambiente, percorrer a estação de trem, escorregar com Hugo pelos túneis dos esconderijos do lugar, sentir a neve e a fumaça vindo em direção a ele.

O processo que ocorreu com a narrativa de Brian Selznick para o cinema chama-se adaptação cinematográfica. A adaptação de uma obra literária para o cinema, nos Estudos da

Tradução, é considerada uma Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 1969, p. 65). Essa espécie de tradução consiste em interpretar uma narrativa do signo verbal, como uma obra literária, neste caso *The Invention of Hugo Cabret*, por meio de um signo não verbal, como uma obra cinematográfica, neste caso, *Hugo*.

[...] a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros, e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (HUTCHEON, 2013, p. 9)

A tradução de um signo para outro não é uma mera transferência entre sistemas (PLAZA, 2001, p. 72). É preciso pensar nas possibilidades que a imagem, elemento base da linguagem cinematográfica, segundo Marcel Martin (2005, p. 27), possui para contar a narrativa ao público. A tecnologia 3D, o som, a luz, os enquadramentos, a montagem das cenas, a interpretação dos atores são de vital importância no desenvolvimento de uma obra fílmica. Ela é uma obra coletiva. Diversos profissionais trabalham no processo de adaptação para o campo cinematográfico, criando-a por meio dos recursos do cinema.

A adaptação cinematográfica consiste em um processo meticuloso de uma tradução de um signo para o outro. A passagem da narrativa verbal para o signo visual implica em mudanças na narrativa. O que ocorre é uma (re-) criação do enredo (HUTCHEON, 2013, p. 29). Isso se deve não somente ao fato de serem signos diferentes, mas porque existe a visão artística, técnica, política, ideológica e tantas interpretações que a equipe responsável pela produção da versão fílmica terá da leitura da obra literária. Além disso, durante o processo de adaptação podem ocorrer outras modificações que afetam o perfil dos personagens, trilha sonora, cenários, figurinos e em tantos outros componentes e recursos cinematográficos que compõe o filme. Elas são necessárias para que a narrativa literária possa ser apresentada no campo cinematográfico.

A recriação se faz necessária para que a narrativa seja possível de ser contada pelos recursos cinematográficos e apresentada ao público por meio de imagem e som. Os tradutores do campo cinematográfico devem adequar as diversas páginas da obra literária para o tempo de exibição no cinema (SEGER, 2007, p. 18). Nesse processo, por vezes, a narrativa é condensada. Fatos e personagens podem ser eliminados. Outros acontecimentos, em alguns casos, são criados para apresentar ao público informações dos personagens e/ou da trama de forma mais ágil para que a narrativa não fique lenta e possa ter um ritmo que cativa o espectador.

Como evidenciado, na passagem de um signo para outro é necessário emitir uma imagem para comunicar a narrativa, porém essa comunicação exige um trabalho que requer escolhas (ECO, 1997, p. 131). A imagem, no cinema, está repleta de significados, assim como condensa informações, fatos e perspectivas técnicas e artísticas. Diante desses significados e perspectivas, as escolhas que são realizadas pela equipe de produção adequam a narrativa ao novo signo, neste caso o cinema. A passagem do meio verbal - um romance, por exemplo - para

um meio multifacetado – como o filme – explica, portanto, a pouca probabilidade de fidelidade ao texto de partida (STAM, 2008, p. 20). Ao ler o texto, os adaptadores necessitam analisar de que maneiras os recursos cinematográficos poderão contar a narrativa e, diante delas, eleger qual ou quais consideram mais condizente com o que almejam recriar por meio de imagens.

As escolhas feitas pela equipe técnica têm o intuito de atrair a atenção do público e conduzir emoções, muitas vezes, planejadas para envolvê-lo na narrativa, o que faz ter a identificação com os personagens e as situações que lhe são apresentadas. A identificação é, pois, um fator importante para o êxito tanto comercial quanto de empatia, de repercussão, e, futuramente, de nostalgia por ter assistido àquela obra cinematográfica.

Literatura e cinema contam as narrativas de formas diferentes; possuem ferramentas/meios distintos para apresentar o enredo ao leitor/espectador. Cada um tem as especificidades para se comunicar com o público. A escrita, muitas vezes, apresenta, em diversas páginas, detalhes dos personagens, das situações, dos ambientes ao passo que a imagem, condensa, em alguns casos, essas informações em segundos. Elas ficam impressas na tela, apresentando a narrativa ao espectador. A literatura descreve; o cinema mostra, ou, então, sugere.

As relações entre cinema e literatura, assim como com outras artes, são complexas e, por conta disso, de possibilidades ampliadas, quer se privilegie este ou outro aspecto na relação a se estabelecer. A isso acresce o não menos importante fato de o cinema ter nascido recentemente, tendo que se constituir primeiramente como linguagem/arte e, num segundo momento, buscar o reconhecimento de sua condição artística. Outro fator relevante é que o cinema surge como máquina e negócio. É fruto de uma tecnologia que se desenvolveu sob os auspícios de uma sociedade regida pelas relações capitalistas de produção, tornando-se também produto industrializado, com alto custo de investimento e necessidade de retorno financeiro. Além dessas condições adversas para sua constituição como arte, o cinema não é fruto da criação de uma pessoa, de um artista, mas é produzido por um coletivo de profissionais (não necessariamente artistas), que envolve aspectos que vão desde figurino a elementos de produção, locação etc. (ZAMBERLAN; OLIVEIRA, 2013, p. 2)

Literatura e cinema são duas artes, dois meios de comunicação, dois signos que, apesar das diferenças em muitas esferas, comunicam-se e se relacionam uma com a outra. A adaptação cinematográfica consiste em uma outra forma de ver, ouvir e pensar uma narrativa (STAM, 2008, p. 468), sendo uma nova obra em que o adaptador busca o equilíbrio entre preservar o espírito do texto do qual está adaptando e criar uma nova forma (SEGER, 2007, p. 26).

Em *Hugo*, Martin Scorsese rege a narrativa por meio da imagem, som e enquadramentos, alternando o ritmo da trama, seguindo o princípio da obra literária: pausas, relaxamento, depois constrói um ritmo crescente até chegar ao clímax com a ação dos personagens e a trilha sonora que desponta, impactando de forma pontuada e expressiva a narrativa. A canção antifônica é marcada por uma alternância de ritmos, tal como a obra literária de Selznick. Porém, os recursos cinematográficos criam uma experiência distinta da literária. Ao invés de palavras e imagens (a maioria ilustrações), a narrativa fílmica é apresentada entre ritmos.

Desse modo, a canção antifônica presente na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* foi adaptada com modificações para a obra cinematográfica *Hugo*. A intercalação entre palavras e imagens foi traduzida para duas sequências distintas que se intercalam ao longo do filme, fazendo uma homenagem ao cinema, sobretudo aos primórdios dessa arte. Para evidenciar como ela foi traduzida para a versão fílmica, concentro minha atenção na primeira intercalação entre as sequências da obra que denominei de primeiro e segundo momento. O primeiro ocorre do início do filme até 05'04". O segundo, a partir desse tempo até 07'17". Em seguida, é iniciada a terceira sequência que possui as características de composição artística do primeiro momento. Scorsese escreve, portanto, uma partitura musical, que é intercalada entre coros formados por recursos cinematográficos que apresentam a narrativa de Hugo Cabret, atribuindo ao cinema um papel de suma importância e, mais ainda, como o destinatário de tal canção.

As cenas que constituem a primeira sequência fílmica de *Hugo* apresentam, em relação à segunda sequência, maior aplicação da tecnologia 3D e uso de movimentação de câmera com enquadramentos mais abertos. Nela, o destaque é a imagem, sobretudo a exploração dos ambientes, por parte da equipe técnica, para apresentar as informações dos cenários, a fim de situar o espectador onde se passa a narrativa. Para isso, em plano geral, são vistos o Arco do Triunfo, a Torre Eiffel, as partes frontal e posterior da Estação, bem como o interior dela. A câmera perpassa a cidade de Paris por meio da panorâmica, que propicia o deslocamento da visão horizontal da cidade, evidenciando as ruas com os carros, e depois o *travelling* provoca a sensação do espectador mergulhar por trás da estação entre os trens até chegar ao saguão.

Nessa sequência, observa-se que são frequentes os efeitos de fumaça e a presença de neve vindo em direção à tela (público). Além disso, os personagens caminham por ambientes com diversas colunas (ou pilares) que contribuem para dar a noção do volume espacial do ambiente, o que causa a ilusão do espectador se deslocar com o personagem quando este caminha. Hugo escorrega pelos túneis da estação, corre pelos esconderijos e por entre os relógios para espiar os que os demais personagens estão fazendo, a fim de roubar alimentos e pequenas peças mecânicas para consertar o autômato. O público tem a sensação de percorrer esses ambientes, de vivenciar essa busca e aventura do menino. Ele se une a Hugo, identificando-se com ele e vibrando por cada passo que o personagem dá.

Na primeira sequência, ocorrem as cenas em que se observa maior recorrência de ação, em que o ritmo é mais ágil e estimula a atenção do espectador para com o que está sendo mostrado. Consequentemente, existem menos diálogos em relação ao segundo momento. O volume do acompanhamento sonoro é mais elevado, bem como a variedade de sons que pontuam as ações dos personagens. São momentos de maior apreensão. Há o que se denomina de cinema de espetáculo – tanto pelo uso de efeitos visuais quanto de cenas de ação, tendendo para um cinema de atração, como Méliès fazia, em que o visual impacta o público, sendo mais importante que o diálogo e, por vezes, a narrativa.

Resumidamente, o primeiro momento está orquestrado da seguinte maneira:

- Créditos iniciais intercalados com sons de engrenagens e de trem percorrendo trilhos.
- Imagens de engrenagens despontam na tela e se transformam na cidade de Paris, à noite, com inúmeros carros percorrendo as ruas, luzes de casas e prédios ligados e neve caindo.

- A Estação é apresentada ao público pela frente e depois por trás. É por esta parte que se entra nela, passando por entre dois trens até chegar ao saguão por onde algumas pessoas caminham e outras correm, a fim de não perderem o horário de saída do transporte.
- Hugo está atrás de um dos relógios da Estação na parede do local, espiando os demais personagens que circulam pelo local.
- Hugo transita pelos esconderijos da Estação, atravessando os grandes relógios, escorregando por túneis, subindo em escadas, movimentando-se por entre as paredes.
- De outro relógio, Hugo observa Georges Méliès na loja de brinquedos. A trilha sonora evidencia algum mistério. Hugo vê Isabelle se afastar de Méliès que, aparentemente, dormiu.
- Hugo sai de uma das tubulações de ar para o corredor em que fica a loja de brinquedos de Méliès. Ele se aproxima do vendedor para roubar um rato de brinquedo que está sobre o balcão. Quando vai encostar no rato, Méliès agarra a mão de Hugo.

Figura 4: Cenas da primeira sequência de Hugo.



Fonte: Elaborado pelo autor deste artigo com base na Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011).

Na segunda sequência, prevalecem cenas de repouso, ou seja, em que a trilha sonora é mais lenta, assim como as ações dos personagens são mais sutis. Tudo é mais ameno. No lugar de agito, há pausa. Nesse segundo momento existe a predominância do diálogo. O contato entre

os personagens se dá, sobretudo, por meio da fala. É essa a comunicação que se efetiva. Ela é marcada por revelar ao público características dos personagens por meio do modo como falam, expressam-se e interagem uns com os outros.

Devido à maior presença de diálogos em relação à primeira sequência, há pouca movimentação de câmera, prevalecendo o *close-up*, plano médio e plano americano, que mostram, respectivamente, o rosto dos personagens, da cabeça aos ombros e da cabeça aos joelhos. Conseqüentemente, o uso da tecnologia 3D é menor, seguindo o princípio de que se deve alternar momentos de maior utilização com menor uso dela para não cansar os olhos do espectador. Do mesmo modo, com a ênfase sendo o diálogo e planos mais fechados, não seria possível utilizar essa tecnologia da mesma forma que o primeiro momento assim como o impacto na narrativa não seria tão expressivo.

Figura 5: Cenas da Segunda Sequência de *Hugo*



Fonte: Elaborado pelo autor deste artigo com base na Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

Resumidamente, o segundo momento está orquestrado da seguinte maneira, conforme Figura 05:

- Hugo se assusta com o fato de Méliès o agarrar. Ele se move bruscamente, causando a queda do rato de brinquedo, que se quebra ao cair no chão.

- Méliès diz que não é a primeira vez que Hugo está roubando algo dele. Ele ordena que o menino esvazie os bolsos ou do contrário chamará o Inspetor da Estação.
- Hugo retira do bolso um pano com várias peças metálicas pequenas.
- Georges Méliès pede para o menino esvaziar o outro bolso. Hugo diz que nada tem. Méliès grita chamando onde está o Inspetor. Hugo retira do bolso um caderno.
- Méliès solta a mão do menino. Ele abre o caderno e estranha o conteúdo. Conforme vira as páginas, vê desenhos de um autômato e diz para si mesmo a palavra Fantasmas.
- Méliès pergunta duas vezes a Hugo se foi o menino quem fez os desenhos. Ele fica calado e Méliès questiona de quem o menino roubou o caderno. Hugo nega que tenha roubado.
- Méliès manda-o embora. Hugo pede para lhe devolver o caderno. Méliès diz que o caderno não mais pertence ao menino e que depois irá queimá-lo. Por fim, chama o Inspetor, a fim de o menino sair da frente dele.

A partir de então, começa um terceiro momento que segue as características do primeiro momento expostas anteriormente. Nessa intercalação entre dois momentos, Martin Scorsese e os demais membros da equipe técnica orquestraram a homenagem ao cinema como uma canção. Os dois momentos constituíram dois coros que se alternam na forma de contar a narrativa de Hugo Cabret ao público. Nessa interação, *Hugo* se torna uma adaptação cinematográfica antifônica, em que a alternância de ritmo e dos demais recursos expressaram a homenagem ao cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, escrita e ilustrada por Brian Selznick, é um exemplo de narrativa que segue o princípio de uma canção antifônica ou antifonal. Na referida obra ocorre a intercalação entre palavras e imagens que remonta a canções executadas há milênios na história da civilização em que dois coros alternam no ato de cantar como uma forma de glorificação ao Transcendente. Em *The Invention of Hugo Cabret*, Selznick faz uma homenagem ao cinema por meio das palavras e imagens, sobretudo pela canção que orquestrou com o procedimento artístico utilizado para tal feito.

The Invention of Hugo Cabret foi adaptada para o cinema com o título *Hugo*. A versão fílmica, em cores e filmada em 3D estreou em 2011, em que a intercalação ocorre entre duas sequências distintas (dois momentos) que se intercalam ao longo do filme. Nessa intercalação observa-se que o primeiro momento apresenta menos diálogos, acompanhamento sonoro com bastante intensidade, maior aplicação da tecnologia 3D e variedade de movimentação de câmera com enquadramentos mais abertos se comparada à segunda em que tudo é mais sutil e ameno. Desse modo, infere-se que uma canção utilizada para a glorificação ao Transcendente foi utilizada na composição de uma obra cinematográfica, em que duas formas de contar a narrativa se unem para contar o todo, tornando *Hugo* uma adaptação antifônica.

REFERÊNCIAS

ALDAZÁBAL, José. Vocabulário básico de liturgia. 3. ed. Barcelona, ESP: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002. p. 36.

ARAÚJO, Tarcisio Caixeta de; SOUZA, Ailton Sudário de. O Cântico na Adoração Cristã. Revista Davar Polissêmica, Belo Horizonte, v. 8, n. 1. Disponível em: <http://periodicos.redebatista.edu.br/index.php/DP/article/view/116/99>. Acesso em 12 jul. 2018. p. 16.

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

BASURKO, Xavier. O canto cristão na tradição primitiva. São Paulo: Paulus, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. 256 p.

GROVE, George. Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 83.

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

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

HUNT, Peter. Crítica, Teoria e Literatura Infantil. Tradução Cid Knipel. Ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 328 p.

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

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

LUND, Hans. A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea – 2. ed. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 171-188.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Tradução Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. 332 p.

MARTIN, Ralph P. Adoração na Igreja Primitiva. Tradução Gordon Chown. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2012. 176 p.

NECYK, Barbara Jane. Texto e imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo. 2007. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

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

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

SEGER, Linda. A Arte da Adaptação: Como transformar fatos e ficção em filme. Tradução Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007. 281 p.

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

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

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

The Guardian. Brian Selznick: 'I wanted my story to exist between pictures and words'. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2016/nov/08/brian-selznick-on-visual-novel-the-marvels-guardian-childrens-fiction-prize>. Acesso em 10 out. 2018

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo; OLIVEIRA, Louis José Pacheco de. Da Narrativa Cinematográfica à Adaptação de Obras Literárias: do livro "Coração das Trevas" ao filme "Apocalypse Now". Revista Diálogos Interdisciplinares, Mogi das Cruzes, vol. 2, n. 3, p. 1- 24, 2013.

GRAMSCI NO BRASIL: TRADUÇÕES E PERITEXTOS DE CARLOS NELSON COUTINHO

Diego Silveira Coelho Ferreira
Andréia Guerini

INTRODUÇÃO

O filósofo italiano Antonio Gramsci é dos mais importantes autores marxistas do século XX. Até hoje, sua obra repercute em contextos nacionais variados, como na Itália, na Inglaterra e no Brasil (DELLA SANTA, 2017). Aqui, seus primeiros livros publicados, várias edições posteriores e boa parte de sua repercussão teórica e política estão diretamente atribuídos à tradução, crítica e militância do intelectual baiano Carlos Nelson Coutinho (1943-2012), o que gerou e incentivou diferentes debates entre políticos e intelectuais.

Pela relevância da atuação de Carlos Nelson Coutinho na difusão da obra gramsciana, o objetivo deste texto é apresentar as traduções de Gramsci no país, feitas por esse tradutor ainda nos anos 60 do século XX. Para isso, usaremos alguns peritextos da obra gramsciana elaborados por Coutinho, e faremos uma breve análise da conjuntura histórica, política e social brasileira em que as traduções foram realizadas. Como se tentará demonstrar, a atuação tradutória de Coutinho se orientou, em alguma medida, naquilo que Gramsci chamou de tradutibilidade, conceito que expressa a capacidade de tornar traduzíveis realidades específicas a partir da *práxis* política e de semelhanças civilizacionais entre culturas nacionais distintas.

Em termos metodológicos, buscou-se compilar, com base nos bancos de dados do *Index Translationum*, da Unesco, da Fundação Biblioteca Nacional e do buscador da Estante Virtual, as traduções de Antonio Gramsci para o português do Brasil, bem como no portal *Gramsci e o Brasil*, organizado por estudiosos do sardo e ligados à *International Gramsci Society* (entidade da qual Coutinho foi vice-presidente). Os escritos do portal nos deram referências e citações a traduções não encontradas noutras plataformas. O levantamento dos dados ilumina a importância de Carlos Nelson Coutinho enquanto tradutor, organizador e divulgador de Gramsci no Brasil.

GRAMSCI NO BRASIL: TRADUÇÕES E CONTEXTO

A história da tradução de Gramsci no Brasil tem início e desenvolvimento marcados pelo empreendimento intelectual de Carlos Nelson Coutinho, que iniciou seus estudos gramscianos nos anos de 1960. À época, o tema da democracia ganhou particular relevo na discussão política brasileira, tanto partidária quanto no âmbito universitário, em função dos regimes autoritários instalados na América Latina. Em 1976, uma década depois da publicação de sua primeira tradução de Gramsci, pode-se afirmar que o pensamento maduro de Coutinho remete a uma combinação do legado teórico de Gramsci e de sua relação com o Partido

Comunista Italiano (PCI) – com o qual se envolveu diretamente no exílio –, que advogava uma espécie de terceira via, o “eurocomunismo”. Para o tradutor, a via democrática seria a via revolucionária adequada para as “sociedades ocidentais” (MARTINS, C. *et al.*, 2014 e COUTINHO, 1980).

Essa perspectiva teórica sobre a via de uma transformação democrática do país se pautou em sólida base bibliográfica gramsciana, erguida com importante participação de Coutinho. A pesquisa sobre a produção bibliográfica de Gramsci no Brasil, realizada nos veículos descritos no tópico acima, sinalizam a importância histórica do tradutor para os estudos gramscianos brasileiros. No quadro abaixo, que inclui as obras do sardo publicadas no Brasil desde 1966 até 2012, ano da morte de Coutinho, vê-se sua decisiva participação.

Dos treze títulos⁴ de Gramsci aqui publicados, nove tiveram a tradução ou co-tradução de Coutinho, inclusive o primeiro e o último. Nota-se também que a parceria com a editora Civilização Brasileira foi fundamental nesse empreendimento: sete das traduções de Coutinho deram-se com a editora carioca, e outras duas com a Paz e Terra. A Civilização Brasileira é responsável pela maioria dos títulos de Gramsci publicados no Brasil – oito no total. Quatro dos cinco primeiros títulos listados constituem os *Cadernos do cárcere*, que foram retraduzidos por Coutinho quando da publicação dos seis volumes pela Civilização Brasileira.

Quadro 1: Obras de Antonio Gramsci publicadas no Brasil (1966-2011).

OBRA	EDITORIA	ANO DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO BRASILEIRA	TRADUTOR	TOTAL DE EDIÇÕES PUBLICADAS⁵
Concepção dialética da história	Civilização Brasileira	1966	Carlos Nelson Coutinho	9 (1991)
Cartas do cárcere	Civilização Brasileira	1966	-	22 (2005)
Literatura e vida nacional	Civilização Brasileira	1968	Carlos Nelson Coutinho	3 (1986)
Maquiavel, a política e o Estado moderno	Civilização Brasileira	1968	Luiz Mario Gazzaneo	8 (1991)
Os intelectuais e a organização da cultura	Civilização Brasileira; Círculo do Livro	1968 (Civilização Brasileira)	Carlos Nelson Coutinho	7 (1989)
Conselhos de fábrica	Brasiliense	1981	Marina B. Severo	1 (1981)

⁴ Consideramos aqui todos os volumes dos *Cadernos do cárcere* como um único título.

⁵ Em parênteses, ano da última edição publicada.

Novas cartas de Gramsci e algumas cartas de Piero Sraffa	Paz e Terra	1987	Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira	1 (1987)
A questão meridional	Paz e Terra	1987	Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira	1 (1987)
Gramsci: sobre poder, política e partido	Brasiliense; Expressão Popular	1992 (Brasiliense)	Eliana Aguiar	2 (2005) ⁶
Cadernos do cárcere (v.1)	Civilização Brasileira	1999	Carlos Nelson Coutinho	4 (2006)
Cadernos do cárcere (v.6)	Civilização Brasileira	2002	Carlos Nelson Coutinho	1 (2002)
Escritos políticos	Civilização Brasileira	2004	Carlos Nelson Coutinho	
Americanismo e fordismo	Hedra	2008	Gabriel Bogossian	1 (2008)
O leitor de Gramsci: textos escolhidos (1916-1935)	Civilização Brasileira	2011	Carlos Nelson Coutinho	1 (2011)

Fonte: Elaboração dos autores (2019).

A interpretação da realidade brasileira através do conceito gramsciano de “sociedade ocidental” colocou Coutinho em oposição ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), no qual, nos anos 60, militava. Na teoria política de Gramsci, as sociedades ocidentais se caracterizam por terem no Estado uma espécie de trincheira avançada; se, nas “sociedades orientais”, o Estado que coage abrange a totalidade social, nas “ocidentais” ele é mais um elemento constituidor dessa totalidade, contraposto e reequilibrado pela sociedade civil.

Nesse sentido, o militante-tradutor Coutinho enxerga na “guerra de posição” a saída revolucionária adequada para o Brasil, enquanto, na interpretação do Partido Comunista Brasileiro, o fato de o país ainda não ter passado por uma revolução burguesa exigia a espera pela modernização capitalista como fator fundamental na construção do socialismo. Na guerra de posição, possível somente para sociedades ocidentais, a sociedade civil é o campo de batalhas – tendo em vista a conquista de posições, a direção política-ideológica da sociedade e a busca do consenso entre os setores da sociedade, a fim de conquistar o poder do Estado (COUTINHO, 1996). Assim, nem a espera pela modernização conservadora proposta pelo Partido Comunista Brasileiro, nem a tomada do poder através da luta armada: a proposta de Coutinho é a conquista da hegemonia pela guerra de posições.

⁶ A edição de 2005 foi publicada pela editora Expressão Popular, e o título é “Gramsci: poder, política e partido”.

Essa perspectiva gramsciana do tradutor se consolidou com sua passagem pela Europa, particularmente a Itália. Parte relevante do percurso intelectual de Coutinho iniciou-se no exílio, pouco após o golpe de 1964. Estudante de filosofia na Bahia, Coutinho foi preso sob a acusação de ser um “marxista convicto e confesso” (GONÇALVES; MACHADO; ALBUQUERQUE, 2004, p. 85). Isso motivou seu exílio voluntário na Europa, onde transitou entre Itália e França e se aproximou da obra de Gramsci.

Na Itália, iniciou a tradução dos escritos mais famosos do sardo, os *Cadernos do cárcere*. No período, conheciam-se somente as edições temáticas de Gramsci elaboradas por Palmiro Togliatti. Como dito anteriormente, vieram à luz com Coutinho as primeiras traduções de Gramsci no Brasil, quando ainda vigia a censura imposta pela ditadura. Entre os escritos traduzidos, *Os intelectuais e a organização da cultura* (1966), *Literatura e vida nacional* (1968) e *Concepção dialética da história* (1968) – esse título foi escolhido por ser considerado menos subversivo em relação ao original italiano (*Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*). A editora Civilização Brasileira, então dirigida pelo marxista Ênio Silveira, foi fundamental para a sorte da obra gramsciana no país, embora os resultados editoriais não tenham tido unanimidade sequer com o próprio Coutinho.

O sucesso editorial e a popularização de Gramsci se deu no final da década de 1970, em plena retomada democrática. Carlos Nelson, em “Uma nova edição de Gramsci no Brasil”, diz:

O que assim parecia, no final dos anos 60, um verdadeiro fracasso comercial e político revelou-se, ao contrário, uma das mais exitosas iniciativas editoriais no campo do pensamento social em nosso país: graças a essa velha edição, Gramsci tornou-se um dos pensadores estrangeiros mais influentes na vida cultural brasileira. Pode-se dizer, sem hesitação, que nove entre dez pesquisadores brasileiros que hoje citam e utilizam Gramsci em suas investigações — e não são poucos esses pesquisadores! — conheceram nosso autor através dessa velha edição. E tampouco se deve esquecer que, no final dos anos 60, quando tais volumes foram publicados no Brasil, não havia ainda em nenhuma língua além do italiano — com exceção do espanhol, graças ao empenho do comunista argentino Héctor P. Agosti — uma massa de textos gramscianos equivalente àquela de que já então dispúnhamos em português. (COUTINHO, 1998, s/p.).

Percebe-se a importância que o tradutor atribui a essa primeira edição brasileira dos *Cadernos*. Porém, a primeira edição suscitou críticas de Coutinho, incomodado com o fato de a Civilização Brasileira ter suprimido

das edições então publicadas e depois reimpressas os prefácios contidos na velha edição temática, onde se dizia claramente que aqueles volumes agrupavam as notas carcerárias de Gramsci segundo uma base temática, ou seja, segundo critérios que não haviam sido estabelecidos pelo próprio Gramsci (ainda que tenham sido mais ou menos sugeridos por ele) e sob títulos escolhidos pelos editores e não pelo próprio autor. Além disso, foram também suprimidos dessa velha edição os longos índices da primeira edição italiana, nos quais se fixava a origem das diversas notas desses volumes temáticos nos 29 cadernos que Gramsci escrevera no cárcere. (COUTINHO, 1998, s/p).

As insatisfações editoriais dessa natureza, constantemente observadas pelo tradutor, levaram-no a propor uma nova edição dos *Cadernos*, “Com o objetivo não só de sanar esses

problemas, mas, sobretudo, de ampliar a massa dos textos gramscianos postos à disposição do leitor de língua portuguesa” (COUTINHO, 1998, s/p). Nesse sentido, Carlos Nelson Coutinho apresentou à Civilização Brasileira, já nos anos 1990, a proposta de uma nova edição brasileira dos *Cadernos*. Destaque-se que, em 1975, foi publicada pela italiana Einaudi uma edição crítica dos *Cadernos*, organizada por Valentino Gerratana. Essa nova edição crítica seria a base da nova tradução. A primeira edição, organizada por Togliatti e da qual surgiu a primeira tradução brasileira dos *Cadernos*, “certamente revolucionou os estudos gramscianos”, mas a nova edição brasileira dos *Cadernos* não poderia se basear somente na velha edição “togliattiana”, malgrado o indiscutível papel positivo por ela desempenhado no sentido de promover em todo o mundo (mas sobretudo na Itália) o encaminhamento inicial ao estudo de Gramsci” (COUTINHO, 1998, s/p).

Entre 1999 e 2002 publicaram-se os seis volumes dos *Cadernos do cárcere*, também pela Civilização Brasileira. Diferentemente da edição dos anos 1960, na última aparecem os textos integrais da obra, em ordem cronológica.

CARLOS NELSON COUTINHO: TRADUTIBILIDADE E PERITEXTOS

Concepção dialética da história foi o primeiro livro de Gramsci publicado no Brasil, cuja primeira edição apareceu em 1966. Em todas as nove edições publicadas da obra apareceu a “Nota sobre Antonio Gramsci”, o primeiro peritexto⁷ do tradutor Coutinho, escrito em parceria com o filósofo Leandro Konder, em um livro de Gramsci. O parágrafo inicial do texto revela parcialmente o nível de conhecimento do autor sardo no Brasil: “[...] De Gramsci, os brasileiros sabem, em geral, que ele foi um dos vultos mais ilustres do movimento socialista italiano e morreu como mártir na luta contra o fascismo.” (COUTINHO; KONDER, 1968, p. 1).

Esse peritexto ressalta Gramsci através da sua biografia e de aspectos gerais de sua obra. Nas sete páginas da Nota, além de destacarem a ascensão intelectual e partidária de Gramsci, através do início de seus estudos universitários em Turim, de sua ascensão ao posto de secretário-geral do Partido Comunista Italiano e de seu sofrimento no cárcere fascista do regime comandado por Mussolini, Coutinho e Konder fazem uma síntese das polêmicas ideológicas e filosóficas que marcaram vida e obra do marxista italiano.

Ao fim da breve enumeração de embates políticos e filosóficos do sardo, os autores afirmam que o socialismo proposto por Gramsci visa a formar não só uma economia planificada e socializada (que era empreendimento prioritário da União Soviética antes e durante a Guerra Fria), mas a formar uma cultura nova, uma real e autêntica comunidade humana. Trazer essa obra ao Brasil era, para os escritores da Nota e o tradutor do livro, um empreendimento editorial de vulto, inserido no embate político interno à própria esquerda – a esquerda stalinista versus a esquerda antistalinista, como podemos ler abaixo:

A obra de Gramsci é um poderoso instrumento na luta por esta sociedade. Apesar de fragmentárias, apesar de redigidas sem obediência a um plano preconcebido e sem

⁷ Em resumo, elemento textual interno ao livro e que auxilia na leitura e na publicidade de autor e obra, conforme Génette (2009).

amplitude nas fontes bibliográficas, as anotações constantes dos *Cadernos do Cárcere* constituem não só um dos documentos mais preciosos da literatura marxista, como a expressão de uma das reflexões filosóficas mais fecundas de nosso tempo. [...] Mas a influência de Gramsci não se limita à Itália. Suas concepções marxistas – originais, profundas e ousadas – começam a ser, cada vez mais, discutidas por toda a parte, rompendo o boicote que o stalinismo lhes impusera: na França, na União Soviética, na Alemanha, no Chile, em Cuba, no Brasil, Gramsci influencia todos aqueles que lutam por uma renovação democrática e humanista da cultura e da sociedade. O livro ora lançado por Esta editora, e ao qual se seguirão as demais obras de Gramsci, assinala – a nosso ver – um marco na história editorial do País” (COUTINHO; KONDER, 1968, p. 6 e 7).

De fato, como assinala o próprio Coutinho (1998) décadas depois, a introdução da obra gramsciana no Brasil estimulou o surgimento de uma autodenominada esquerda democrática, ao qual o próprio tradutor se “filhou”, mas que também sempre sofreu críticas pelo que seria, de acordo com seus adversários políticos à esquerda, seu viés liberal. A polêmica antistalinista está no marco dessa guinada democrática por parte da esquerda gramsciana.

Esse posicionamento gramsciano do tradutor, como não podia deixar de ser, se confrontou com o stalinismo do Partido Comunista Brasileiro. O PCB “via o Brasil como uma formação social atrasada, semicolonial e semifeudal, que teria necessidade de uma revolução democrático-burguesa ou de uma libertação nacional” (COUTINHO, 1986, p. 142). Já para Coutinho, lançando mão dos conceitos gramscianos de “revolução passiva” e “hegemonia”, e já bastante influenciado pelo eurocomunismo do PCI, caberia aos revolucionários brasileiros uma transição democrática para o socialismo. Ou seja, centralizando a democracia como valor para se alcançar a hegemonia do socialismo, afirmava a necessidade do consenso entre vários agentes políticos, a aceitação do pluralismo, a alternância de poder e a institucionalidade democrática (NOGUEIRA, 2013, p. 13). Esses e outros debates teórico-políticos, o tradutor desenvolveu em diversos textos/paratextos de sua própria autoria, exercício típico de tradutibilidade, conceito importante dentro da obra de Gramsci.

A tradutibilidade em Gramsci, segundo Lacorte, é a busca da real identidade ou da substancial diferença entre os efeitos concretos de dois ou mais fenômenos, linguagens, expressões, para estabelecer se eles são reciprocamente traduzíveis (LACORTE, 2014). Ainda que, com Burke, aceitemos que as “diferenças entre culturas e línguas reduzem a tradutibilidade de textos” (BURKE, 2009, p.13), a proposta gramsciana parte de que existe a possibilidade da tradução, independente das limitações aparentes, no âmbito da práxis política. Pode-se afirmar que Coutinho enxergava no arsenal conceitual de Gramsci a chave para a compreensão da mudança revolucionária no Brasil. Nesse caso, ação política e exercício da tradução convergem.

Não parece gratuito, do ponto de vista do conceito de tradutibilidade, o epíteto de Carlos Nelson Coutinho à tradução a quatro mãos feita por ele e outro intelectual gramsciano brasileiro, Marco Aurélio Nogueira, de *A questão meridional*. Ao evidenciar a preocupação de Gramsci em relação à diferença de desenvolvimento entre o sul e o norte da Itália, Coutinho traduz para o Brasil sua semelhança com o caso italiano e, por conseguinte, a possibilidade de superação dessa diferença. Diz ele na “Nota à edição brasileira” do referido livro:

Com efeito, ao examinar os problemas econômicos, políticos e culturais da desigualdade de desenvolvimento entre o Norte e o Sul da Itália, Gramsci formula algumas indicações de natureza geral que podem certamente ser utilizadas com proveito no exame da “questão nordestina” brasileira. Quando, por exemplo, ele insiste em destacar a funcionalidade do atraso do Sul italiano para o processo de acumulação capitalista do Norte recusando qualquer interpretação “dualista” do seu país, Gramsci está de certo modo intervindo numa polêmica de grande importância também no pensamento social brasileiro, uma polêmica que opôs, entre outros, Celso Furtado e Francisco de Oliveira. Por outro lado, parece-me também de grande atualidade no Brasil de hoje a concepção *política*, e não economicista, que tem Gramsci da “questão meridional”: para ele, a solução de tal questão passa pela criação de uma nova hegemonia em nível nacional, que implique uma aliança política entre os operários do Norte e os camponeses do Sul, bem como uma radical requalificação do papel dos intelectuais; ele encara, no mínimo, com ceticismo as propostas meramente econômicas de um assentamento dos camponeses em terras improdutivas (cf., neste volume, o segundo dos seus ensaios sobre “Operários e camponeses”). (COUTINHO, 1987, p. 9-10).

Como mencionado, a filosofia da práxis de Gramsci estipula que a tradutibilidade é uma concepção ampliada do mundo, das diferentes linguagens históricas, políticas e filosóficas. Para Gramsci, a tradução entre linguagens científicas, verbais ou línguas nacionais, e entre os indivíduos que falam essas diferentes linguagens, expressões de culturas diferentes, depende sempre da referência a outra tradução, aquela que se estabelece entre linguagem e realidade, entre teoria e prática. Isto significa que a tradução é um elemento inerente à dinâmica da história, não somente às dinâmicas linguísticas estritas (LACORTE, 2014). Por meio da passagem epitextual acima, Coutinho aparenta dar o valor tradutível de seu empreendimento tradutório: utilizar o instrumental teórico e político de Gramsci para levar à cabo, no Brasil, uma luta política específica.

Em uma carta a Julia Schucht, datada de 1932, escreve Gramsci que

um tradutor qualificado deve ser capaz não só de traduzir literalmente, mas de traduzir os termos, inclusive conceituais, de uma determinada cultura nacional nos termos de uma outra cultura nacional, isto é, esse tipo de tradutor deve conhecer criticamente duas civilizações e ser capaz de fazer com que uma conheça a outra, servindo-se da linguagem historicamente determinada daquela civilização à qual fornece o material informativo. (GRAMSCI, 2005, p. 237-238).

Esse “conhecer criticamente duas civilizações” foi um exercício do trabalho tradutório de Coutinho. A análise gramsciana das diferenças de desenvolvimento entre Norte e Sul da Itália chega ao Brasil pelas traduções de Coutinho e estabelece uma leitura comparada entre os modos históricos assumidos pelo processo de acumulação de capital em países distantes entre si bem como distantes, cada um, aos países capitalistas centrais. Tal fato mostra como uma tradução comprometida com o exercício de interpretação teórico-crítico dos conceitos vertidos para uma língua-alvo ganha relevância teórica e política. Diz Gramsci, nos *Cadernos*:

O problema a ser resolvido: se a tradutibilidade mútua das diferentes linguagens filosóficas e científicas é um elemento “crítico” próprio de cada concepção de mundo ou somente próprio da filosofia da práxis (de modo orgânico) e apenas parcialmente

apropriáveis por outras filosofias. A tradutibilidade pressupõe que uma determinada fase da civilização tem uma expressão cultural "fundamentalmente" idêntica, mesmo se a linguagem é historicamente diferente, determinada pela tradição particular de cada cultura nacional e cada sistema filosófico, pelo predomínio de uma atividade intelectual ou prática, etc. Assim, deve-se observar se a tradutibilidade é possível entre expressões de fases diferente da civilização, já que essas fases são momentos de desenvolvimento uma em outra e, portanto, se complementam, ou se uma dada expressão pode ser traduzida com os termos de uma fase anterior da mesma civilização, uma fase anterior que é mais compreensível do que a linguagem dada, etc. Parece que podemos dizer justamente que somente na filosofia da práxis a "tradução" é orgânica e profunda, ao passo que de outros pontos de vista é muitas vezes um simples jogo de "esquemas" genéricos⁸. (GRAMSCI, Q 11, § 47, p.1468).

Seria a tradução elaborada no interior da filosofia da práxis uma tradução mais "fiel" ao original, pois comprometida com a mudança da realidade do lugar que recebe a tradução? Independentemente da resposta, Coutinho se propôs a ser o tradutor que opera, para usar o conceito de Venuti (1998), a "estrangeirização" do texto traduzido – mas de forma não somente a fazer que o texto tenha características peculiarmente estranhas à cultura receptora da tradução, mas universais, e que em sua universalidade seja compreendido (e ao mesmo tempo domesticado). Ou, em outras palavras: Coutinho estrangeiriza o conteúdo à medida, simplesmente, que traz uma obra bastante preocupada em analisar a situação italiana, mas domestica esse mesmo conteúdo à medida que essa mesma obra preocupada em analisar a situação italiana encontra equivalência e sobrevida nas lutas travadas em outra realidade cultural, econômica e política.

No campo dos Estudos da Tradução, são várias as abordagens teóricas sobre o papel do tradutor. Susan Bassnett, por exemplo, comenta como nos anos 1990 duas imagens do tradutor se contrapunham nesse campo:

De acordo com uma leitura do papel do tradutor, o tradutor é uma força do bem, um artista criativo que garante a sobrevivência da escrita no tempo e no espaço, um mediador e intérprete intercultural, uma figura cuja importância para a continuidade e difusão da cultura é incomensurável. De outro lado, outra interpretação vê a tradução como uma atividade muito suspeita, na qual uma desigualdade de relações de poder

⁸ *"È da risolvere il problema: se la traducibilità reciproca dei vari linguaggi filosofici e scientifici sia un elemento "critico" proprio di ogni concezione del mondo o solamente proprio della filosofia della prassi (in modo organico) e solo parzialmente appropriabile da altre filosofie. La traducibilità pressupone che una data fase della civiltà ha una espressione culturale "fondamentalmente" identica, anche se il linguaggio è storicamente diverso, determinato dalla particolare tradizione di ogni cultura nazionale e di ogni sistema filosofico, dal predominio di una attività intellettuale o pratica ecc. Così è da vedere se la traducibilità è possibile tra espressioni di fasi diverse di civiltà, in quanto queste fasi sono momenti di sviluppo una dall'altra, e quindi si integrano a vicenda, o se un'espressione data può essere tradotta coi termini di una fase anteriore di una stessa civiltà, fase anteriore che però è più comprensibile che non il linguaggio dato ecc. Pare si possa dire appunto che solo nella filosofia della prassi la "traduzione" è organica e profonda, mentre da altri punti di vista spesso è un semplice gioco di "schematismi" generici".*

(desigualdades econômicas, políticas, de gênero e geográficas) se reflete na mecânica da produção textual⁹. (BASSNETT, 2002, p. 4)

Verdade que tanto Bassnett quanto Venuti se referem aos tradutores e à tradução de literatura. Porém, mesmo ao tratarmos da tradução de outros tipos de textos, como os de filosofia, política e sociologia, a criatividade e a intermediação podem ser atribuídas a Coutinho e seu trabalho. Sua tradução gramsciana é vastamente reconhecida (HENRIQUES; NOGUEIRA, 1999), mas a compreensão e uso político dos conceitos gramscianos são igualmente criticados (DIAS, 1996).

Reconhecimento e críticas deram visibilidade ao conjunto da obra traduzida por Coutinho e de sua atividade enquanto tradutor de Gramsci. Dessa maneira, a questão da visibilidade do tradutor tem um exemplo eloquente nesse caso. Para Venuti (1995), o tradutor deve se livrar das amarras da obrigação de dar fluência ao texto, a fim de torná-lo acessível e agradável aos leitores, pois isso implica a imposição dos valores culturais do local de recepção sobre o texto estrangeiro e sua cultura de origem. Essa obrigação, segundo Venuti, transformaria o texto traduzido, na ótica dos leitores, na reprodução literal do texto original. Com isso, todo o processo de traduzir, os tradutores e a tradução em si – ou seja, o processo tradutório – estaria invisível para o público receptor. A tradução de Coutinho da obra de Gramsci pode não prezar pela fluência, mas seus paratextos tentam aproximar Gramsci e o Brasil.

Por essa razão, tampouco é de se ignorar a contribuição que o paratexto deu ao sucesso editorial da obra gramsciana no Brasil. O paratexto, segundo Genette,

[...] raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, [...] que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo [...]. (GENETTE, 2009, p. 9).

Os elementos paratextuais auxiliaram na divulgação da obra de Gramsci, pois auxiliaram na compreensão da obra. No caso dos *Cadernos*, por exemplo, os paratextos de Carlos Nelson Coutinho ganham particular relevância porque intencionam promover uma recepção ativa do conteúdo produzido num contexto nacional distinto do original. Se, como diz Gramsci, a tradução só é “orgânica e profunda” na filosofia da práxis; se a práxis deve ser entendida, trocando em termos rasos, como ação política; e se Coutinho opera como tradutor do gramscismo a fim de intervir na realidade brasileira, tem-se um enlaçamento entre a

⁹ “According to one reading of the translator’s role, the translator is a force for good, a creative artist who ensures the survival of writing across time and space, an intercultural mediator and interpreter, a figure whose importance to the continuity and diffusion of culture is immeasurable. In contrast, another interpretation sees translation as a highly suspect activity, one in which an inequality of power relations (inequalities of economics, politics, gender and geography) is reflected in the mechanics of textual production”.

tradutibilidade da prática política e o paratexto realizado pelo professor baiano acerca de suas e outras traduções de Gramsci.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca pela tradutibilidade, o papel de um tradutor-intelectual-militante em busca de uma saída para determinada situação política orientou este texto, o qual, a partir de uma breve história da tradução de Gramsci no Brasil, pretendeu ser uma proto-pesquisa em sociologia dos tradutores. O levantamento do trabalho tradutório de Coutinho sobre Gramsci e a análise política da utilização dos conceitos gramscianos pelo tradutor ressaltam – na esteira de Chesterman (2014) que trata das dimensões de análises para uma sociologia dos tradutores –, que o posicionamento público de Coutinho e sua atitude quanto à tradução, revelada em alguns peritextos, têm lastro numa ética de tradução que, conforme tentou se demonstrar, ampara-se no conceito gramsciano de tradutibilidade.

Não foi objetivo deste texto mensurar a questão da tradutibilidade em Gramsci e sua aplicação ao exercício tradutório de Carlos Nelson Coutinho, mas uma possível análise da adequação do exercício da tradutibilidade por Coutinho poderia ser feita numa pesquisa dedicada a investigar, de forma mais acurada, a interpretação do Brasil feita pelo tradutor através do aparato conceitual gramsciano. Esse exercício pode ter valor histórico e científico, visto que temas e interpretações de realidades de outros países podem tanto ser cópias temáticas deficientes quanto adaptações ruins à realidade da cultura para a qual se traduz, à qual se pretende mudar. Trazendo o problema para este caso, as formulações políticas realizadas por Gramsci para o âmbito nacional italiano podem não ter sua universalidade contemplada – isto é, podem se transformar em universais abstratos e sem aplicação à realidade brasileira – se elaborada a partir de um exercício de tradutibilidade inadequado. Mesmo com todo o risco que esse empreendimento traz consigo, nosso tradutor não se fez de rogado.

REFERÊNCIAS

BASSNETT, Susan. Translation studies. Nova Iorque: Routledge, 2002.

BURKE, Peter. Tradução e língua. Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna. In: BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (Orgs). A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Unesp, 2009.

CHESTERMAN, Andrew. O nome e a natureza dos estudos do tradutor. Tradução de Patrícia Rodrigues Costa e Rodrigo D'Avila Braga Silva. *Belas Infiéis*, v. 3, n. 2, p. 33-42, 2014. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/299960179_O_NOME_E_A_NATUREZA_DOS_ESTUDOS_DO_TRADUTOR/download

COUTINHO, Carlos Nelson. A democracia como valor universal: notas sobre a questão democrática no Brasil. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

COUTINHO, Carlos Nelson. As categorias de Gramsci e a realidade brasileira. *Presença: revista de política e cultura*, n.8, agosto de 1986.

COUTINHO, Carlos Nelson. Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COUTINHO, Carlos Nelson. Marxismo e política – a dualidade de poderes e outros ensaios. São Paulo: Cortez, 1996.

COUTINHO, Carlos Nelson. “Nota à edição brasileira”. In: GRAMSCI, Antonio. A questão meridional. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

COUTINHO, Carlos Nelson; KONDER, Leandro. “Nota sobre Antonio Gramsci”. In: GRAMSCI, Antonio. Concepção dialética da história. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

COUTINHO, Carlos Nelson. Uma nova edição de Gramsci no Brasil. 1998. Disponível em: <http://www.acesa.com/gramsci/texto_impressao.php?id=296>. Acesso em: 4 jan. 2019.

DELLA SANTA, Roberto. Traduttore Traditore? Gramsci in English – As antinomias de Perry Anderson. *Marx e o Marxismo – Revista do NIEP-Marx*, [S.I.], v. 5, n. 8, jan/jul. 2017, p.118-135.

DIAS, Edmundo Fernandes. Cidadania e racionalidade de classe. *Revista Universidade e Sociedade*, São Paulo: ANDES-SN, n. 11, p. 130-139, 1996.

GENETTE, Gérard. Paratextos editoriais. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. Tradução de Álvaro Faleiros.

GRAMSCI, Antonio. Cartas do Cárcere. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, v.2.

GRAMSCI, Antonio. Concepção dialética da história. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

GRAMSCI, Antonio. Quaderni del carcere. Torino: Einaudi, 2007.

GONÇALVES, Danielle Nilin; MACHADO, Eduardo Gomes; ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho. A interpretação da teoria de Gramsci por Carlos Nelson Coutinho: uma leitura crítica. *Revista de Ciências Sociais*, v. 35, n. 2, 2004, p.84-99.

HENRIQUES, Luiz Sérgio; NOGUEIRA, Marco Aurélio. O Gramsci de Carlos Nelson Coutinho. 1999. Disponível em: <http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=210> Acesso em: 4 jan. 2019.

LACORTE, Rocco. Sobre alguns aspectos da “tradutibilidade” nos Cadernos do Cárcere de Antonio Gramsci e algumas das suas implicações. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 28, n. 55, p. 59-98, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/24962>

MARTINS, Caio; PRADO, Fernando Correa; FIGUEIREDO, Isabel Mansur; MOTTA, Stefano; DE SOUZA, Victor Neves. A “estratégia democrática e popular” e um inventário da esquerda revolucionária. *Marx e o Marxismo – Revista do NIEP-Marx*, [S.I.], v.2, n.3, ago/dez. 2014, p. 357-381.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. Socialismo e democracia no marxismo de Carlos Nelson Coutinho. *Lua Nova*, São Paulo, no.88, p.11-21, 2013.

VENUTI, Lawrence. A tradução e a formação de identidades culturais. In: SIGNORINI, Inês. *Língua(gem) e identidade. Elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1998, p.173-200.

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

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ANÁLISE DO CARTAZ DO CÍRIO DE 2017

Marcia Goretti Pereira de Carvalho

INTRODUÇÃO

O Círio de Nazaré, com milhões de pessoas no segundo domingo de outubro pelas ruas de Belém do Pará, é uma manifestação religioso-cultural que mistura os rituais oficiais da Igreja Católica com o catolicismo popular¹. O surgimento dessa devoção está envolta em lendas e em mitos ligados ao imaginário amazônico. Esse evento sócio-religioso-cultural está relacionado a símbolos² ou ícones para alguns estudiosos do Círio, como a Imagem da Virgem Maria (a original e a peregrina), o Manto da referida Santa (renovado a cada ano), a Berlinda (que transporta a imagem peregrina em várias procissões), a Corda (polêmica e emblemática, mas resistente às inovações da contemporaneidade) e o Cartaz³ do Círio, tradicional e significativo elemento de propagação da festa, criado a cada ano de acordo com o tema do Círio.

Para analisar o Cartaz do Círio de 2017, recorreu-se aos estudos intersemióticos por se tratar de uma imagem, com signos verbais e não verbais, a ‘traduzir’ o sentido do Círio para a Igreja e para o povo. Este artigo tem como base teórico-metodológica os Estudos da Tradução Intersemiótica relacionados à análise de signos diferentes em uma simbiose de fotografia artística e de texto escrito com uma ideologia subliminar, uma relação entre a estrutura linguística e elementos não linguísticos envolvidos no discurso do texto produzido e reproduzido em imagens para reforçar ou modificar relações de poder e de dominação na sociedade atual.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Campos (1981, p. 24) considera a tradução como uma recriação do original, uma relação recíproca entre o significado e o significante do signo que pode ser verbal e não verbal. Para Benjamin (1979, p. 38-44), o tradutor teria como tarefa descobrir, na tradução, a correspondência entre estruturas de idiomas diferentes (língua fonte e língua alvo), com

¹ Sobre o catolicismo popular, ver a obra de MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Outra Amazônia: os santos e o catolicismo popular*. **Norte Ciência**, v. 2, n. 1, p. 1-26, 2011.

² No site oficial do Círio de Nazaré, www.ciriodenazare.com.br, encontramos a palavra “símbolo” para esses objetos em vez de ícones.

³ A palavra “cartaz”, referindo-se ao cartaz do Círio, será grafada com letra maiúscula para especificar que se trata de um cartaz padronizado para o evento sociocultural “Círio de Nazaré”, que está presente há várias décadas na cultura paraense e na identidade desse povo.

culturas diferentes (cultura fonte e cultura alvo)⁴ e entre signos diferentes (signos linguísticos e signos não linguísticos). Plaza (1987, p. 30) chama a atenção para a tradução intersemiótica, como também Jakobson (2001, p. 65) classifica as traduções em “tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica”: “A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2001, P. 65) (grifo do autor).

Plaza (1987, p. 30) argumenta que “os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, [...], tendem a se desvincular do original”. Para esse estudioso da tradução intersemiótica, novas formas e novos conteúdos no texto traduzido (texto alvo) tentam separar-se do texto original (texto fonte), porém, em algum ponto, o texto traduzido (texto alvo) se identifica com o texto original, senão não seria uma tradução. Depois, podemos ter uma “tradução criativa, isto é, icônica” (PLAZA, 1987, p. 30) que percorre o seu próprio caminho até chegar ao destinatário (público alvo).

Plaza (1987, p. 39) identifica, na Tradução Intersemiótica, tipos diferentes de tradução de acordo com as três espécies de signos: o ícone, o índice, e o símbolo⁵, com seus meios e transmutação de formas. Os três tipos de tradução, mencionados por Plaza, são a Tradução Icônica, a Tradução Indicial e a Tradução Simbólica. Na análise do Cartaz do Círio, consideramos o estudo da tradução simbólica (transcodificação) que relaciona seu objeto por força de uma convenção. Este tipo de tradução consiste em uma regra que determina sua significação. A tradução como processo simbólico irá determinar as leis de como “um signo dá surgimento a outro” (PLAZA, 1987, p. 94). O Cartaz do Círio pode ser analisado como uma tradução simbólica já que existe uma convenção entre o símbolo (o cartaz) e o que ele representa (a devoção à Virgem de Nazaré na identidade do povo paraense e/ou instrumento de evangelização da Igreja Católica como anunciado pelo Arcebispo de Belém).

Diniz (1998, p. 313) analisa a Tradução Intersemiótica como um processo de tradução de signos de um sistema semiótico para outro que ocorre quando a linguagem não verbal (artes plásticas e produções audiovisuais) é “transmutada” para a linguagem verbal ou vice-versa. Alguns escritores e poetas compuseram suas obras inspirados em quadros, fazendo uma leitura das imagens. Para Yuri Lotman (1990 apud Diniz, 1998, p. 314), cada pintura ou poema possuem elementos de ambas as linguagens. Há textos, inclusive, com palavras e imagens simultaneamente, sendo, entretanto, um deles preponderante nos quais os tradutores procuram por elementos de determinado sistema de signos com uma função correspondente em outro sistema de signos.

⁴ Para maiores informações sobre língua fonte e língua alvo, cultura fonte e cultura alvo, texto fonte e texto alvo, e público alvo, consultar a obra de NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Tradução de Meta Elisabeth Zipser (coord.). São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. (Coleção Transtextos; v. 1).

⁵ Para maiores informações sobre as três espécies de signos: o ícone, o índice, e o símbolo, ver PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p. 63-76.

[...] pinturas feitas por outros artistas aparecem como ilustrações para os poemas ou romances, e só raramente um poema aparece como inspiração para um quadro. Em casos especiais, esse último pode ter um apelo tão forte que se transforma em obra-prima, em vez de apenas servir como material decorativo. [...] entre esses textos existe a simultaneidade verbal e visual, porém, nesse caso, bem mais aparente. Os textos se baseiam em palavras e imagens, o que ilustra a simultaneidade, já apontada, dos elementos verbal e visual, embora um deles sempre predomine. [...] (DINIZ, 1998, p. 313-314).

Deve-se considerar também a cultura nos processos tradutórios. Nem sempre o tradutor conhece o contexto histórico-social-cultural no qual o texto de partida (texto fonte) foi produzido. Na tradução desses textos, segundo Alves (2012, p. 22-23), são muito importantes “as relações entre os sentidos, os meios e os códigos”, com destaque para o código cultural, para os sistemas de valores e para a linguagem verbal e não verbal. Esses elementos são importantes para a interpretação de textos por parte dos leitores em potencial. Os tradutores, portanto, deveriam considerar, na tradução, elementos culturais e históricos de um dado momento, já que os significados dos textos variam de uma cultura para outra dentro de contextos diferentes de produção e de recepção desses textos. A tradução recebe os significados de uma cultura e representa materialmente os sentidos do texto original que representam relações particulares com as experiências culturais do autor desse texto, obtendo-se um melhor entendimento da cultura do outro.

Alves (2012) chama atenção também para o fato de que a cultura não pertence a um determinado espaço, mas é compartilhada e experimentada em diversas partes do mundo devido a trocas de informações pela internet e à maneira como os homens vêm se relacionando com a sua própria identidade local. A cultura está em constante movimento na comunicação humana e depende diretamente dos meios de socialização. A sociedade moderna vive em transformação e as transposições de um contexto a outro constroem novas representações. Nesse sentido, a cultura permite que os seres humanos se preencham de significações e se representem com uma cultura local que se distancia de si mesma.

Bhabha (1998, p. 19) afirmou que as pessoas estavam passando por um “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade.” O contato entre culturas não se reduz a simples troca de informações, mas ao compartilhamento de experiências realizadas, histórica e socialmente, num determinado tempo e espaço por um indivíduo ou vários indivíduos com novos signos de identidade e novas maneiras de colaboração e de contestação.

Os intercâmbios feitos de uma cultura a outra permitem reconhecer elementos vindas da cultura de um lugar assim como sua adaptação em outro lugar. Como exemplo, pode-se citar as imagens em textos escritos em determinada cultura que são, posteriormente, traduzidas. Para Hall (2006, p. 9), além de intercâmbios culturais entre as pessoas, há mudanças que estão acontecendo na pós-modernidade, afetando estruturalmente a sociedade e as paisagens culturais de classe, gênero, raça e outros. O indivíduo também sente essas mudanças na sua própria identidade enquanto pessoa e sujeito dessa sociedade.

[...] Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. [...] (HALL, 2006, p. 9)

Segundo Alves (2012, p. 62), os tradutores podem usar as imagens como forma de tradução para representar, por meio de funções semelhantes, o texto não verbal em outros tipos de linguagens e isso interessa aos pesquisadores no processo de interpretação de textos que envolvem as artes. Os textos, desde algum tempo, são acompanhados por imagens como as ilustrações e as fotografias, que permitem ao leitor a interpretação do texto em níveis diferenciados. Algumas vezes, as ilustrações e as fotografias apresentam informações que são sugeridas, mas nem sempre se tornam reais em um texto escrito. As imagens se constituem em um universo de significações que não se limitam apenas a uma leitura muito simples do signo como um todo.

Enquanto o texto escrito traduz códigos que pertencem a sistemas linguísticos diferenciados, a imagem traduz as ideias, o pensamento que, em si, já instaura um processo de tradução. Como afirma Plaza (1987, p. 18) “[...] qualquer pensamento é necessariamente uma tradução. Quando pensamos, traduzimos [...] sejam imagens, sentimentos ou concepções [...]”. Quando um texto é traduzido em outras formas de linguagem, é possível que as escolhas do tradutor não sejam totalmente evidentes para o leitor. Em certos casos, o próprio tradutor não é consciente das escolhas que faz por valer-se de estratégias intuitivas da comunicação, e a tradução em imagens e de imagens pode ser considerada mais livre, dependente diretamente da leitura do ilustrador que recria um texto escrito por meio de uma obra de arte visual com possibilidades ou não de serem expressas por palavras.

De acordo com Alves (2012), a imagem se torna uma representação com significado irrestrito e ilimitado, que pode ser interpretada por uma convenção sociocultural que existe entre o texto e a imagem, como acontece na leitura do cartaz do Círio. A teoria semiótica permite captar a força da comunicação da linguagem visual. Dessa forma, deve-se considerar a imagem como um texto composto de diversos tipos de signos e como uma linguagem, uma mensagem para o outro, uma forma de expressão humana em seu espaço cultural. Conforme Alves (2012), o tradutor se torna um mediador entre o texto com palavras e o texto com imagens e o leitor desses textos pode articular as traduções, em uma relação intertextual, com conteúdos próximos que apontam para o texto de partida (texto fonte).

Além de ser o mediador entre o texto escrito e as imagens desse texto, o tradutor deve considerar, na sua tradução, os equivalentes de vocábulos culturalmente marcados (os *culturemas*)⁶ presentes no texto traduzido, assim como situar esse texto no tempo e no espaço histórico. Alves (2012, p. 42) acredita que o tradutor adapta os contextos e cria estratégias

⁶ Para maiores informações, consultar o capítulo de DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri *et al.* A tradução nos horizontes de dois folhetos turísticos (do Alemão ao Português). In.: DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri; DURÃO, Aylton Barbieri (orgs). **De Horizonte a Horizonte**: traduções comentadas. Florianópolis: Insular, 2017; e o artigo de ÁVILA MARTÍN, Carmen. Las relaciones entre lengua y cultura em el ámbito lexicográfico. In.: GÓMEZ, Maria Pilar Garcés (ed.). **Lexicografía Teórica y Aplicada**. Coruña: Universidade de Coruña, 2014, p. 37-48.

para traduzir a cultura do outro (cultura fonte) de forma eficiente. Esse autor analisa que o contato com a cultura do outro, através da tradução, proporciona também a aproximação entre os sistemas comunicativos em que, conforme Hall (2006), a cultura local interage com as adaptações de outras culturas, conforme afirma.

Isso, em parte, aconteceu com o Círio de Nazaré ao ser trasladado de Portugal para o Pará, no século XVIII. O Círio sofreu mudanças e adaptações à cultura dos povos amazônicos, com a interação dos costumes dos africanos, dos indígenas e dos europeus. O Círio de Nazaré chega ao século XXI com uma roupagem “moderna”, mais globalizada⁷ pela presença das mídias digitais e pelo avanço tecnológico dos meios de comunicação de massa. Apesar de tudo isso, essa festividade mantém as suas raízes tradicionais com a preservação de elementos culturais advindos de suas origens bicentenárias.

O CARTAZ DO CÍRIO⁸

Segundo dados históricos fornecidos por Junqueira (2009), o primeiro Cartaz do Círio foi produzido em 1882 e, desde então, é um dos símbolos do Círio de Nazaré. Entretanto, outras fontes como o Jornal Voz de Nazaré (8 a 14 set. 2017, caderno 2, p. 1) e Bonna e Vasconcellos (2009, p. 79) apontam o ano de 1826 como sendo o ano em que o primeiro Cartaz de divulgação do Círio foi feito à mão em Portugal. O lançamento oficial do Cartaz do Círio é aberto ao público desde 2007. Em 2017, esse lançamento foi organizado pela Diretoria da Festa de Nazaré (DFN) em uma cerimônia que reuniu leigos católicos, os diretores da Festa e o clero (Arcebispo de Belém, bispos auxiliares, padres barnabitas e de outras ordens) no final de maio na Praça Santuário, após uma missa na Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré.

Bonna e Vasconcellos (2009, p. 79) descrevem o processo de confecção do Cartaz do Círio na seguinte ordem: escolha do fotógrafo, em dezembro, quase um ano antes do Círio do ano seguinte; o fotógrafo faz a foto de acordo com o tema do Círio do ano de divulgação do Cartaz; o diretor de arte da empresa de publicidade cria, geralmente, quatro projetos de arte do Cartaz; aprovação de um dos projetos de arte pelo clero e por alguns diretores da DFN; escolha das cores do Cartaz relacionadas ao tema do ano de sua divulgação.

Em 2017, o fotógrafo responsável pela arte do projeto foi Roberto Porpino de Oliveira, integrante da DFN que, juntamente com a empresa publicitária Mendes Comunicação⁹, assinaram os termos de cessão de direitos autorais às Obras Sociais da Paróquia de Nazaré (OSPAN). Segundo Bonna e Vasconcellos (2009, p. 79), a partir de “[...] 1991, o trabalho de criação do cartaz é doado à Diretoria da Festa pela agência Mendes Publicidade [...]”. A peça de

⁷ Para maiores informações sobre identidade cultural e globalização, consultar a obra de Hall (2006).

⁸ Além dos jornais impressos, podemos encontrar informações sobre o Cartaz do Círio de 2017 em sites de notícias na web. Disponível em <http://www.diarioonline.com.br/noticias/para/noticia-332099-cartaz-oficial-do-cirio-2015-e-apresentado.html> e <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/05/cartaz-do-cirio-de-nazare-sera-lancado-com-tiragem-recorde.html>. Acesso em 20 de maio de 2017.

⁹ A empresa de publicidade “Mendes Comunicação” tem sido voluntária na produção das peças gráficas para o Círio de Nazaré há 27 anos conforme Bonna e Vasconcellos (2009, p. 79).

arte é apresentada diante de membros da Igreja Católica, da Diretoria da Festa, dos patrocinadores e apoiadores oficiais do Círio e de centenas de pessoas que recebem um exemplar gratuito do Cartaz para levar para suas casas.

Desde o lançamento do Cartaz Oficial do Círio 2017, em 26 de maio, o símbolo que é considerado instrumento de evangelização e de divulgação da festa pode ser visto em um local de destaque nos lares das famílias, empresas e órgãos paraenses. A apresentação foi realizada na Praça Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, ocasião que a cada ano reúne grande público [...]. (JORNAL VOZ DE NAZARÉ, Caderno 2, 8 a 14 de set. 2017, p. 1).

Esse lançamento oficial dá início à programação de evangelização do Círio, com a distribuição dos Cartazes nas paróquias da arquidiocese. Sua principal função, segundo fontes oficiais¹⁰, é divulgar o Círio e dar início aos preparativos da festividade. Para a Igreja Católica, segundo jornais locais¹¹, o Cartaz é um importante instrumento de propagação da ideologia católico-cristã entre os paraenses, reproduzindo para esse grupo social específico, no qual o Cartaz está inserido, o discurso ideológico da Igreja. Os Cartazes ficam estampados nas casas e nas empresas durante o ano inteiro, com o intuito de “simbolizar” a presença de Maria como proteção para esses lugares além de ser uma peça de arte.

Em relação ao Cartaz do Círio como obra de arte, Junqueira (2009) destaca a sua notoriedade e as premiações internacionais, desde 2002, recebidas pela equipe que elabora o Cartaz como o *Creativity Annual*¹², um prêmio no Festival de Gramado (BONNA e VASCONCELLOS, p. 81) e o *Criactivity*, prêmio inglês concedido aos Cartazes do Círio de 2001 a 2005 (BONNA e VASCONCELLOS, p. 81). Conforme os jornais Amazônia (27 mai. 2017. Cadernos Gerais, p. 3), Diário do Pará (27 mai. 2017. Caderno A, p. 5) e Voz de Nazaré (2 a 8 jun. 2017. 2º Caderno, p. 9), em 2017, foi estimada a impressão total de 900 mil exemplares que foram vendidos ao valor de dois reais a unidade. Essa venda extrapolou as fronteiras do Estado do Pará e se expandiu a várias capitais brasileiras para onde a imagem peregrina foi levada em procissões, como Rio de Janeiro, Brasília, São Luís, Macapá, Manaus e outras capitais brasileiras.

Como peça de arte reconhecida e premiada, ao longo dos últimos anos, o Cartaz do Círio transformou-se em um importante instrumento de impulso e dinamismo para o comércio local (JUNQUEIRA, 2009, p. 96), com a sua estampa em inúmeros itens de consumo como roupas e acessórios. De acordo com Junqueira (2009, p. 96), o Cartaz do Círio, assim como o *banner* desse cartaz, se encontravam disponíveis nas lojas e livrarias católicas imediatamente ao dia seguinte da sua apresentação oficial e, alguns dias depois, os *transfers* do Cartaz já estavam à venda para as empresas do ramo de confecções a fim de, oficialmente, reproduzirem a estampa

¹⁰ As fontes oficiais são a Arquidiocese Metropolitana de Belém; os padres barnabitas, responsáveis pela Basílica Santuário de Nazaré; e a Diretoria da Festa de Nazaré (DFN).

¹¹ Jornal Amazônia (27 mai. 2017. Cadernos Gerais, p. 3), Diário do Pará (27 mai. 2017. Caderno A, p. 5) e Voz de Nazaré (2 a 8 jun. 2017. 2º Caderno, p. 9).

do Cartaz em seus produtos. O Cartaz do Círio se transforma em um ícone *fashion* e personalizado por algumas pessoas com paetês e bordados, como forma de identificação com a Santa Virgem de Nazaré.¹³ Conforme fontes oficiais, parte da renda dos produtos oficiais é destinada às dioceses.

Em relação à ligação entre o Cartaz do Círio e o mercado local, Junqueira (2009, p. 99), com base em depoimentos de devotos da Santa Virgem de Nazaré, afirma que o Cartaz impulsiona o comércio local referente à venda de flores assim como a venda de outros produtos mencionados anteriormente. A população local ornamenta suas casas e seus pequenos oratórios com as flores e as cores que aparecem no Cartaz do ano em questão.

A ANÁLISE DO CARTAZ

Segundo jornais locais como a Voz de Nazaré, O Liberal, Diário do Pará e Amazônia¹⁴, em 2017, a peça surpreendeu a todos pela sua simplicidade. Em primeiro plano, temos a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré e, ao fundo, pela primeira vez, a bandeira do Pará, com destaque para a estrela da bandeira ao lado da imagem, associando a devoção à Maria ao povo paraense.

Ao analisar o Cartaz do Círio de 2017 conforme os Estudos da Tradução Intersemiótica, podemos citar as observações de Hall (2006) sobre a confluência de signos diferentes em um mesmo contexto cultural no período de pós-modernidade e de globalização. O signo não verbal do Cartaz do Círio está estritamente relacionado ao signo verbal, tema do Círio de 2017: "Maria, Estrela da Evangelização". O Cartaz "traduz" esse tema na imagem da estrela solitária da bandeira do Pará e sua relação com a estrela de Belém, a Virgem de Nazaré, a "Estrela da Evangelização", a evangelizadora primeira dos valores e dos dogmas católicos. O Cartaz do Círio apresenta outros signos verbais na parte inferior do Cartaz, com menos destaque do que o tema: a data da realização do Círio de 2017 (8 de outubro de 2017); o local da festa – Belém do Pará; as logomarcas da Arquidiocese de Belém, da Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré e da Diretoria da Festa de Nazaré. Essas logomarcas identificam as instituições oficiais responsáveis pela organização do Círio.

¹² O *Creative Annual* é uma das mais importantes fontes de referência da publicidade mundial que dá prêmios para as melhores peças publicitárias. Para maiores informações, consultar SAMPAIO, Rafael. Cartaz promove espetáculo da fé. Portal da Propaganda, 07/05/2007. Disponível em <http://www.portaldapropaganda.com/comunicacao/2007/05/0008>. Acesso em 7 de maio de 2008.

¹³ Para maiores informações, consultar MARTINS, Almira. O Círio e a roupa. Disponível em http://www2.uol.com.br/modabrasil/belem_link/cirio2/index2.htm. Acesso em 7 de maio de 2008.

¹⁴ Para maiores informações, consultar a seção "REFERÊNCIA" sobre os jornais.

Figura 1: O Cartaz do Círio de Nazaré de 2017.



Fonte: Arquivo Pessoal (2019).

Quanto aos signos não verbais, pode-se observar, em primeiro plano no Cartaz, a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré que foi esculpida na Itália na década de 60, com traços de uma mulher indígena, típica da região amazônica. O manto na imagem é rico em detalhes e de acordo com o tema do Círio do ano em que esse manto foi bordado. O manto na imagem do Cartaz de 2017 foi confeccionado em 2016.

Por meio de uma análise crítica do conjunto do Cartaz, nos aspectos visual e verbal, tem-se o discurso de uma instituição religiosa e dos que, oficialmente, organizam o Círio, com a proposta de que Maria é o elo entre os fiéis e o Evangelho de Cristo. Mas, ao longo de sua história, o Círio apresenta a particularidade de ser regido por um catolicismo popular, de acordo com Maués (2011), que nem sempre esteve de acordo com os desígnios e as diretrizes

da Igreja Católica. Nessa relação de poder, a presença da corda¹⁵ na procissão, por exemplo, foi e tem sido motivo de grandes atritos entre devotos e autoridades religiosas católicas, apesar de que a corda, atualmente, é pensada como parte integrante da procissão e não se cogita mais a possibilidade de retirá-la da procissão do Círio, no segundo domingo de outubro, e da Trasladação, na noite anterior ao Círio.

Depois de muitas reuniões para se definir a versão final do Cartaz (resultado da “tradução” de textos verbais orais e escritos em imagem), segundo o Arcebispo Metropolitano de Belém, Dom Alberto Taveira, em entrevista aos jornais locais em maio de 2017¹⁶, chegou-se “a ideia da estrela que se aplica tão bem a Nossa Senhora”. A bandeira do Pará¹⁷ e a figura de Maria no Cartaz reproduzem o pensamento de que o Círio de Nossa Senhora de Nazaré pertence ao povo paraense, e nisso o discurso oficial possivelmente esteja certo.

Sob esse ponto de vista, observa-se que o Círio é realmente conduzido pelo povo. Várias tentativas foram feitas pela Diretoria da Festa e pela Igreja para controlarem as doze romarias e as manifestações culturais no período de quinze dias da festividade, com a presença forte dos costumes indígenas nas músicas, nas danças e na culinária presente no tradicional almoço do Círio. Em um clima de solidariedade e confraternização em torno do Círio, a festividade conta com a congregação de indivíduos católicos, na sua maioria, mas também com pessoas de crenças religiosas diversas ou sem nenhuma crença específica.

A ideia da evangelização na Amazônia e, em especial, no Pará, está muito entrelaçada com a figura de Maria, conforme declarações oficiais do Arcebispo de Belém, com base no discurso do Vaticano e em séculos da presença da Igreja na região amazônica¹⁸. Afinal, vale lembrar que o Círio nasceu em 1793, cresceu no Pará ao longo desse tempo e se mantém vivo e renovado cada vez mais pela devoção dos paraenses a Maria. Com o discurso de ser Maria a mãe de Jesus, ela é considerada a intercessora dos homens perante a divindade nos momentos difíceis na vida de cada promesseiro que estampa o Cartaz do Círio em sua porta ou janela.

¹⁵ Para maiores informações sobre a presença secular da corda na procissão do Círio de Nazaré, ver os seguintes trabalhos acadêmicos e livros:

ALMEIDA, Ivone Maria Xavier de Amorim. A corda como espaço de tensões e significações na Festa de Nazaré em Belém do Pará. Universidade da Amazônia – UNAMA/PA. Revista de História e Estudos Culturais. Julho. Dezembro de 2014. www.revistafenix.pro.br, v. 11, ano XI, n. 2.

ROCQUE, Carlos. História do Círio e da festa de Nazaré. Belém: Mitograph, 2014. 153 p.

¹⁶ Para maiores informações, consultar a seção “REFERÊNCIA” sobre os jornais.

¹⁷ Para muitas pessoas que não são paraenses e apresentam a visão do “estrangeiro”, a presença da bandeira do Pará pode representar também, e tão somente, a presença institucional e controladora do Estado juntamente com a Igreja Católica no comando da Festa popular e religiosa que é o Círio de Nazaré.

¹⁸ Para maiores informações sobre a presença da Igreja Católica na Amazônia consultar os artigos de Marcos Vinicius de Freitas Reis e Joel Pacheco de Carvalho, intitulado “A IGREJA CATÓLICA NA AMAZÔNIA: Diversidade religiosa e intolerância” (Disponível em: <https://paginas.uepa.br/seer/index.php/Religiao/article/view/1139>. Acesso em 01 nov. 2018) e de Mons. Raimundo Possidônio Carrera da Mata, intitulado “A IGREJA CATÓLICA NA AMAZÔNIA” (Disponível em <https://docplayer.com.br/68519482-A-igreja-catolica-na-amazonia.html>. Acesso em 01 nov. 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma espécie de “tradução” das tradições culturais populares, pode-se considerar que uma marca do Cartaz do Círio, em suas edições anuais, é estar impregnado de referências ao Pará e à Região Amazônica. Tais marcas podem ser observadas ao olharmos para os Cartazes dos outros anos como as cores verde (floresta) e roxo (o fruto do açaí), os detalhes da arquitetura da Basílica Santuário, as fitinhas da Santa, os rostos de paraenses, as flores regionais como a vitória-régia, e alguns pontos turísticos de Belém como o Ver-o-Peso e a Catedral da Sé. Esse ‘toque’ regional tem o propósito de destacar a identidade entre o Cartaz e o povo paraense na devoção mariana que dura até o século XXI apesar da globalização, ou tentativas de globalização, dos costumes e das tradições. As relações de poder do Estado e da Igreja, assim como a ideologia da Igreja Católica, são reforçadas, em parte, na tradição do Cartaz do Círio que se renova a cada ano.

Entretanto, no Cartaz do Círio, encontramos a identidade cultural, regional e espiritual do povo com a Virgem de Nazaré. Essa identidade chega a um certo grau de intimidade entre o devoto e o objeto de devoção, a imagem que materializa o ente divino¹⁹, a ponto de muitas pessoas tratarem a imagem como alguém da família e chamá-la carinhosamente de “Naza”, “Nazinha” ou “Nazica”. Nas manifestações culturais, existe uma simbiose, no período do Círio, do sagrado e do profano, do folclore regional e popular com a devoção popular. Como dizem os promesseiros da corda: “Quem faz o Círio andar é o povo.”

Em suma, podemos considerar o Cartaz do Círio como fruto da criatividade de um fotógrafo e de uma equipe de produção de arte, resultado de várias conversas e documentos (textos verbais orais e escritos) entre a equipe da publicidade, a Diretoria da Festa e os membros da Igreja. O tema a ser abordado no Círio daquele ano e instituído pelo discurso oficial da Igreja aparece como ponto principal no Cartaz. Esse Cartaz, além de ser o discurso de uma instituição religiosa, é a “tradução” da identidade de um povo com sua cultura e sua devoção religiosa na Festa de Nazaré, um traço religioso-cultural muito forte no Pará.

Portanto, considerando o Cartaz do Círio uma espécie de Tradução Intersemiótica, ele é uma “transcrição” de textos verbais em imagem (uma montagem fotográfica). No Cartaz de 2017, visualizamos a figura central da imagem peregrina da Virgem de Nazaré, em primeiro plano no Cartaz, e sua relação com o povo paraense, representado pela bandeira do Estado do Pará. A estrela na bandeira simboliza, dessa forma, Maria, mãe de Jesus e sua principal discípula, como a “Estrela da Evangelização”, proposta de tema feita pelo discurso oficial.

¹⁹ Para maiores informações sobre a relação entre os objetos e os seres divinos ver ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Tópicos).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Mariana Janaina dos Santos; UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. Tradução cultural e intersemiótica no conto rapunzel dos irmãos Grimm. 2012. 105 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Pará. Instituto de Letras e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. Tradução de Fernando Camacho. Revista Humboldt, nº 04, Munique, Bruckmann, 1979, p. 38-44.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BONNA, Mauro Cezar Klautau; VASCONCELLOS, Elisabeth Mendonça (eds.). O Livro do Círio: Círio de Nossa Senhora de Nazaré, segundo domingo de outubro desde 1793. Belém: Floresta: Guia, 2009. 211 p.
- CAMPOS, Haroldo. Da Razão Antropofágica. Revista Colóquio/Letras, Lisboa, 1981, p. 10-25.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. Cadernos da Tradução, Florianópolis: UFSC, v.1, n. 3, p. 313-338, 1998.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix. ed. 18, 2001.
- JUNQUEIRA, Antônio Hélio. Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM/SP. COMUNICAÇÃO, RECEPÇÃO E CONSUMO - construção de sentidos na arena do popular: A berlinda do Círio de Nazaré como suporte midiático. 2009. 338 p. Dissertação (mestrado) – Escola Superior de Propaganda e Marketing. Instituto de Letras e Comunicação. Programa de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo, São Paulo, 2009.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. Outra Amazônia: os santos e o catolicismo popular. Norte Ciência, v. 2, n. 1, p. 1-26, 2011.
- PLAZA, Júlio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

JORNAIS CONSULTADOS

Cartaz do Círio é lançado. Amazônia, Belém, 27 mai. 2017. Cadernos Gerais, p. 3.

OLIVEIRA, Leidemar. Cartaz do Círio 2017 emociona fiéis. Diário do Pará, Belém, 27 mai. 2017. Caderno A, p. 5.

Emoção e fé marcam a Semana na Basílica Santuário. Voz de Nazaré, Belém, 2 a 8 jun. 2017. 2º Caderno, p. 9.

Cartaz do Círio: instrumento de evangelização e de divulgação. Voz de Nazaré, Belém, 8 a 14 set. 2017. 2º Caderno, p. 1.

A TRADUÇÃO JURÍDICA SOB O VIÉS DA TEORIA FUNCIONALISTA

Marina Piovesan Gonçalves

INTRODUÇÃO

A tradução, de maneira geral, é um trabalho que vem ganhando visibilidade; ainda que pouca, se comparada a alguns anos atrás. A missão de traduzir não contempla apenas o conhecimento do senso comum, segundo o qual basta morar em outro país ou conhecer um segundo idioma que já é possível a realização dessa tarefa. A tradução de um texto literário, por exemplo, possui técnicas e conhecimentos diferentes de uma tradução técnica. Seguindo esta linha de raciocínio, abordo neste artigo a tradução jurídica, que é uma tradução técnica relacionada a assuntos do contexto jurídico, também chamado de contexto legal.

Para realizar este tipo de tradução, o tradutor deve conhecer muito o contexto jurídico dos diferentes países (*common law* e *civil law*), bem como conhecer a diferenciação de palavras e termos específicos de cada país (inglês britânico e inglês americano). Marcílio Moreira de Castro é um autor que contempla argumentos relevantes sobre a complexidade de uma tradução jurídica.

Das traduções de textos técnicos, a tradução jurídica é a mais difícil. O primeiro motivo está no fato de as outras Ciências, seja Medicina, Engenharia, Matemática, Biologia, Economia, Contabilidade, Informática ou Administração, serem ciências Universais. Isto é, sofrem poucas modificações de país para país. O corpo humano, as doenças, as construções, os números, os métodos de administração, os computadores e os seres vivos são basicamente os mesmos em todo o mundo. O Direito, todavia, é uma exceção. Cada país possui seus próprios institutos jurídicos, regras, terminologia. Além disso, existem no mundo vários sistemas jurídicos completamente diferentes. Por exemplo, o Brasil adota o *Civil Law*, enquanto o Direito dos Estados Unidos e da Inglaterra é o *Common Law*. Em consequência, existem diversos casos de equivalência zero, isto é, institutos que existem em um país, mas são ausentes em outros. Ou institutos similares, mas com diferenças marcantes. Igualmente, existem verbos e expressões jurídicas típicas em um país e ausentes em outro. (CASTRO, 2010, p. 01).

DESENVOLVIMENTO

O autor Rupert Haigh (2015, p. 9, tradução minha), justifica que o “Inglês Jurídico é importante porque a lei é importante”¹. Isso é decorrente da função em que as leis representam em todos os países, não apenas aos falantes da língua inglesa. É através dessas leis, acordos e constituições que os países se organizam entre si, e se relacionam uns com os outros. De acordo com Pohling (2009, p. 48-49), após os primeiros registros tradutórios, que foram no contexto religioso, a necessidade de comunicação ocorreu no âmbito jurídico:

¹ Legal English is important because law is important.

A demanda constante por traduções da linguagem documental latina para a linguagem comum, e vice-versa, fez com que o tradutor e a tradução desempenhassem, na Idade Média, um papel de grande importância também no campo do Direito. [...] Uma vez que “os indivíduos instituidores do Direito falavam alemão e suas normas, inclusive as normas comerciais, eram feitas em alemão”, e tendo ainda em vista o fato de que a língua utilizada nos documentos era o latim, a prática da tradução, nesse contexto, realizava-se sempre na mesma direção: do alemão para o latim. É provável também que religiosos tenham atuado como tradutores nesse contexto jurídico, pois na Alta Idade Média os leigos não sabiam escrever e nem falar latim. [...] Na maioria das vezes, portanto, a tradução era oral, e representava um procedimento habitual nos tribunais e em reuniões do poder legislativo. Assim como na tradução de textos sacros, para os textos jurídicos também valia o princípio da busca pelo equivalente no plano da palavra. Como não era comum que as normas jurídicas fossem *escritas* em alemão, realizava-se com frequência uma tradução *de ouvido* e, no caso de artigos mais extensos, procedia-se ao registro de uma forma de protocolo: o trabalho do tradutor – e, portanto, também de *protocolista* – consistia em escrever imediatamente em latim as resoluções formuladas oralmente em alemão. Exemplo digno de menção são os *Juramentados de Estrasburgo*, prováveis traduções de um texto latino para o alemão e para a *romana língua*. Essas duas versões são hoje consideradas as *certidões oficiais de nascimento* das línguas alemã e francesa. (POHLING, 2009, p. 48 e 49).

Desta forma, desde muito tempo, a linguagem jurídica passou a ser a forma comunicativa entre diferentes países e, também, em casos de documentos oficiais, é através da tradução jurídica² (e, conseqüentemente, do uso do inglês jurídico) que um documento de um determinado país possui validade em outro – traduções de carteiras de identidades, por exemplo.

As traduções surgiram e se confirmam, dessa maneira, pela necessidade de comunicação entre os povos. Mas, foi com a interpretação, ou seja, a forma oral, que os primeiros registros de mediação linguística ocorreram. O início de todo processo ocorreu, então, com os temas religiosos, devido à forte tradição romana. Logo em seguida, foi o Direito que precisou de uma intervenção de um tradutor. De acordo com Pohling (2009, p. 38) no século XII a.C é que o primeiro contrato foi redigido, nas línguas hitita e egípcio. A constatação que se teve, então, foi de que os dois textos eram equivalentes um ao outro.

Em 1066, os Normandos invadiram o norte da França e conquistaram também a Inglaterra. Dessa forma, a língua foi diretamente influenciada. E, com tais características, o francês se tornou a língua oficial da Inglaterra. No entanto, a maioria das pessoas já falava a língua inglesa. Os procedimentos jurídicos, por conseguinte, por muitos anos, foram feitos na língua francesa. Devido a estes fatores, algumas palavras que ainda são utilizadas na linguagem jurídica, são em latim e em francês como, por exemplo, *inter alia*, *ad hoc*, *versus*, entre outras.

Palavras arcaicas também fazem parte da linguagem jurídica moderna, e quase sempre causam problemas. Exemplos como os advérbios *hereof*, *herein*, *thereof*, *therein*, *hereinafter*,

² Existem documentos cuja tradução deve ser feita apenas por tradutores juramentados, ou seja, aqueles que possuem fé pública. No entanto, alguns países já aceitam a tradução jurídica e também por nomeação/intimação (*ad hoc*).

hereby, entre outras, são frequentemente encontradas nos contratos, acordos e memorandos, por exemplo. Estas escolhas e opções linguísticas ainda ocorrem para deixar uma marca textual específica e caracterizar os textos jurídicos.

Se o tradutor não estiver atento a essas (e outras) peculiaridades existentes na língua, a tradução pode não ser funcional em relação ao objetivo proposto, ocorrendo assim uma interpretação errônea do texto/conteúdo. Por isso, estudos direcionados ao contexto, além de dicionários especializados nos diferentes sistemas jurídicos ingleses se fazem necessários.

E, por regra, na Inglaterra, os documentos devem estar escritos, na íntegra, ou com a opção de inglês britânico ou então em inglês americano. O que não pode haver é a mistura dos termos em um mesmo documento. Nessas situações, os britânicos costumam devolver o texto e pedir para que seja adequado a um ou a outro inglês³.

Análise tradutória sob o viés funcionalista

A tradução funcionalista tem por objetivo principal fazer com que o Texto Alvo (TA) possua sentido e significado funcional ao Texto Fonte (TF). Desta forma, ocorre um processo de mediação entre diferentes línguas e culturas. E, essa mediação, não pode ser realizada de qualquer maneira, sem uma teoria norteadora, sem um propósito e sem um objetivo claro a ser alcançado. O tradutor é, assim, a pessoa responsável por fazer chegar informações de diferentes partes do mundo a outros povos e culturas. E de acordo com Susan Bassnett: “[...] ao escritor cabe dar às palavras uma forma ideal e imutável, enquanto ao tradutor cabe a tarefa de libertar do confinamento da língua de partida.” (BASSNETT, 2003, p. 8).

Para trabalhar com a tradução no viés funcionalista optei pelas contribuições dos principais estudiosos do assunto: Katharina Reiss, Hans J. Vermeer e Christiane Nord.

Funcionalismo para Katharina Reiss (1971)

Reiss, em 1971, lança seus estudos com base no conceito de tipologia textual. Com o título *Type, Kind and Individuality of Text: Decision making in translation* a autora aborda, no livro *The Translation Studies Reader* de Lawrence Venuti (2004), alguns aspectos interessantes que existem entre uma mesma língua e, principalmente, entre línguas distintas. Ela afirma, principalmente, que a comunicação entre duas línguas ocorre devido a um processo comunicativo.

Nord se refere ao processo de tradução em si e estuda os gêneros textuais que são, portanto, definidos conforme o objetivo do produtor do texto para com o seu produto. Considerando que esses gêneros existem em todas as línguas, é importante ter em mente que nem sempre eles funcionam da mesma maneira, já que as culturas divergem umas das outras. Assim, o tradutor deve também estar atento a esses pontos, principalmente quando o assunto é tradução e linguagem jurídica.

³ Tais informações são relatos de uma experiência própria vivida *in loco*, na Inglaterra, no período de especialização em inglês jurídico.

Os vários tipos de variedade de texto, em parte, não se limitam a uma língua ou uma cultura, mas os hábitos de textualização, os padrões de linguagem e estrutura, muitas vezes diferem entre si de forma considerável. Assim, a criação da variedade textual é de importância decisiva para o tradutor, de modo que ele não pode pôr em perigo a equivalência funcional do texto TL por ingenuamente adotar convenções SL.⁴ (REISS, 1971, p. 165 apud VENUTI, 2004, p. 175, tradução minha).

E a autora ainda complementa que o tipo do texto (*text type*) determina o método geral da tradução; já a variedade textual (*text variety*) exige considerações da linguagem e as convenções de estruturas do texto – o que hoje conhecemos como os estudos dos gêneros textuais. (REISS, 1971, p. 165 apud VENUTI, 2004, p. 175)

Reiss então inicia com o processo de tipologias textuais, que vão gerar estudos futuros por Vermeer e serão, assim, aperfeiçoados e adaptados por Nord para as contribuições aos Estudos da Tradução.

Funcionalismo para Hans J. Vermeer (1978)

“A teoria do escopo é parte de uma teoria da ação translatória/tradutória”⁵ (VERMEER, 1978 apud VENUTI, 2012, p.191). Essa afirmação serve, também, de pilar da teoria funcionalista, já que toda tradução só passa a ter uma função real e efetiva, quando é lida e/ou utilizada para determinados fins. Hans J. Vermeer, em 1978, baseado na tipologia textual proposta por Reiss, em 1971, avançou suas pesquisas e alavancou os Estudos da Tradução.

“Toda ação tem um objetivo, um propósito”⁶ (VERMEER, 1978 apud VENUTI, 2012, p.191). (*Skopo*, palavra grega que significa propósito). Qual o propósito de uma tradução/interpretação no mundo jurídico? Nesse momento da teoria, proposta por Vermeer, o foco central se dá em saber que função/propósito possui o texto. Para quem o texto está sendo traduzido? Qual o propósito final de leitura deste texto? A funcionalidade na tradução ocorre para que o leitor final de uma diferente cultura consiga compreender o que ocorreu no momento em que o texto foi escrito. Há diferentes leitores e diferentes formas de se traduzir.

Funcionalismo para Christiane Nord (1991)

Após Reiss (1971) e Vermeer (1978), Christiane Nord (1991) sistematiza as tipologias textuais juntamente com os processos tradutórios e contribui para os Estudos da Tradução. Ela

⁴ The various kinds of text variety are partly not confined to one language or one culture, but the habits of textualization, the patterns of language and structure often differ from one another to a considerable extent. Hence, the establishment of the text variety is of decisive importance for the translator, so that he may not endanger the functional equivalence of the TL text by naively adopting SL conventions.

⁵The skopos theory is part of a theory of translational action (*translatorisches Handeln*—cf. Holz-Mänttari 1984; Vermeer 1986:269–304 and also 197–246; for the historical background see e.g. Wilss 1988:28).

⁶Any form of translational action, including therefore translation itself, may be conceived as an action, as the name implies. Any action has an aim, a purpose.

é quem impulsiona e faz com que tal estudo tenha seu real valor e significado. Para o funcionalismo da autora, o tradutor deve estar focado, principalmente, no texto alvo (TA). É com o leitor final que o tradutor deve estar preocupado.

Para ela “finalidades diferentes exigem abordagens diferentes” (NORD, 2016, p. 15). E assim também funciona com a tradução. A tradução de um texto jurídico ocorre de maneira diferente com a qual ocorre a tradução de um texto literário.

Dentro do próprio contexto tradutório, há dois tipos de tradução intitulados por Nord (2006), que são a tradução instrumento e a tradução documento. A tradução instrumento é aquela tradução que está mais preocupada com o conteúdo e a compreensão do texto do que propriamente com a estrutura linguística, na qual ele se encontra. Com isso, Nord (2006) afirma:

Quando o propósito da tradução especializada é a transferência de informação (como nos textos técnicos, documentação do produto, instruções de operação, balanços, etc.), é necessária uma tradução instrumental, que não reproduz necessariamente o estilo de cultura de origem ou os padrões de comportamento. Neste caso, a adaptação de formulários de texto às normas e convenções da cultura-alvo facilitará o processamento para os receptores, porque eles não são confrontados com padrões de estilo ou comportamento com os quais não estão familiarizados e que, às vezes, se interpõem processando informação.⁷ (NORD, 2006, p. 40, tradução minha).

Como exemplos de tradução instrumento é possível citar alguns tipos de contratos, acordos entre pessoas ou empresas, cartas de intenções e também alguns documentos entre escolas de países diferentes. O que é importante destacar é que esses textos são apenas para a compreensão de diferentes pessoas (caso em que existem duas empresas, uma de língua inglesa e outra de língua portuguesa, por exemplo, e essas empresas precisam estar cientes dos documentos e seus conteúdos). É de suma importância destacar que eles não valem como documentos oficiais.

Já a tradução documento, ela é oposta ao tipo de tradução visto acima. A tradução documento, conforme Nord (2006) contempla o seguinte conceito:

Aqui, a equivalência não é o objetivo, uma vez que uma carteira de habilitação traduzida, por exemplo, não é, como tal, um documento da cultura alvo. Em vez disso, é um "documento meta" que evidencia ou informa, no idioma alvo, sobre um documento da cultura fonte⁸. (NORD, 2006, p. 40, tradução minha).

⁷ Where the purpose of specialized translation is the transfer of information (as in technical texts, product documentation, operating instructions, balance sheets, etc.) an instrumental translation is required, which will not necessarily reproduce source-culture style or behaviour patterns. In this case, the adaptation of text forms to target-culture norms and conventions will make processing easier for the receivers, because they are not confronted with style or behaviour patterns they are not familiar with and which sometimes stand in the way of fast and efficient information processing.

⁸ Here, equivalence is not the purpose, since a translated driving license, for example, is not, as such, a target culture document. Rather, it is a "meta-document" giving evidence, in the target language, of, or informing about, a source-culture document.

Dessa forma, a tradução documento é, realmente, a tradução de um documento oficial, que terá validade em outro país (não sendo o seu de origem). São exemplos desses textos: carteira de identidade, carteira de motorista, certidões, alguns certificados, entre outros. Nesse tipo de tradução, o tradutor é responsável por manter as marcas culturais e o estilo do gênero do texto fonte, bem como fazer a transposição de línguas. Assim, é a língua alvo que esta informando algo em um documento fonte.

Diante dessas peculiaridades e particularidades dos textos jurídicos e dos propósitos diferentes que eles possuem é que o tradutor jurídico pode (e em minha opinião deve) utilizar as contribuições da teoria funcionalista para nortear seus trabalhos. Percebe-se que não é uma tarefa fácil, pois muitas são os detalhes que devem ser levados em consideração.

Nos conceitos e ao longo da teoria funcionalista algumas denominações ocorrem como, por exemplo, a diferenciação entre o produtor do texto (P) e o emissor (E) do texto. Nord (2016) aborda que para produtor do texto (P) temos aquela pessoa que produz o texto, cria, escreve. Já o emissor (E) é quem transmite um texto para veicular uma mensagem. O que muitas vezes ocorre é que o produtor de um texto passa a ser também o emissor desse mesmo texto. E, para essa situação, Nord (2016) o chama de “autor”.

Outra denominação importante que a autora faz é sobre o termo “iniciador”. O iniciador surge a partir do momento que um texto precisa ser traduzido, ou seja, quando o TF precisar ser compreendido em outra língua, gerando assim um novo texto, o TA.

O processo de ação tradutória é iniciado porque o iniciador precisa de um instrumento comunicativo específico: o texto alvo. Isso pressupõe que o iniciador necessita desse texto alvo para um determinado propósito. A recepção do texto alvo pelo iniciador, ou por qualquer pessoa a qual o texto alvo possa ser passado, depende do propósito, que determina os requisitos que devem ser preenchidos pela tradução. (NORD, 2016, p. 28).

Esse processo de ação tradutória é realizado pelo iniciador através dos “encargos de tradução/instruções de tradução”. Essas instruções consistem em definir uma situação alvo (situação a ser alcançada), a qual é conhecida também como *skopo*, ou seja, o propósito da tradução.

O ponto principal sobre a abordagem funcional é o seguinte: não é o texto fonte como tal, ou seu efeito sobre o receptor do TF, ou a função que lhe é atribuída pelo autor, que determinam o processo de tradução [grifo meu], tal como postulado pela teoria da equivalência, mas sim a função pretendida pelo *skopo* do texto alvo, tal como determinado pelas necessidades do iniciador. (NORD, 2016, p. 29).

Destaco e enfatizo o grifo nessa citação acima, pois quero especificar que, neste momento, é o processo de tradução que está em jogo, ou seja, o objetivo a ser alcançado pelo iniciador, através do *skopo* tradutório. Tanto o produtor quanto o emissor possuem grande importância para o TF, no entanto, o que quero relatar aqui é a importância das instruções de tradução para a realização do TA.

Assim, “a função do texto alvo não é alcançada automaticamente a partir de uma análise do texto fonte, mas é pragmaticamente definida pelo propósito da ação tradutória” (NORD,

2016, p. 30). E complementa “Quanto mais clara e definitiva for a descrição do público do TA, mais fácil será para os tradutores tomarem suas decisões no curso do processo de tradução”. (NORD, 2016, p. 30).

Torna-se de fundamental importância e responsabilidade o papel do iniciador da tradução, bem como do tradutor em si. O tradutor é o especialista em linguagem e será ele a pessoa responsável por realizar tal transposição linguística e, conseqüentemente, fazer com que o TA atinja seu objetivo e seja compreensível (funcional) ao público alvo.

E, diante disso, a autora aborda o significado aplicável à questão de Lealdade *versus* Fidelidade que possuem significados distintos. Lealdade é referência que se faz com relação aos leitores (responsabilidade do tradutor para com os seus parceiros, que são: cliente e/ou leitor alvo). Já ser fiel é algo referido ao texto. Assim, o tradutor precisa estar ciente de onde quer chegar, a quem ele quer atingir, já que no processo tradutório escrito, em sua prática comum, ou se privilegia o autor do texto ou o leitor.

Sobre o princípio da lealdade, a autora afirma:

A funcionalidade é o critério mais importante para a tradução, mas certamente não o único. Na nossa definição, afirmamos que deve haver certa relação entre o texto fonte e o texto alvo. A qualidade e a quantidade dessa relação são especificadas pelo *skopos* da tradução e fornecem os critérios de decisão no que diz respeito aos elementos da TF-em-situação que podem ser “preservados” e os que podem, ou devem, ser “adaptados” para a situação alvo. Adicionalmente à compatibilidade entre o material requerido para o TA e o fornecido pelo TF, devemos exigir uma compatibilidade entre a intenção do emissor do TF e a função do TA para que a tradução seja viável. [...] Segundo essa visão, o tradutor está comprometido bilateralmente tanto com a situação do texto fonte como com a situação do texto alvo, e é responsável tanto pelo emissor do TF (ou o iniciador, se ele for também o emissor) quanto pelo receptor do TA. Essa responsabilidade [grifo meu] é o que chamamos de “lealdade”. Lealdade é um princípio ético indispensável nas relações entre os seres humanos, que são parceiros de cooperação de um processo de comunicação. (NORD, 2016, p.62-63).

Essa responsabilidade que destaquei na citação acima é, então, o princípio na qual o tradutor deve respeitar levando em consideração o TF para com o TA. Isso significa que o tradutor não pode fazer simplesmente o que ele quiser, ele precisa respeitar e compatibilizar a intenção do emissor do TF e a função do TA, para que o resultado tradutório seja funcional.

Para Nord (2006, p.31), são necessários alguns princípios básicos de uma tradução funcionalista, dentre eles:

a) O propósito da tradução determina a escolha do método e estratégia de tradução. Isso significa que, como mostra a experiência, não há um método ou estratégia única para um texto-fonte específico [...] No caso de abordagens funcionais, este critério é a função comunicativa ou funções para as quais o texto alvo é necessário (isto é, o princípio da funcionalidade)⁹.

⁹ a)The purpose of the translation determines the choice of translation method and strategy. This means that, as experience shows, there is no single method or strategy for one particular source text (...)In the case of functional

- b) Uma tradução que atinja o objetivo pretendido pode ser chamada de funcional. Funcionalidade significa que um texto (neste caso: uma tradução) "funciona" para seus receptores em uma situação comunicativa particular na maneira como o emissor deseja que ele funcione. Se o propósito é informação, o texto deve oferecer isso de uma forma compreensível para o público; Se o propósito é divertir, então o texto deve fazer seus leitores rirem ou pelo menos sorrirem. O produtor de texto (e o tradutor como produtor de texto também) deve, portanto, avaliar as capacidades de compreensão e cooperação da audiência e antecipar os possíveis efeitos que certas formas de expressão podem ter sobre os leitores¹⁰.
- c) Funcionalidade não é uma qualidade inerente de um texto. É uma qualidade atribuída ao texto pelo receptor, no momento da recepção. É o receptor que decide se (e como) um texto "funciona" (para eles, em uma situação específica). Se, como sabemos, o mesmo receptor em diferentes momentos de sua vida reage de maneiras diferentes ao texto "mesmo" (por exemplo, Romeu e Julieta de Shakespeare), é muito improvável que leitores diferentes em momentos diferentes, muito menos leitores a diferentes ambientes culturais, reagirá ao mesmo texto da mesma maneira¹¹. (NORD, 2006, p.31, tradução minha).

Uma situação que é interessante destacar, neste momento, é que a questão de recepção do texto, onde o receptor pode receber o texto de forma diferente, conforme seu momento de vida, conforme exemplificado no exemplo de letra c, não é uma questão de deve ocorrer na tradução jurídica. Pois, as sentenças, as decisões, os documentos oficiais devem retratar o que realmente são, nem nenhum "achismo" ou com uma carga de conhecimento cultural de cada receptor.

Dessa maneira, mais do que nunca, o tradutor deve estar atento ao *skopo* e ao propósito de cada tradução, já que, mesmo sendo um princípio na qual Nord utiliza para a tradução funcionalista, ele não contempla a tradução jurídica. Podendo, assim, contemplar uma tradução literária, que é o caso de Romeu e Julieta, conforme citado anteriormente.

Para iniciar o processo escrito de tradução, Nord (2016) desenvolve um modelo circular, com o objetivo de ordenar e guiar as ideias no momento de dificuldades tradutórias. O tradutor deve, assim, ter em mente que esses passos propostos por Nord (2016) são peças-

approaches, this criterion is the communicative function or functions for which the target text is needed (i.e. the functionality principle).

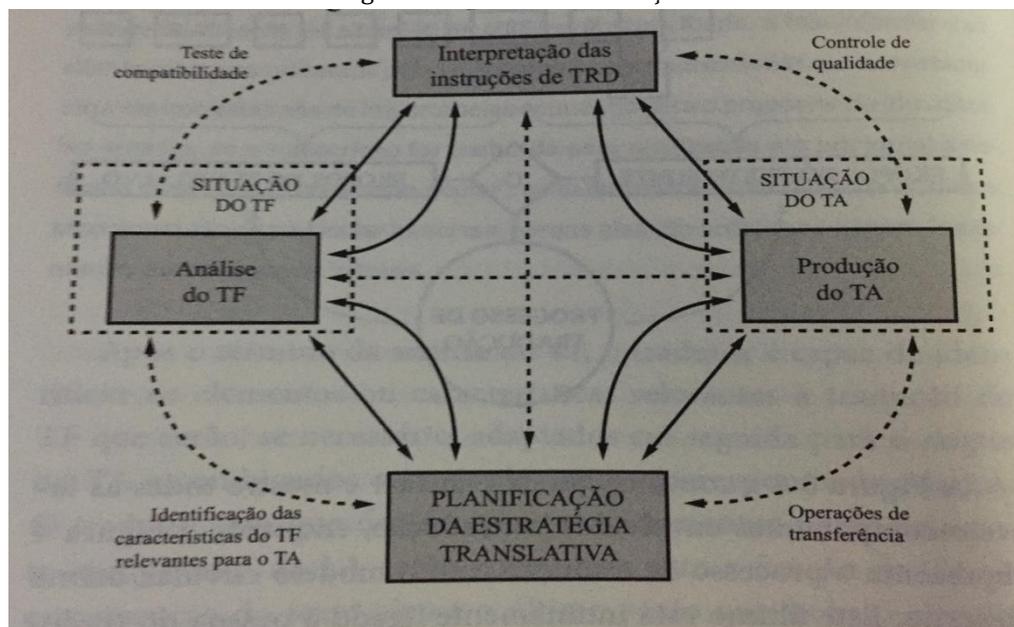
¹⁰ A translation that achieves the intended purpose may be called functional. Functionality means that a text (in this case: a translation) 'works' for its receivers in a particular communicative situation in the way the sender wants it to work. If the purpose is information, the text should offer this in a form comprehensible to the audience; if the purpose is to amuse, then the text should actually make its readers laugh or at least smile. The text producer (and the translator as text producer, too) has, therefore, to evaluate the audience's capacities of comprehension and cooperation and anticipate the possible effects which certain forms of expression may have on the readership.

¹¹ Functionality is not an inherent quality of a text. It is a quality attributed to the text by the receiver, in the moment of reception. It is the receiver who decides whether (and how) a text 'functions' (for them, in a specific situation). If, as we know, the same receiver at different moments of her/his life reacts in different ways to the 'same' text (e.g. Shakespeare's Romeo and Juliet), it is most improbable that different readers at different moments, let alone readers belonging to different cultural environments, will react to the same text in the same manner.

chave para que o trabalho final seja conforme os objetivos iniciais, e o resultado deve, desta forma, ser funcional.

Conforme página a seguir, destaco o modelo circular desenvolvido por Nord (2016):

Figura 1: Processo de tradução.



Fonte: Nord (2016, p.72).

Esse modelo contempla diferentes fases/etapas de uma tradução, fazendo com que o tradutor consiga voltar a algum processo anterior, se questionar e tirar novas dúvidas - que possam ter surgido ao longo da tradução. É um modelo inovador e que tem ajudado bastante na prática tradutória jurídica. Em seu livro *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*, Nord (2016) menciona que Levy compara esse processo a um jogo estratégico:

[...] uma vez que o processo de tradução tem a forma de um JOGO COM INFORMAÇÕES COMPLETAS - um jogo em que cada jogada subsequente é influenciada pelo conhecimento das decisões anteriores e pela situação resultante (por exemplo, xadrez nas não jogos de baralho). (LEVY, 1967, p.1172 apud Nord 2016, p.72).

E Nord (2016, p.73) complementa:

A interpretação da tradução como um processo circular pode ser considerada uma analogia representando um conceito moderno de hermenêutica, em que o “círculo de compreensão” é uma metáfora da “interdependência dos movimentos da tradução e o movimento do intérprete.”

Além deste modelo circular, Nord (2016) sugere uma análise textual com foco na tradução, que contempla duas categorias, sendo elas: análise dos fatores extratextuais e dos fatores intratextuais. Os fatores extratextuais são aqueles que vêm antes da criação, propriamente dita, do texto. Já os fatores intratextuais só são encontrados após a escrita e leitura do texto.

Para cada fator há uma pergunta que Nord (2016) afirma ser de grande ajuda em uma análise. Os fatores extratextuais referem-se ao: emissor (quem?), intenção do emissor (para quê?), recepção (para quem?), meio (para qual meio?), lugar (onde?), tempo (quando?), propósito (por quê?) e função textual (com que propósito/função?). Já os fatores intratextuais, são: tema (qual o assunto?), conteúdo (o quê?), pressuposições (o que não?), estruturação (em qual ordem?), elementos não verbais (quais?), léxico (com quais palavras?), sintaxe (que tipo de sentenças?), elementos suprasegmentais (em que tom?) e o efeito do texto.

Com a análise desses fatores acrescida ao modelo circular, o tradutor pode trabalhar de forma mais segura e responder as suas dúvidas para melhor resultado do processo tradutório. Penso ser de extrema importância a junção desses dois procedimentos na tradução jurídica, pois realmente faz com que os objetivos iniciais da tradução não se percam. Leis e documentos legais são extremamente sérios e qualquer desvio pode causar diferentes compreensões e grandes consequências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Nord (2016, p. 133), “o princípio básico do funcionalismo na tradução é a orientação para a função (prospectiva) do texto alvo”. Assim, com base nos interesses do público alvo, é que uma tradução jurídica deve ser orientada e produzida. A autora ainda completa: “(...) é apenas pela análise da função do TF que o tradutor pode decidir qual(is) função(ões) do TA será(ão) compatível(is) com aquela(s) atribuída(s) ao TF.” Ou seja, as funções do TF jurídico devem ser mantidas no TA jurídico. Para ela, a “tradução é a produção de um texto alvo funcional, mantendo-se uma relação com um determinado texto fonte que é especificada de acordo com a função pretendida ou exigida do texto alvo (*skopos*)”. (NORD, 2016, p. 61).

A teoria funcionalista contempla muito bem os objetivos de uma tradução jurídica. Utilizar o modelo circular de Nord (2016) acrescido da análise dos fatores externos e internos ao texto faz com que a tradução possua uma maior segurança com relação às escolhas tradutórias, bem como com o resultado final do processo. Ela ainda contempla o fato, o objetivo a ser alcançado, o TA, o propósito a ser atingido com aquela transferência linguística.

Além desses fatores, os pontos abordados neste artigo como a diferenciação da tradução instrumento com a tradução documento, a questão da lealdade, que é o compromisso que o tradutor tem para com seus leitores e também as definições de produtor e emissor do texto fazem com que a tradução jurídica esteja bem amparada em sua prática diária.

A tradução jurídica é indissociável do seu contexto histórico e cultural. Diferentemente da tradução literária na qual pode haver uma interpretação maior dos fatos, na tradução jurídica o que precisa ser dito é exatamente o conceito e terminologias utilizadas no TF. O processo e o ordenamento jurídico de um país devem ser retratados como realmente são, mesmo em um país distinto. As decisões judiciais devem manter-se as mesmas, apesar de estarem sendo utilizadas em línguas, sistemas e países diferentes.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Marcílio Moreira de. Dicionário de direito, economia e contabilidade: português-inglês/inglês-português = Dictionary of law, economics and accounting: portuguese-english/english-portuguese. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

HAIGH, Rupert. Legal English. 4. ed. Padstow, Cornwall: Routledge, 2015.

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

NORD, Christiane. Loyalty and fidelity in specialized translation. CONFLUÊNCIAS – Revista de Tradução Científica e Técnica. Volume 4, 2006. p 29 – 41.

POHLING, Heide. Sobre a história da tradução. In: CARDOSO, Mauricio; HEIDERMAN, Werner; WEININGER, Markus J. A escola da tradutologia de Leipzig. Tradução de Ludmila Sandmann. Frankfurt: Peter Lang, 2009.

REISS, Katharina. Type, kind and individuality of text: Decision Making in Translation. In: VENUTI, Lawrence. The translation studies reader. 2. ed. London: Routledge, 2012.

VERMEER, Hans. J. Skopo and commission in translational action. In: VENUTI, Lawrence. The translation studies reader. 3. ed. London: Routledge, 2012.

A RECEPÇÃO DA OBRA *GARÇON MANQUÉ* (2000) DE NINA BOURAOUI NO BRASIL

Maria Cecilia Pilati de Carvalho Fritsche

INTRODUÇÃO

A reflexão sobre a recepção da obra franco-argelina *Garçon manqué* (2000)¹ emergiu de discussões da pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET). A proposta deste artigo é refletir sobre a possibilidade da sua tradução para a língua portuguesa voltada ao mercado editorial do Brasil e como *Garçon manqué* (2000) seria recebida pelo leitor brasileiro. Como a tradução dessa obra se comportaria no contexto cultural brasileiro? Quem poderia ser o leitor desta autora? Que diferença faria na cultura brasileira o mundo franco-argelino? São perguntas que estarão presentes e nortearão a construção deste artigo.

Com o objetivo de contextualizar a literatura magrebina de expressão francesa, que é o caso da literatura de Nina Bouraoui, início o artigo descrevendo um marco importante nos estudos da tradução: a virada cultural. Foi a partir dessa mudança que a unidade de tradução saiu do papel e assumiu a dimensão da cultura. A partir disso, a tradução passa a operar na cultura e na história, enfatizando a recepção da tradução.

Com o apoio teórico e metodológico da Teoria dos Polissistemas (1970), do linguista, sociólogo e crítico israelense Itamar Even-Zohar (1939), da Escola de Telavive, e da teoria da Estética da Recepção (1967), de Hans Robert Jauss (1921-1997), da Escola de Constância, pretende-se, no desenvolvimento deste artigo, analisar como a tradução da obra *Garçon manqué* (2000) será recebida no mercado editorial brasileiro.

O objetivo geral desse artigo é refletir sobre o contexto sociocultural em que a tradução da obra se insere, de início, na França e depois na cultura brasileira. Na primeira parte, pesquisarei a recepção da obra de Nina Bouraoui na França, o modo como a escritora e sua obra foram recebidos pela sociedade francesa. Constatou-se que duas obras de Nina receberam prêmios franceses importantes como *Livre Inter* e *Renaudot*. Nessa parte, abriu-se um subitem denominado *A literatura traduzida: uma aproximação do cânone literário*, em que se evidenciou os preceitos de Even-Zohar, principalmente os conceitos de *conversão* e *transferência*. Na segunda parte, refletirei sobre a literatura traduzida no Brasil ao abordar o conceito de *horizonte de expectativas* do leitor de Hans Jauss e a *localização* do leitor brasileiro nas questões de classe social, cultura e escolaridade. Aqui, abrimos o subitem denominado *O mercado editorial brasileiro*, onde analisamos, com base nos números do IBGE 2017 e do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), em qual estado brasileiro há mais leitores.

De uma forma hipotética, refletir sobre a inserção de uma obra que será traduzida e, possivelmente, lançada no mercado editorial brasileiro, oferece segurança para o pesquisador

¹ BOURAOUI, Nina. *Garçon manqué*. Paris: Éditions Stock, 2000.

e tradutor, pois quando este prevê o mercado de recepção e o perfil do seu leitor, desfruta de uma base sólida e fundamentada para as escolhas tradutológicas e o estilo a ser adotado no processo de tradução.

Garçon manqué (2000) é a sexta obra da escritora Nina Bouraoui. Embora não tenha recebido prêmio literário, a sua tradução para o português se faz importante por tratar da relação da identidade estrangeira com a identidade de gênero, ligadas ao espaço da ficção. As temáticas estrangeiras e de gênero são muito debatidas e exploradas pela mídia atualmente.

VIRADA CULTURAL: a tradução como disciplina

Segundo a professora Mary Snell-Hornby (1989), da Universidade de Viena (Áustria), podemos traçar uma linha cronológica dos estudos da tradução, que tem no ano de 1960 um marco. Antes de 1960, a tradução era considerada como um fato de língua, sem fundamentação científica ou orientação teórica. Ocupava-se com obras da antiguidade, com a tradução da Bíblia e com obras monumentais, como os dramas de Shakespeare, por exemplo. A tradução era, portanto, assunto para a filosofia, a teologia ou para os estudos literários. Com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), esse quadro passou por grandes mudanças, principalmente, com o aparecimento da tradução automática, feita com a assistência de máquinas. Passou-se a pensar em exatidão científica dentro da tradução, nas traduções técnicas e de linguagem usual. Além disso, o estudo da tradução foi associado à Linguística Aplicada, seguindo parâmetros de rigidez da linguística em si (ZIPSER; POLCHLOPEK, 2011).

Snell-Hornby (2010) afirma que após a grande virada da tradução de 1960, ocorreram outras viradas como a de 1980 e a dos anos 1990. Nas suas palavras,

Do ponto de vista de hoje (2010), podemos dizer que a virada cultural do final da década de 1980 foi um marco indiscutível na disciplina, enquanto as “viradas” dos anos 90 e dos primeiros anos do novo século ainda podem precisar da distância do tempo para sua última confirmação. Olhando para trás, para a década de 1990, a partir da perspectiva dos anos que se seguiram, no entanto, houve duas tendências pendentes que, sem dúvida, trouxeram mudanças radicais na disciplina. Uma veio de fora e a outra de dentro (SNELL-HORBNY, 2010, p. 3)².

Foi especificamente na segunda virada de 1990, que ocorreram mudanças com referência a conteúdos e métodos de pesquisa. Nesse momento, consolida-se, segundo Zipser e Polchlopek (2011),

² *From today's viewpoint of 2010 we can say that the cultural turn of the late 1980s is an undisputed milestone in the discipline, while the ensuing “turns” of the 1990s and the early years of the new century may still need the distance of time for their ultimate confirmation. Looking back to the 1990s from the perspective of the years that immediately followed however, there were two outstanding trends that unquestionably brought about radical changes in the discipline. The one came from without, the other from within (SNELL-HORBNY, 2010, p. 3).*

[...] um novo momento dessa disciplina, isto é, os estudos da tradução saem do dogmático, da centralização para uma posição mais relativa e frutífera entre a pluralidade de línguas e de culturas num contexto cuja necessidade é a sustentação de diálogos internacionais e interculturais (ZIPSER; POLCHLOPEK, 2011, p. 72).

Os estudos da tradução começam a ter visibilidade no meio acadêmico com as publicações em revistas científicas tradicionais na área de estudos da linguagem e da literatura.

Ao mesmo tempo, tanto as teorias literárias, pragmáticas e comunicativas quanto a semiótica desenvolveram abordagens que contribuíram direta ou indiretamente para que os estudos da tradução passassem a operar não mais no nível da palavra ou do texto, mas sim da cultura e da história, e não mais com ênfase exclusiva no texto-fonte, mas trazendo o foco para o texto-meta e para o público-alvo da tradução. (MARTINS, 2010, p. 60).

Segundo Martins (2010), a partir do momento que os estudos da tradução se relacionam com outras culturas é que atingem o estatuto de disciplina autônoma e passam a estender suas próprias teorias, metodologias e instrumentos de pesquisa para outras disciplinas e para a própria cultura, uma vez que derivavam de campos do saber como a filosofia, os estudos literários, a linguística e a antropologia. Nesse processo de relacionamento cultural e interdisciplinar, ao mesmo tempo em que permitiu a entrada de conhecimentos externos, os estudos da tradução mantém a sua idiossincrasia. O saber provocado nesse recém-demarcado território de fronteiras porosas, mostra-se cada vez mais requisitado para se comunicar com outras áreas, que assim ampliam suas respectivas bases de conhecimento.

Outro fato que marcou os estudos da tradução de forma contundente foi o fenômeno da globalização. O fenômeno da linguagem, como meio de expressão de comunidades culturais individuais, aponta para uma noção construtiva de identidade cultural, indicando uma autoconsciência marcada por características muito distintas. O ponto interessante é investigar como esses desenvolvimentos culturais são percebidos e como afetam o estudo da tradução, no sentido de que oferecem novos materiais para o trabalho do tradutor (ZIPSER; POLCHLOPEK, 2011). Nas palavras de Snell-Horbný (2010),

A influência externa foi o processo de globalização, juntamente com o desenvolvimento sufocante da tecnologia da informação e, portanto, comunicação mundial, que revolucionaram muitos aspectos da vida moderna e trouxeram mudanças radicais para as indústrias da linguagem. Isso foi chamado de “giro da globalização”. (SNELL-HORBNÝ, 2010, p. 3)³

Foi a partir da virada cultural que a unidade de tradução partiu do texto para a cultura e a literatura magrebina de expressão francesa começa a ter espaço na forma de tradução.

³ *The outside influence was the process of globalization, along with breath-taking developments in information technology and hence worldwide communication, which have revolutionized many aspects of modern life and brought radical changes for the language industries. This has been called the “globalization turn” (SNELL-HORBNÝ, 2010, p. 3).*

A RECEPÇÃO DE *GARÇON MANQUÉ* (2000) NA FRANÇA

A obra de Nina Bouraoui *Garçon manqué* (2000) aborda memórias e angústias de uma menina de 7 anos, num país em guerra civil que luta por sua independência da França. Trata-se de uma ficção autobiográfica que traz à tona os temas da dupla identidade de nacionalidade e a dupla identidade de gênero. A personagem principal Nina se diz menino na Argélia e menina na França e, por conseguinte, argelina na França e francesa na Argélia.

O enredo perpassa a história, a política e a cultura da região do Magreb, onde se localiza a Argélia. Dois importantes fatos históricos marcam a obra: o primeiro, ocorrido em 8 de maio de 1945, é o massacre do povo argelino pelas tropas francesas. O segundo, em 1962, é assinalado pelo morticínio de milhares de mulheres argelinas pela OAS (Organização da Armada Secreta Francesa), degoladas à luz do dia pelos soldados colonialistas contrários à autonomia do país africano. Esse momento histórico carimbou a personalidade da escritora e está, como não poderia deixar de ser, refletido nos seus textos de ficção.

Nina Bouraoui escreve as suas obras em língua francesa. Seu texto é, portanto, direcionado ao leitor francês. Embora o povo argelino seja na sua origem berbere, a maioria dos seus habitantes foi arabizada, tendo como língua oficial o árabe. No entanto, a França dominou o país e o explorou por 132 anos (1830-1962), fazendo com que a língua e a cultura francesas fossem ensinadas nas escolas. Devido ao fato de os 54 países africanos serem quase todos de colonização europeia, têm como línguas oficiais, basicamente, português, inglês, francês, espanhol e árabe. Grande parte da literatura árabe, para conquistar o mundo e entrar no mercado editorial, é realizada com base nas normas linguísticas europeias. Segundo o comentário de Fogaça (2013), existe grande dificuldade em encontrar tradutores do árabe para as línguas do Ocidente.

Em conformidade com a importância do nome do autor, pode-se averiguar que o nome de batismo da autora é Yasmina Bouraoui, um nome de origem árabe. Ela, porém, assina sua obra como Nina, um nome ocidental. Com base nos estudos de Gérard Genette (1987), essa escolha demonstra que a escritora internalizou a língua e a cultura francesas, e, dessa forma, delimitou o seu leitor. *Garçon manqué* (2000) é considerada literatura francesa de temática pós-colonial e autobiográfica.

A editora da obra *Garçon manqué* (2000) é a consagrada Stock, uma empresa parisiense, obedecendo, portanto, às normas linguísticas francesas e seus padrões editoriais. Inexiste a tradução de sua obra para a língua árabe; embora remeta muito a essa cultura e o leitor argelino tenha acesso às obras, este não é, contudo, o leitor imaginário de Nina Bouraoui. A escritora denuncia ao leitor francês a angústia de pessoas com duplo pertencimento cultural que se sentem deslocadas no seu país de origem.

Nina Bouraoui se tornou uma escritora midiática compondo canções para o grupo musical *Les Valentins* e para a cantora Celine Dion. Como dramaturga, escreveu peças de teatro

como *Otages* (2015). Nina Bouraoui concedeu entrevistas para a rádio francesa *France Culture*⁴ e *France Inter*⁵ e também para a revista *Elle* nas páginas *Elle à table* (2013)⁶, *Personnalités* (2009)⁷, *Beauté* (2008)⁸, registros estes que demonstram o quanto a beleza, a personalidade e a culinária da escritora franco-argelina são aceitas pela sociedade francesa, indicando que sua literatura, mesmo sendo periférica, se aproxima do cânone, segundo os preceitos de Itamar Even-Zohar.

Pelo fato da editora Stock ter aceito publicar uma obra com esta temática – a questão da dupla identidade, de nacionalidade e de gênero –, é possível diagnosticar a alteridade da sociedade francesa. Nina Bouraoui recebeu prêmios importantes na França como o *La Voyeuse Interdite* (1991)⁹ e o *Livre Inter*. O livro *Mes mauvaises pensées* (2005)¹⁰ foi vencedor do prêmio francês *Renaudot*. A crítica afirma que o estilo de Nina Bouraoui está próximo do estilo da consagrada escritora francesa Marguerite Duras.

No ambiente acadêmico, encontram-se artigos sobre as obras de Nina Bouraoui em revistas argelinas como *De la double origine à l'être-deux dans l'écriture de Nina Bouraoui* (2009)¹¹, da doutoranda Karima Yahia Ouahmed, Université Constantine; revista *Francofonia*, *Nina Bouraoui, ou le regard libérateur d'une écriture migrante* (2003)¹², de Montserrat Serrano Mañes, da Universidad de Granada, Espanha; *Stratégies d'endurance dans la voyeuse interdite de la Nina Bouraoui* (2000)¹³, de Daniela Grigorescu, da Universidade do Porto, e a dissertação

⁴ HAKEM. Tewfik. Littérature: Nina Bouraoui. France culture. 2011. Disponível em : <http://www.franceculture.fr/emission-a-plus-d-un-titre-litterature-nina-bouraoui-essais-sylvie-brieu-2011-05-26.html> Acesso em : 16 jun 2012.

⁵ SCHNEK. Colombe. Nina Bouraoui et Jean- Marc Roberts. France Inter. 2011. Disponível em: <par<http://www.franceinter.fr/emission-les-liaisons-heureuses-nina-bouraoui-et-jean-marc-roberts>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

⁶ ELLE À TABLE. Nina bouraoui - tiramisu aux fraises. ELLE, 2013. Disponível em: <[http://www.elle.fr/recherche/simple?search\[searchText\]=Nina%20Bouraoui](http://www.elle.fr/recherche/simple?search[searchText]=Nina%20Bouraoui)>. Acesso em: 8 fev. 2018.

⁷ PERSONNALITÉS. Nina Bouraoui. ELLE, 2009. Disponível em: <http://www.elle.fr/Personnalites/Nina-Bouraoui>. Acesso em: 8 fev. 2018.

⁸ BEAUTÉ. Nina Bouraoui. ELLE, 2008. Disponível em : <http://www.elle.fr/Beaute/News-beaute/Beaute-des-stars/Nina-Bouraoui-713146>. Acesso em: 8 de fev. 2018.

⁹ BOURAOUI, Nina. *La voyeuse interdite*. Paris: Éditions Gallimard, 1991.

¹⁰ BOURAOUI, Nina. *Mes mauvaises pensées*. Paris: Éditions Folio, 2005.

¹¹ OUAHMED. K. Y. De la double origine à l'être-deux dans l'écriture de Nina Bouraoui. *Revue Synergies Algérie*. Algérie, n. 7, 2009. Disponível em: <<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie7/yahia%20%20ouahmed.pdf>> Acesso em: 24 out. 2012.

¹² MANES, Montserrat Serrano. *Nina Bouraoui, ou le regard libérateur d'une écriture migrante*. *Revistas UCA*, Cartuja, 2012. Disponível em: revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/view/1696/1528 Acesso em: 20 out. 2012.

¹³ GRIGORESCU, Daniela. *Stratégies d'endurance dans la voyeuse interdite de la Nina Bouraoui*. 2000. Disponível em: <<http://ler.lettras.up.pt/uploads/ficheiros/8697.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2012.

L'écriture de Nina Bouaroui: elements d'analyse a travers l'etude de cinq romans (2000)¹⁴, de Ahmed Benmahamed, da Université de Toulouse le Mirail.

Ao que tudo indica, as obras de Nina Bouraoui tiveram uma boa recepção e repercussão no mercado editorial francês. Em relação às suas traduções, constatamos uma limitação. Especialmente em *Garçon manqué* (2000), segundo informações extraídas no site da UNESCO¹⁵, encontra-se somente a tradução de *Garçon manqué* (2000) para a língua sueca *Pojkflickan* (2004)¹⁶, para a língua inglesa *Tomboy* (2007)¹⁷ e para a língua italiana *Garçon manqué. Ragazzo mancato* (2007)¹⁸. A tradução para a língua portuguesa será inédita tanto no Brasil quanto em Portugal e outros países de língua portuguesa.

Segundo a teoria de Even-Zohar, quanto mais traduções houver de uma obra literária, maior será a divulgação de sua mensagem pelo mundo. As traduções exercem uma força centrípeta e fazem com que a obra se aproxime do centro do sistema. A tradução possibilita não só a permanência de uma obra, mas também sua canonização em níveis transnacionais e transculturais; o que consiste num fato importante para a cultura originária, uma vez que ela também sobrevive através das suas obras traduzidas. (VIEIRA, 1996, p. 134).

A literatura traduzida: uma aproximação ao cânone literário

Com base na teoria de Even-Zohar, Vieira (1996) menciona os conceitos de *transferência* e *conversões* na tradução de uma obra. Nas suas palavras, [...] a hipótese é de que há vários centros e várias periferias, bem como processos de transferências, por exemplo, da periferia de um sistema para a periferia e, depois, para o centro de outro sistema – são as chamadas ‘conversões’” (VIEIRA, 1996, p. 125). Dessa forma, a obra *Garçon manqué* (2000) passa do sistema cultural de partida e se reescreve num outro sistema cultural de suas traduções. Logo, quando uma obra é inserida em outro sistema cultural por meio de sua tradução, ela estará forçosamente mais próxima do centro do sistema, estará mais próxima do cânone, como afirma Even-Zohar; ou seja, um sistema terá influência sobre outro sistema mesmo que em diferentes culturas. Nas palavras de Moraes (2010),

[...] o polissistema literário não é fechado em si mesmo, pois depende de outros sistemas extraliterários que também fazem parte do sistema cultural e que estão em constante relação um com os outros, ora se afastando ora se aproximando. Uma relação dinâmica, própria da diversidade do sistema cultural de cada nação. (MORAES, 2010, p. 29)

¹⁴ BENMAHAMED, Ahmed. *L'écriture de Nina Bouaroui: elements d'analyse a travers l'etude de cinq romans*. Dissertação de mestrado. 2000. Université de Toulouse le Mirail.

¹⁵ UNESCO. Index Translationum. 2017. Disponível em: <http://www.unesco.org/xtrans/>. Acesso em: 5 fev. 2018.

¹⁶ BOURAOUI, Nina. *Pojkflickan*. Trad. Maria Björkman. Suécia: Grate, 2004.

¹⁷ BOURAOUI, Nina. *Tomboy*. Trad. Jehanne-Marie Gavarini e Marjorie Attignol Salvadon. Estados Unidos: Paperback, 2007.

¹⁸ BOURAOUI, Nina. *Garçon manqué: Ragazzo mancato*. Trad. I. Stelli e A. Campagna. Turim: Le Nuove Muse, 2007.

Segundo Vieira (1996) “[...] a literatura traduzida é considerada na sua conexão com a literatura original, etc.” (p. 125) e este é o motivo da especulação sobre a inserção do trabalho de Nina Bouraoui na cultura de partida. Concordo com Even-Zohar quando afirma que as traduções de obras literárias fazem conexões com seus originais, porém não devem ser julgadas como melhores ou piores.

Nas palavras de Vieira (1996),

Even-Zohar esclarece que o sistema da literatura traduzida correlaciona-se de duas formas com a literatura receptora, ou seja, no princípio de seleção de obras pela literatura receptora e na adoção de normas, comportamentos e estratégias específicas como resultado de sua relação com outros co-sistemas (1978:118). Além do mais, ele concebe a literatura traduzida não só como um sistema em si, mas também um sistema participando plenamente da história do polissistema (EVEN-ZOHAR,1978:119). A literatura traduzida pode ser inovadora, conservadora, simplificada, estereotipada, etc. e pode-se dizer que ela participa ou não de mudanças. Se ela tiver um papel primário, será uma parte integrante das forças inovadoras, introduzindo novos modelos de realidade, uma nova linguagem poética, novas matrizes, técnicas, etc., e o princípio de seleção subjacente é o seu papel inovador potencial. (p. 127)

A tradução de *Garçon manqué* (2000) para o português tem força inovadora e pode ser considerada primária, pois sua temática aborda questões de aceitação do outro, tanto geográfico-identitárias quanto de gênero. Permitir ao leitor que tenha contato com as angústias sofridas por aqueles com duplo pertencimento cultural pode contribuir para que se tenha no mundo um ambiente mais harmônico. No Brasil, essa discussão também é relevante, especialmente pelo fato de o país receber recentemente imigrantes sírios, haitianos e venezuelanos. Além disso, é possível prevermos atualmente uma mudança na formação dos núcleos familiares com a aceitação de que a sexualidade humana é algo individual e muito complexa e que não pode ser categorizada de modo estanque.

A recepção de *Garçon Manqué* (2000) no Brasil

Para compreender a complexidade do sistema receptor da literatura traduzida, encontramos estudiosos da teoria da recepção que contribuíram para mudar a maneira de ver as obras literárias. Passaram a observar a obra literária no seu contexto de recepção, ou seja, as traduções. O primeiro deles é o escritor e crítico literário alemão Hans Robert Jauss (1921-1997), com a sua teoria da Estética da Recepção, que abordou a historicidade do significado e a interpretação como uma fusão de significados culturais. (VIEIRA, 1996).

Vieira (1996) afirma que as interpretações da teoria de Jauss não são fixas, uma vez que os leitores em épocas distintas ao longo da história trazem uma carga diferente para a tarefa de interpretação. A interpretação compõe uma mistura de componentes textuais com a cultura do leitor. Dessa forma, ele insere o conceito de *horizonte de expectativas* do leitor. *Horizonte de expectativas* é “[...] a interpretação como fusão dos significados culturais de uma obra com a bagagem cognitiva, histórica e axiológica de um leitor”. (VIEIRA, 1996, p. 112).

É sob essa trajetória metodológica que vamos intuir quem é o leitor implícito da tradução de *Garçon manqué* (2000) no Brasil. Qual será seu *horizonte de expectativas*? Qual é a

sua localização na sociedade? Pertence ao agrupamento culto de uma classe, a burguesia. Pertence mesmo a um bloco: a burguesia do ocidente desenvolvido. Pertence ao grupo de um país descolonizado. Para Pellegrini (1999, p. 152), “[...] o modo pelo qual o leitor recebe o texto e (re)constrói seu sentido é função de seu lugar na sociedade”.

Segundo a tese de Pellegrini (1999), a produção cultural contemporânea, incluindo a literatura, organiza-se segundo a lógica do mercado que está em estreita ligação com a mídia. Nesse sentido, podemos analisar os fenômenos midiáticos como os ‘sucessos de vendas’, expressos basicamente nas listas dos livros mais vendidos das revistas semanais como *Veja* e *Isto É*, as mídias televisivas de propagandas e telenovelas como da TV Globo, que abrange grande quantidade de telespectadores, resenhas críticas, são moldes apontadores essenciais para a avaliação das tendências, gostos e preferências de hipotéticos leitores.

A temática de *Garçon manqué* (2000) aborda os grandes temas do sujeito pós-moderno, como mencionado por Pellegrini (1999, p. 219), “[...] alienação, isolamento, solidão, ansiedade, a fragmentação de um eu que não reconhece mais como seu o mundo que o cerca [...]”. Acrescento ainda a temática de gênero muito fortemente abordada e vivida no cotidiano brasileiro, nas redes sociais e na mídia televisiva. Ainda vivida e encarada com preconceito pela população brasileira, aos poucos está ganhando voz e espaço na sociedade.

Observa-se grande apoio a esta temática como no filme internacional *Tomboy* (2011) escrito e dirigido por Céline Sciamma; no Brasil, recentemente, a novela *A força do querer* (2017), escrita e dirigida por Glória Perez, com a personagem Ivana/Ivan interpretada pela atriz Carol Duarte, mexeu com todo o imaginário do público brasileiro e, ao contrário da rejeição esperada, foi um sucesso de audiência, com repercussão nas redes sociais. Na moda, encontramos também a valorização do *look* “Maria-rapaz”, um estilo fronteiroço que mascara a feminilidade da mulher, parecendo ora homem ora mulher.

Além disso, *Garçon manqué* (2000) trata com sensibilidade das angústias de pessoas com duplo pertencimento cultural em países em situação de guerra civil. A autobiografia, no caso de escritores que vivenciam esta situação, seria considerada uma forma de *catharsis*, que se apoiaria nessa ferramenta de luta ideológica para denunciar ao mundo as injustiças impostas pela colonização e suas brutais consequências. Escritores com dupla nacionalidade costumam reinventar sua identidade, caso de Nina Bouraoui e de outros nomes consagrados como Julia Kristeva, Tzvetan Todorov e Amin Maalouf.

Temos o fato de que o Brasil foi colônia de Portugal durante 322 anos (1500-1822). De forma parecida, temos a Argélia que foi colonizada pela França de 1830 a 1962, num jugo de 132 anos. Embora a Argélia tenha sido explorada menos tempo pela França do que o Brasil por Portugal e o processo de colonização da Argélia seja mais recente que o do Brasil, é plausível presumir uma boa aceitação e até uma identificação do leitor brasileiro com a temática de *Garçon manqué* (2000).

No próximo tópico, *O mercado editorial brasileiro*, por meio dos dados fornecidos pelo IBGE 2017 e pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), localiza-se o leitor brasileiro, em qual estrato da sociedade está inserido e em qual região do Brasil está concentrado o maior número de analfabetos. Com os dados fornecidos pelo SNEL, é possível avaliar o mercado de livros no Brasil e as vendas no período 2016-2017.

O mercado editorial brasileiro

Ao ampliar o foco da análise, observamos, pois, com mais atenção, como tem funcionado o mercado de livros no Brasil e quais suas implicações na formação do público e no trabalho dos autores. Segundo os dados colhidos por Pellegrini (1999),

O mercado, então, tem evoluído (e aqui números são imprescindíveis, mesmo que, na aparência, não casem com literatura): de 43,6 milhões de livros publicados em 1966 para 245,4 milhões, em 1980, passando pelos 300 milhões de 1989, até atingir 330 milhões, em 1996, com 40 mil títulos. Desse total, uma grossa fatia é representada pelos livros didáticos e pouco mais de 12% são chamados pelas editoras de 'literatura', ou seja, aqueles livros conhecidos pelo público como 'romances' ou 'contos', não importa se nacionais ou estrangeiros, sem mencionar poesia. (p. 148-149).

Embora a pesquisa apresente um crescimento na produção editorial, o grande entrave do país para a formação de leitores ainda nos parece ser a baixa escolaridade dos brasileiros. De acordo com o IBGE, “[...] em 2016, cerca de 66,3 milhões de pessoas de 25 anos ou mais de idade (ou 51% da população adulta) tinham concluído apenas o ensino fundamental. Além disso, menos de 20 milhões (ou 15,3% dessa população) haviam concluído o ensino superior”. Essa desigualdade tem caráter regional: “[...] no Nordeste, 52,6% sequer haviam concluído o ensino fundamental. No Sudeste, 51,1% tinham pelo menos o ensino médio completo”¹⁹.

Diante das informações citadas a cima, podemos conjecturar que o público leitor de *Garçon manqué* (2000) estaria localizado no eixo Rio-São Paulo e na porção Sul do Brasil, na faixa escolarizada e burguesa. O leitor seria o médio e o universitário.

Segundo dados da SNEL (Sindicado Nacional dos Editores de Livros), o mercado de livros de 2017 fechou com leve alta em relação ao ano anterior. O número de exemplares vendidos cresceu de 4.467.016 para 4.477.844, em 2017. Em relação ao registro de títulos (ISBN), temos um aumento de 118.179 (2016) para 139.523, em 2017. Na questão do gênero literário, encontramos um pequeno déficit para as ficções, gênero da obra *Garçon manqué* (2000): em 2016, 23,30%, e em 2017, 23,05%, em relação ao total do faturamento das editoras²⁰.

Considerando a temática do livro *Garçon manqué* (2000), o vocabulário utilizado na obra e o gênero literário da narrativa, acreditamos que o nicho de mercado estaria restrito ao público com um grau de escolaridade mais elevado, perfil que se concentra em maior número nas regiões Sul e Sudeste do Brasil, e pode ser estimado em cerca de 15% da população – ou menos de 20 milhões de consumidores potenciais, conforme dados do IBGE.

¹⁹ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2013-agencia-de-noticias/releases/18992-pnad-continua-2016-51-da-populacao-com-25-anos-ou-mais-do-brasil-possuam- apenas-o-ensino-fundamental-completo.html>.

²⁰ Disponível em: <http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2015/04/SNEL-13-2017-13T.pdf>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, relembro as seguintes indagações realizadas inicialmente neste artigo: Como se comportaria a obra *Garçon manqué* (2000) de Nina Bouraoui no contexto cultural brasileiro? Qual seria o leitor desta autora? Que diferença faria na cultura do brasileiro o mundo franco-argelino?

Antevejo que a tradução da obra *Garçon manqué* (2000) no Brasil terá uma boa aceitação por parte do leitor e das mídias. É possível afirmar isso com base no conhecimento de que o Brasil também foi um país colonial e, portanto, percebe-se que a sua população valoriza mais o estrangeiro do que a cultura do seu próprio país. O mesmo ocorre com os livros, a literatura estrangeira traduzida é mais valorizada do que a nacional. A literatura brasileira é muito mais valorizada pelo leitor estrangeiro do que pelo próprio leitor brasileiro. (PELLEGRINI, 1999)

O leitor brasileiro médio da tradução de *Garçon manqué* (2000) será o habitante do eixo Rio-São Paulo, dos estados Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, pois a região concentra um maior número de pessoas escolarizadas e que teriam instrumentação para a leitura. O leitor será do nível médio para o superior. A faixa etária será de jovens e adultos que se interessem pela temática. Os imigrantes, principalmente os árabes, podem se identificar com a narrativa da obra e se sentir acolhidos na sua dor. Estudiosos como sociólogos, psicólogos, psicanalistas, antropólogos, filósofos podem usar da tradução desta obra para estudar os fenômenos culturais associados à identidade de nacionalidade e de gênero.

Dessa forma, causa uma certa perturbação a questão da dupla identidade de nacionalidade (francesa/argelina) que, na ficção, só permitirá à personagem se tornar única e integrada num terceiro país: a Itália. O inusitado é algo que atija o imaginário das pessoas. Seria uma grande contribuição propor, através da tradução desse livro no Brasil, a discussão das diferenças individuais, a fim de desmistificar ideias preconcebidas do senso comum e da cultura popular, que de certa forma ainda associam o mundo árabe à intolerância e ao radicalismo. Aceitar, compreender e conviver com o outro na sua singularidade resulta numa sociedade mais harmônica, mais democrática e, enfim, mais pacífica.

Para pesquisas futuras, deixo como possibilidade o estudo da Tradução Cultural que teve como idealizador o teórico indiano Homi Bhabha do final do século XX. Esse paradigma vê a tradução como uma forma de falar sobre o mundo. Trata-se de uma atividade de comunicação entre grupos culturais e do cruzamento de fronteiras. Desde já, introduzo nessa perspectiva a literatura magrebina de expressão francesa de Nina Bouraoui.

Sobre a recepção da tradução de *Garçon manqué* (2000) no Brasil menciono para desenvolvimento futuro a questão do movimento artístico e literário *Negritude*, sua expansão no Brasil e sua influência nas traduções desse tipo de literatura. Aqui pode ser um espaço para analisar a história, a política e a cultura da região do Magreb, onde se localiza a Argélia. Certamente, trazer informações sobre a cultura magrebina para o leitor brasileiro pode motivar um sentimento de solidariedade entre esses dois povos.

Por fim, pesquisas voltadas ao polo receptor, sem desconsiderar o polo de partida, são algo ainda incomum no meio acadêmico. Segundo Moraes (2010), encontramos uma

persistência no estudo do texto traduzido voltado para a cultura de partida que ainda domina as pesquisas na tradução.

REFERÊNCIAS

FOGAÇA, Zaqueu. Expresso poético: a literatura árabe desembarca no Brasil. (2013). Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/expresso-poetico-a-literatura-arabe-desembarca-no-brasil-/>. Acesso em: 25 jan. 2017.

GENETTE, Gérard. Paratextos Editoriais. São Paulo: Ateliê Editorial, 1987, p. 9 - 20.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Agência IBGE Notícias. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2013-agencia-de-noticias/releases/18992-pnad-continua-2016-51-da-populacao-com-25-anos-ou-mais-do-brasil-possuiam-apenas-o-ensino-fundamental-completo.html>. Acesso em: 5 fev. 2018.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. Cadernos de Letras (UFRJ), n. 27, 2010.

MORAES, Silvia Maria Bahia. Questões de tradução: fundamentos teóricos. In: MORAES, Silvia Maria Bahia. Tradução e transculturação: a Amazônia de Elizabeth Bishop. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010. cap. 2, 19-51 p.

PAINEL DAS VENDAS DE LIVROS NO BRASIL: resultados 2017 X 2016. Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL). Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2015/04/SNEL-13-2017-13T.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Mercado Letras: Campinas, 1999.

SNELL-HORBNY, Mary. The turns of Translation Studies. In: Handbook of translation studies online. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 2010.

UNESCO. Index Translationum. 2017. Disponível em: <http://www.unesco.org/xtrans/>. Acesso em: 5 fev. 2018.

VEIRA, Else Ribeiro Pires. Contextualizando a Tradução. In: _____. Teorizando e Contextualizando a Tradução. Belo Horizonte: Pós-graduação em Estudos Linguísticos da UFMG, 1996.105-151 p.

ZIPSER, Meta Elisabeth; POLCHLOPEK, Silvana Ayub. Contextualizando a tradução. In: Introdução aos Estudos da Tradução: Teorias, história, reflexão e prática: 2 período. 2. ed. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2011. p. 69-81.

TRADUZINDO O PROCESSO DIALÉTICO REALEANO

João Carlos Pereira Hoeller

INTRODUÇÃO

A intuição juvenil do pensador Miguel Reale estabeleceu os fundamentos do conhecimento dialético em termos de modelos conceituais os quais resultaram no entendimento tripartite da realidade vivida. A percepção dessa correlação possibilitou distinguir uma funcionalidade entre o sujeito e o objeto, enquanto aquele se realiza culturalmente nos valores e nos fatos, também se torna destinatário de direitos e deveres, tal como síntese estabelecida num momento de reconhecimento do processo de construção dialética entre distintas variáveis, tal como é o valor, o fato e a norma.

O autor passa ver tais variáveis refletidas na cultura através de conceitos imersos numa realidade do mundo vivido. Desse modo, ele buscou compreender toda dinâmica teórico-discursiva sob nova construção teórica, além daquela visão neotomista que desconhecia determinado momento histórico e as necessárias mudanças em relação ao seu movimento dentro da integração histórico-cultural, em torno da liberdade e igualdade, e institucionalmente vinculado na multifacetada descrição da racionalidade jurídica, e, porque não dizer, de muitas outras, se vista no âmbito do direito natural.

É nesse tecido urdido que, o Reale elabora a teoria tridimensional do direito, em que vem apontar um ponto de partida para desenlaçar um liame na direção de encontrar uma solução viável ao paradoxo entre os valores, os fatos e as normas. O objetivo é desenvolvido sem se afastar de como era concebido na versão inicial do tridimensionalismo, em que não se correlacionavam ditos elementos uns com os outros num sentido *stricto sensu*, mas vagavam implicitamente na abstração teórica e na instância prática e, conceitualmente, ainda não encontrada na visão neokantiana tal dicotomia e também como uma síntese transcendental hegeliana.

Para apontar conceitos correlacionados numa realidade vivida, tornou-se necessário dar um passo mais além, indo ver instrumentalizado algo vinculado à filosofia do direito e à prática social que, isto é, no sentido de seguir todo constructo teórico inicial do tridimensionalismo, se elabora novo conceito para traçar as linhas iniciais daquilo que é necessário compreender como teoria ontoaxio-gnosiológica do *ser jurídico*, pois Reale (1999, p. 602) entende tratar a ordem jurídica tal como um *lucidus ordo*, em que cada elemento deve ter um lugar definido e não outro, para só assim possibilitar uma interpretação lógica e que seja constitutiva de um sistema institucional objetivado.

A originalidade escrita por Miguel Reale está no acolhimento da grade conceitual e dos princípios norteadores inovadores, daí a destacada relevância dada pelos estudiosos do direito e da filosofia. Pela importância é que sua obra resultou traduzida ao idioma espanhol, sendo muito difundida entre novas gerações de estudantes e de profissionais do direito, por um lado; e no âmbito dos estudos de léxico é ora investigada numa dimensão conceitual que envolve aspectos fundamentais da vida humana, por outro lado.

A teoria tridimensional do direito é difundida na proximidade linguística com outros povos. Entretanto, enquanto vai explorar os conceitos e os princípios, o autor busca contribuir como leitura da realidade, em cuja interpretação lexicográfica pode dar dinâmica as variáveis encontradas no mundo vivido, mas que enquanto não traduzidas encontram funções semânticas que correspondam à intencionalidade desejada, tornando-se interpretações linguísticas diferentes daquelas estabelecidas na construção da teoria propriamente dita.

Para demonstrar que na tradução deve subsistir uma relação que se aproxima da compreensão e da interpretação desejada, e entre tais relações estruturadas sobre os conceitos e os princípios que, é problematiza quando se levanta questões de natureza semântica entre idiomas de raízes comuns. Assim, é tarefa de solver tal complexidade linguística e de reconstrução teórica na tradução entre línguas diferentes que, além disso, cabe ser mostrada questões interpretativas de uma língua para outra, enquanto originadas na performance do processo dialético realeano.

A reflexão no contexto da dimensão da experiência jusfilosófica é complexa no âmbito interpretativo teórico e demonstra ser maior na complementaridade da dialética semântica, em que modelos de elementos estruturais e de lexicografia acabam correlacionados na teoria, e expressam sua importância num processo linguístico.

A interpretação é realçada na tradução que não extrapola ao objeto cognoscível na natureza, mas deve correlacionar-se mutuamente ao sujeito cognoscente. É um processo dialético em que ambos interagem indagando das suas condições de objeto e de sujeito, ou vive-versa. Coube ao autor manter então uma conexão desse campo semântico, limitando-o, a fim de vinculá-lo numa correlação unívoca e, por conseguinte, tratar de mostrar um conhecimento dialético de algo, em si incluso, tal como tarefa esboçada na construção histórico-cultural da teoria.

Dar dimensão à teoria tridimensional do direito não é apenas tratá-la na visão do filósofo, do jurista e do sociólogo. Ela é desenvolvida em nova dimensão conceitual e, é dessa capacidade cognoscente entre o sujeito e o objeto, que é possível coexistirem meios de sobrevivência entre natureza e espírito, para, e assim mostrar como ser de uma correlação ontognoseológica pela qual é reduzida numa objetividade necessária, em razão de ser investigado como processo de síntese linguística. Desse modo, todo olhar voltado à ciência deve ter o desejo de indagar sobre a realidade, e tal curiosidade inspiradora comum aos homens e mulheres, se revela através da linguagem incansável da dinamicidade dos elementos que não apenas se correlacionam, mas se dialetizam por serem integrantes da cultura e da história.

Passado e futuro mostram-se numa construção contínua entre o *ser* e o *dever ser*. A diferença é, além da ordem metodológica, vista segundo o objetivo a ser alcançado, ou seja, trata de buscar uma diferença específica através da linguagem e que deve ser traduzida num processo contínuo envolvendo diferentes variáveis fixas, tais como o fato, o valor e a norma. Dessa maneira, o autor tornou madura tal dialetização através do tridimensionalismo envolvendo os três fatores, sobre uma dinâmica fundamentada na compreensão racional de cada elemento. É nesse processo dialético, que se esboça uma realidade como contínua na construção do mundo, pela qual se revela toda vontade do *ser* humano e que se constitui como vontade de *dever ser* e, portanto, enquanto é reflexão de seu valor revelado teleologicamente

numa construção histórico-cultural, ou seja, nada mais é que toda transcendentalidade vivida na dimensão do mundo que, é desenvolvida numa correlação substanciada sob diferentes dimensões.

É com clareza que Reale (2017) intui que a norma é o ponto de chegada do jurista, donde conclui que, nesse caso, tem como objetivo esclarecer que está à frente da dialeticidade presente e experimentada, tal como via da concepção da ideia e do método de uma fenomenologia da realidade que, se positiva por meio da cultivação da dogmática e da ciência jurídica. Portanto, seu intuito teórico trata de solucionar tal complexidade através da via histórico-cultural e, de uma realidade emprestada com base na crise teórica entre a ciência e a filosofia, a qual esteve sempre inserida na fenomenologia do mundo vivo.

Daí, o autor dar um sentido dialético como reflexo da vida judicializada, e em termos reais encontrada no formalismo positivista que, não se manifesta na realidade fenomenológica experimentada da vida humana, pois como é relativizado todo conhecimento descritivo na experiência do mundo, não se vê aplicada nessa globalidade opaca a forma primitiva da realidade jurídica, assim o sentido dialético tornou-se sedimentado numa cultura positivista, em que liberdades contingenciais acabam perdendo reconhecimento objetivo.

A cultura mostra-se valiosa na realidade dada e enquanto é vista no conjunto do tecido cultural experimentado, e através da linguagem é concebida toda realidade cultural e não como criação encontrada na natureza, esta expressão natural é experimentada enquanto vai sendo instituída num sentido histórico-cultural, em que pese toda problemática trazida às múltiplas visões positivistas e formalistas da realidade vivida, em especial num recorte contextual de determinado momento vivido, tal não é encontrado no contexto vivenciado pelas artes, por exemplo; porque não se desenvolve sem estar no âmbito da liberdade da criação, a qual é distinta do mundo da natureza tal como é encontrado no homem, daí a teoria vem mostrar que é possível existir uma correlação necessária entre variáveis contrárias e em níveis institucionais distintos no universo de seus conteúdos.

A teoria tridimensional do direito tem antinomias tangenciando-se e, correspondentemente, também estão evidenciadas como paradoxos na obra do autor. Trata-se do fenômeno da realidade e da universalidade. O autor mostra nova dialética através de outro jogo e sob perspectivas diferentes que, em seu ponto de vista resulta no mundo jurídico que é tomado por contínuas intenções da vontade humana, as quais incidem num emaranhado de valores através da intervenção do poder até se transformarem em normas jurídicas. Dessa maneira, qualquer fato subsumido aos valores pode ter uma representação que implica numa conduta normativa e a solução buscada está em nos perguntarmos se sua síntese é suscetível de estudo empírico e filosófico, sem sofrer alteração de significados teleológicos linguísticos, os quais estejam também livres de patologias semânticas e descritivas.

Tal paradoxo é visto enquanto não se integra numa realidade social e de estrutura regulativa obrigatória. Logo, tais antinomias investigadas se correlacionam num composto de síntese normativa e, se vê como experiências do mundo vivo através de valores, de fatos e de normas, porque as normas jurídicas estão imersas na nossa vida cotidiana, em nossa maneira de conceber a realidade tal como é encontrada na natureza das coisas.

Com propriedade esclarece Reale, ao dizer que:

Notem que o tridimensionalismo não serve só para o Direito, mas para qualquer atividade cultural. Assim é que o artista, inspirado ante certa realidade factual, projeta a sua preferência valorativa, impressionista ou expressionista, por exemplo, e esta se concretiza numa *forma* expressa por uma cultura ou uma escultura. O que é uma obra de arte senão a expressão formal de uma vivência axiológica do fato vivido pelo artista? Ora, o que é *forma* para o artista é *norma* para o jurista. A norma é a forma que o jurista usa para expressar o que deve ou não deve ser feito para a realização de um valor ou impedir a ocorrência de um desvalor. (REALE, 2017, p. 124).

A teoria não nasce do próprio emprego do termo tridimensional, mas veio construída sob inacabadas perspectivas descritivas do conhecimento do mundo vivo. Além da norma, em si mesma, também veio do emprego característico e instanciado nos fatos e nos valores que, na realidade, se correlacionam em um ou em outro caso, como num liame de amplo grau de maturidade cognitiva dentro do pensamento e da linguagem, mostrando existirem conceitos inacabados que necessitam de clareza para e, deles se abstrair nova discussão teórica da sua raiz histórico-cultural.

Além do aspecto normativado, a teoria tridimensional deseja mostrar algo intercalado entre dois elementos: o *ser* e o *dever ser*. É nesse contexto, num processo de síntese contínua, que vai confirmar que se realize a compreensão racional do primeiro e do segundo elemento, ou vice-versa. É assim que, para Reale (2017, p. 75), só se retira uma realidade baseada numa construção *in fieri* histórico-cultural, político-jurídico, em que revela sua dinâmica no próprio *ser* humano, enquanto é *dever ser* e *ser* refletido teleologicamente na vida entre fatos e valores e normas, os quais vão unir-se no processo contínuo da ação dos atores em cena, o que nada mais é além do que absoluta experiência jurídica na vida humana.

DESENVOLVIMENTO

Desde os anos 1940, Miguel Reale formula a teoria tridimensional do direito, dando-lhe contornos específicos para além dela, e isto se destaca já no prefácio da primeira edição da teoria tridimensional do direito, quando diz: “[...] fui o primeiro a procurar situar na história das idéias jurídicas, não para vaidosamente apontar precursores, mas sim para demonstrar como a solução por mim oferecida, sob novo prisma, vinha sendo percebida e elaborada em cotejo com a experiência [...]” (Reale, 2017, p.XIII). Nota-se que, na visão do autor, o tridimensionalismo nos termos tradicionais vinha desenvolvido teoricamente e, para dar unidade aos conteúdos éticos e aos conteúdos normativos e sociais, é que o motivou a redesenhar tal teoria entre juristas, filósofos e sociólogos

A Justiça é um valor supremo, cuja maior relevância é de revestir de liberdade todos os demais valores constitutivos da sociedade e, numa ordem coerente de ideais e de atitudes. Dessa maneira, não é possível estabelecer uma ordem, nem segurança, que não seja outra, senão numa justiça, e não existe outra explicação para o uso da força, senão outra que não seja baseada nos valores do bem comum encontrados no mundo vivo. Os valores característicos do processo histórico-cultural são originários da noção personalista que, em seu início se expressa como toda natureza, com o fato de se referir ao direito natural, tal como condição do direito positivo.

Pela visão realeana, se mostra como construção contínua entre o *ser* e o *dever ser*. Além daquela encontrada na doutrina tomista que, pelo viés interpretativo da doutrina filosófica religiosa de Thomas de Aquino, se recusava encontrar uma aceitável solução à dicotomia razão e natureza. Mas Reale via processo dialético noutra dimensão conceitual, senão outro que trata da dicotomia entre a ética e a natureza, trata de mostra através da personalidade enquanto liberdade que, ela própria se torna independente em relação aos mecanismos da natureza, isso quer dizer mais além daquela visão que tratava de representar a realidade normativamente, levando um paradoxo enquanto se habita dois mundos que se vinculam num processo contínuo de variáveis fixas como o fato e o valor, porque não dizer normas, também.

É segundo Reale (2017) que, para existir concretização de ideia valorativa no mundo vivo, deve toda pessoa humana ser fim em si mesma e a fonte de todos os valores, para ele nada é tão evidente de concretização de realização quanto é da experiência do direito. Desse modo, é importante estabelecer um diálogo no plano dos valores para, e ser como a pedra de toque tradutora do problema da normatividade em que vê correlacionados valores não como mera abstração o direito vigente. A tarefa a ser realizada não é por certo retornar à estática substancialização da vida humana, mas é de superar valores da própria pessoa como fim de si mesma e da história que, é ao final interpretada na superação de uma visão ética kantiana, já que o futuro não se atualiza no pensamento, mas vai se realizar enquanto ato que concretiza no ser histórico toda possibilidade do mundo vivo e, pelo qual deseja manter-se atualizado como reflexo das tensões sociais e nas atualizações do poder existencial entranhado no ideia histórica refratária do *ser* enquanto *dever ser* via experiência do direito.

O tridimensionalismo não nasce do próprio emprego do termo, porque veio também construído sob inacabadas perspectivas conceituais, ainda que, em si característico sucessor da categoria tridimensional estática, cuja realidade deseja revelar um liame num grau maior de maturidade cognitiva entre o pensamento e a linguagem, pelos quais trata de mostrar conceitos cada vez mais amplos para, então, abstrair sua raiz do problema dos conceitos filosóficos, sociais e jurídicos.

É assim que, faz sentido para Reale, que:

Mister é não olvidar que a compreensão do direito como 'fato histórico-cultural' implica o conhecimento de que estamos perante uma realidade essencialmente dialética, isto é, que não é concebível senão como *processus*, cujos elementos ou momentos constitutivos são fato, valor e norma, a que dou o nome de 'dimensão' em sentido, evidentemente, filosófico, e não físico-matemático. (REALE, 2017, p. 75).

Não resta dúvida que, dentre dois ilustres pensadores, Lask (1946) e Radbruch (1997), a teoria tridimensional veio tradicionalmente subsumida entre os valores e os fatos. Mesmo ainda, nesse sentido, era assim considerada estática e num modelo que veio revelar em quais extremos chegaram o positivismo e o formalismo. Entretanto, tal problema visto intermediado na perspectiva histórico-cultural, se revelou tal como dificuldade na direção de superar o dualismo entre razão e natureza, por um lado; enquanto que a cultura se contrapunha ao empobrecimento do mundo dos valores e dos fatos, por outro lado.

Logo, não se via instituída como regra ilimitada e, em ser observada estática como obras de museus e galerias de arte, tais características aparentemente fenomenológicas, não tratavam de refletir os valores e os fatos sobre si mesma.

Para Reale (2017), foi mérito da Escola de Baden ter percebido o corte entre o *ser* e o *dever ser*, pois assim trouxe o conceito de valor divorciado da realidade e apresentou um problema central para a compreensão prática do mundo vivido e também deu estímulo teórico na solução do problema histórico-cultural.

O tridimensionalismo é uma construção teórica que reúne, através da cultura, a experiência nos fatos e a reflexão nos valores. A obra de Miguel Reale (1980) concede tal visão após mostrar-se incapaz de atingir a certeza absoluta nos modelos teóricos positivistas e idealistas. Tanto é que, não conformado com a dicotomia entre natureza e valor, por um lado; e da instrumentalidade institucionalizada no positivismo, por outro lado. Reale percebe que algo existe além do institucionalizado entre a teoria e a prática. Portanto, também trata de pensar de forma conceitual qual é o processo que abre caminho teórico inovador do tridimensionalismo, assim, é objetivo solucionar o problema na dimensão conceitual linguística desenvolvida inicialmente, e pela qual não estabelecia relações objetivas entre o *ser* e o *dever ser*, bem como não concebia vontade dialética nas relações humanas.

Para Reale, a razão humana não é como resulta na síntese dialética de Hegel e, teoricamente, divorciada da natureza por Kant. Entretanto, mostra-se contínua enquanto construção cultural resultante do pensamento e da experiência, isto é, além daquele rompimento de vínculo entre o *ser* e o *dever ser* para, em si mesma, contrastar conceitos imersos numa realidade fictícia-positivista e dela extrair sua matiz da dinâmica histórico-cultural, além daquela visão institucionalizada neotomista que não reconhecia às necessárias legitimações, mas se tornando perceptível quando experimentadas culturalmente.

Já no âmbito do tridimensionalismo e na sua versão inicial tradicional, Miguel Reale, descrente de um estado de abstração e de estática, e também das versões propriamente ditas como antigo ponto de vista inacabado do tridimensionalismo do direito, estabelece numa nova visão dinâmica do léxico cultural vivido, e através do reconhecimento das mudanças históricas que, entende das necessárias mudanças teóricas adormecidas filosoficamente no neokantiano e no hegeliano.

O problema analisado no conjunto teórico é de como variáveis e paradoxos, podem unir-se como síntese histórico-cultural, numa dialética de significado comum. Para Reale (2017, p. 9, grifo do autor), é tanto que:

Ora, se a Filosofia do Direito é, como penso, a própria Filosofia enquanto tem por objeto uma realidade de significado universal, como é o direito, forçoso é concluir que, ao procurar atingir as raízes do direito na realidade histórico-cultural, concebendo-o como “realidade cultural”, voltamos a reconquistar, paulatinamente, a *correspondência* que necessariamente deve existir entre Filosofia, a Filosofia do Direito e a Ciência Jurídica: na procura dessa unidade dialética está talvez uma das vocações de nossa época, sendo esse o campo de responsabilidade em que o destino do homem e do jurista se reencontram, correspondendo à universal aspiração de voltar às “coisas mesmas”.

A cultura mostra-se valiosa na realidade dada e enquanto é vista no conjunto do tecido linguístico experimentado. Desse modo, é concebido o direito como realidade cultural e não como criação encontrada na natureza, ele é experimentado enquanto instituído num sistema histórico-cultural, em que pese a problemática trazida às múltiplas percepções da realidade vivida, especialmente, num recorte contextual de determinado momento vivido, tal como é encontrado no contexto vivenciado nas artes, por exemplo. Nesse contexto histórico-cultural, a teoria vem mostrar que é possível existir uma correlação necessária entre variáveis fixas distintas e entre níveis valorativos dinâmicos no universo dos conteúdos semânticos.

Dessa maneira, é na dimensão de poder descrever determinado recorte da realidade que, então vê correlacionada toda essência do saber humano e, não mais como numa visão divorciada kantiana ou de síntese hegeliana. Assim, o autor, na contribuição teórica do tridimensionalismo do direito, procura traduzir vias de como reconhecer valores residentes na multiplicidade cultural e não somente aqueles originados em fontes formais, mas de outro modo, e não encontrados como tal na natureza enquanto linguagem, mas que necessitam também de abertura nas vias de reconhecimento e de legitimação institucional.

É assim que, embora se considere estática toda experiência no mundo vivo, tal como encontramos na estrutura sistematizada das instituições, é quanto mais se mostram características fundamentais de experiência de ser reflexo histórico-cultural da ação humana. Desse modo, é o direito que mostra-se revelador da realidade em termos de fenômeno concreto, eis que devem estar contidos conceitos de valores e de fatos, de maneira que representam também modos de expressão da experiência vivida e motivada unicamente nos interesses das manifestações culturais contínuas e de novas reflexões sobre a vida humana, cada elemento deve vir manifestado na unidade sistêmica concreta e objetiva para, só então, vir representar toda unidade cultural multifacetada do *ser* e *dever ser* da pessoa humana.

A teoria tridimensional do direito tal como é concebida, só é se traduzir numa síntese dialética que pode *ser* capaz de descrever a realidade vivida. Nessa vocação dialética é que implica então rediscutir a responsabilidade de corresponder uma solução ao problema conceitual entre razão e natureza, enquanto aspiração de rediscussão dos fenômenos das instâncias teóricas e práticas para, assim, vir correlacionar algo universalizante na realidade tal como um fenômeno que dele possam ser extraídos conceitos inacabados, pelos quais seja possível traduzir numa síntese teórica concreta.

A cultura é um processo contínuo, pois é síntese objetiva concreta na realidade que, mesmo projetando-se estática na realidade humana, é encontrada estruturada ainda em nova dimensão conceitual, porque, é vivenciada na experiência do mundo vivo que, é como experiência unívoca do *ser* e do *dever ser*.

Dessa maneira, enquanto mostra suas características funcionais e de como pode traduzir elementos histórico-culturais, também cada geração pode compreender quão revelador é enquanto integrante de um sistema organizado e em termos normativos legítimos de cooperação entre distintas dimensões que, construtivamente, devem estar livremente correlacionadas aos conjuntos dos valores e dos fatos, não que sejam unidos conforme interesses e motivos normativos individualizados, mas sim interpretados dentro de uma unidade sistêmica e objetiva do ordenamento para representar toda unidade desejada e vivida

numa cultura multifacetada, e que é vivenciada no *ser* e *dever ser* da pessoa humana, tal como instrumento legítimo de construção histórico-cultural.

Para Miguel Reale (2017), mostrar sua teoria numa maior clivagem conceitual que é tão importante quanto vê-la desenvolvida a partir dos momentos iniciais do tridimensionalismo, desde os elementos conceituais que antes não estiveram demonstrados no âmbito da filosofia, da sociologia e do direito, em si mesmo. Nessa visão heterogênea de sujeito e de objeto, o autor percebe meios de traduzir todo antagonismo linguístico entre instância teórica e instância prática, em que mostra existir uma correlação ontognoseológica pela qual vê reduzido o sujeito ao objeto, ou vice-versa, e de tal maneira institucionalizada na realidade que é capaz de estabelecer uma síntese ordenada no processo histórico-cultural, mas que se traduz como renovadora de dignas esperanças de liberdade entre tais elementos.

É num processo de sínteses progressivas que o primeiro termo só se realiza baseado na compreensão racional do segundo para, e desse processo retirar uma realidade *in fieri* histórico-cultural em que revela a dinamicidade entre sujeito e objeto, numa contínua correlação refletida pela experiência e pela vida humana. Portanto, todo valor reflexivo do indivíduo humano mostra-se como reflexo teleológico de si mesmo, ou seja, nada mais é que sua liberdade traduzida na experiência vivida da dimensão dialética.

Foram várias concepções do tridimensionalismo do direito, porém, no caso analisado como processo contínuo da realidade que, é nele que os seres humanos constituem historicamente seu tempo vivido. Para Reale, o tempo histórico traduzido deve conter uma base nos fatos e no valor determinante da ação, além disso, também deve conter uma norma da conduta final.

Para Reale (1999, p. 539-540), significa que:

São profundas as diferenças entre as nossas concepções, a começar pelo sentido universal ou cósmico do tridimensionalismo de Sauer, quanto, a nosso ver, só se pode falar em tridimensionalidade com referência ao plano da cultura, pois os bens que o homem constitui, através da História, pressupõem sempre uma base fática, um valor determinante da ação, e uma forma ou norma final, consoante exposto nas páginas deste livro, destinadas à análise fenomenológica da conduta. Para Sauer, ao contrário, tanto o mundo da natureza como o da cultura são apresentados com estruturas trivalentes, no âmbito de uma concepção que já foi acertadamente qualificada de 'panteísmo teísmo', e cuja singularidade consiste em apresentar a realidade toda como uma combinação de 'mônadas de valor', as quais dariam sentido aos fatos, expressos em esquemas formais ou normativos.

A teoria do processo dialético realeano tem antinomias tangenciando-se e, correspondentemente, também evidenciadas como paradoxos na obra do autor. Reale fala do fenômeno da realidade e da universalidade. O problema dialético está em como traduzir tais antinomias num processo contínuo e performático, e se sua síntese é suscetível de estudo empírico jurídico, sociológico e filosófico. Enquanto ocorre, é entendido como paradoxo entre diferentes variáveis valorativas e, se investigadas através da base fática, tais antinomias podem correlacionar-se num composto de síntese dialética e como experiências variáveis fixas de valor, de fato e de norma.

Com tal objetivo, Reale deseja oferecer uma via à concepção da ideia e do método de uma fenomenologia da realidade que, pelo teórico é traduzida dialeticamente da realidade vivida e, toda arquitetura tridimensional se revela como leitura da experiência do mundo vivo. Portanto, é na tentativa de solucionar tal complexidade através da via histórico-cultural que o autor toma como base reflexiva toda crise teórica entre a ciência e a filosofia. Portanto, tal reflexo dessa experiência encontra-se experimentado na vida humana contemporânea e, em termos da experiência é judicializante que não recupera uma realidade experimentada sentimentalmente e sensitivamente, pois, se mostra no conhecimento descritivo judicializado que não consigna toda experiência da vida coletiva, individualizada ou contingenciada, mas vai se traduzindo até ganhar reconhecimento até alcançar aquele indivíduo mais marginalizado nas ruas.

Uma síntese preocupada pelo *a priori* da historicidade oferece uma janela fenomenológica da realidade vivida, e tal via temporal também integrar aquela possibilidade numa visão cultural e desencadeadora de uma reflexão da experiência vivida, como síntese unívoca numa comunhão entre a experiência e a reflexão. Desse modo, se contrastam conceitos imersos numa realidade subliminar equivalente ao reconhecimento de que o direito é experimentado sentimentalmente e sensitivamente, além daquela maneira institucional normatizada, em que pese resgatar toda dinâmica histórico-cultural, mas não reconhece das necessidades de integração das minorias que, ainda reclamam ser traduzidas numa realidade vivenciada culturalmente.

A atitude realçada aqui não extrapola o objeto cognoscível, mas se correlaciona mutuamente no sujeito cognoscente e na realidade experimentada, num processo em que ambos exigem-se indagando das suas condições de objeto e de sujeito, ou vive-versa. Ao teórico cabe manter a conexão no campo delimitado, a fim de estabelecer vínculos num âmbito universal e, por conseguinte, ali mostrar um conhecimento verdadeiro e justificado de algo, em si concluso, tal como tarefa original vivida na construção histórico-cultural do ser humano, e também meio de estabelecer convivências comuns ou de respeito mútuo, tal como a igualdade e a liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever tal como é concebida a teoria tridimensional do direito, e se ela pode realmente estabelecer uma síntese dialética como experiência da realidade, e de como conceitos inacabados imersos na experiência histórico-cultural podem renovar tal desejo de univocidade fenomenológica é de reencontrar a correlação entre *ser* e *dever ser*. Uma das maiores dificuldades encontradas é de estabelecer uma dialética entre dimensões conceituais, em razão de que se deve correlacionar dissertativamente variáveis de níveis antagônicos para só assim demonstrar ser possível extrair conceitos inacabados. É necessário ver essas variáveis correlacionadas distintamente e, de modo claro, encerradas numa unidade, na forma de síntese traduzida no processo histórico-cultural.

Pela cultura contemporânea que, mesmo caracterizando-se estática em toda experiência da vida humana, tal como encontramos estruturalmente institucionalizada na realidade, é possível ainda apreciá-la enquanto encontrada nas suas características funcionais essenciais,

pois dela é que pode ser traduzido todo processo histórico-cultural do *ser* humano. Daí é compreender que, em termos do normativismo concreto realeano é, pela dinâmica dos fatos listados, que devem ser unidos os conjuntos de valores naturais, ou seja, elementos voltados aos interesses coletivos e aos motivos fundados na vida humana que, tais elementos devem ser reconhecidos dentro de uma unidade sistêmica e objetiva do ordenamento institucional para, objetivamente, estarem assim representando todo processo contínuo histórico-cultural.

Dar maior dimensão à teoria tridimensional do direito não é apenas tratá-la na visão do filósofo, do jurista e do sociólogo. Ela é desenvolvida numa dimensão conceitual, pois é dessa capacidade cognoscente entre o sujeito e o objeto que é possível coexistirem meios de desatar tal paradoxo entre natureza e espírito, para mostrar assim como ser ação de uma correlação ontogenesológica pela qual vai reduzir o sujeito ao objeto, ou vice-versa, necessariamente, em razão de ser traduzida no processo de síntese histórico-cultural.

É assim que tal via se mostra como construção contínua entre o *ser* e o *dever ser*. O objetivo teórico é poder descrever como a primeira só se realiza baseada na compreensão racional da segunda. Além disso, é um processo dialético entre variáveis fáticas e valorativas, e porque não dizer normativa, também? Nesse processo se esboça uma realidade tal como ser contínua na construção do mundo vivo, *in fieri*, pela qual indica as vontades correlacionadas do *ser* humano enquanto traduzidas em *dever ser* de si mesmo, obrigatoriamente, pois na dimensão dialética contextual ainda carece de definições conceituais objetivas.

REFERÊNCIAS

LASK, Emil. Filosofia jurídica. Trad. Roberto Goldschmidt. Buenos Aires: Editorial Depalma, 1946.

RADBRUCH, Gustav. Filosofia do Direito. Trad. Cabral de Moncada. 6. Ed. Coimbra: Coleção Studium, 1997.

REALE, Miguel. Filosofia do Direito. 19^a. Ed.. São Paulo: Saraiva, 1999.

REALE, Miguel. Teoria Tridimensional do Direito. 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2017.

TRADUÇÃO E HOSPITALIDADE: MARCADORES CULTURAIS NO POEMA LA CUECA LARGA DE NICANOR PARRA

Mary Anne Warken Soares Sobottka

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, discuto a tradução ao português de versos selecionados do poema *La Cueca Larga* de Nicanor Parra (1914-2018), texto poético que integra a obra de mesmo nome, publicada em livro em 1958, e que tem versão fonográfica editada em 1960, com recitação de Roberto Parada (1909-1986) e composição musical de Violeta Parra (1917-1967). O livro e o disco foram ilustrados pelo artista plástico Nemésio Antúnez (1918-1993). O poema contém 48 estrofes e um dístico, remete a estrutura do gênero musical *cueca*, um gênero que é dançado e está relacionado à lírica popular chilena. Sobre o contraste entre a obra *Poemas y Antipoemas* de 1954, que inaugurou a Antipoesia de Nicanor Parra, e a obra *La Cueca Larga* de 1958, o crítico Matías Ayala comenta:

Em *La Cueca Larga* (1958) —publicado depois de *Poemas y Antipoemas*— experimenta misturar a fala do campo e proletária (da zona central do Chile) e a poesia popular. Poderia parecer estranho — para alguns— que um poeta “ilustrado” que esteve envolvido principalmente com o Modernismo e a vanguarda aproxime-se da poesia popular, mas isso é explicável desde diferentes perspectivas. Pelo lado biográfico, o mundo rural onde cresceu o autor (através da música do violão do pai), chega até ele e até toda sua família a tradição do folclore oral e seus *pajadores*, as canções e versos populares em octossílabos. Inclusive nas conversas com Leonidas Morales, Parra informou que os primeiros poemas escritos em sua infância eram todos sobre temas patrióticos, o qual da conta de como as instituições do Estado formam —ou constroem o forte sentido althusseriano— o sujeito. (AYALA, 2005, s.p.)¹

A escolha da obra, que está em versão texto e que pode ser acessada em áudio, proporciona elementos sonoros e semióticos que devem ser considerados para a construção de um projeto de tradução. Neste texto específico que faz parte da fase inicial da minha pesquisa de doutorado, me dedico à análise de alguns marcadores culturais presentes no poema acima mencionado e dedico especial atenção ao texto escrito. O objetivo é discutir a tradução de

¹ Todas traduções das citações são minhas.

En La cueca larga (1958) -publicado después de Poemas y antipoemas- experimenta mezclar el habla campesina y proletaria (de la zona central de Chile) y la poesía popular. Podría parecer extraño -para algunos- que un poeta "ilustrado" que ha lidiado principalmente con el Modernismo y la vanguardia se acerque a la poesía popular, pero esto es explicable desde diferentes perspectivas. Por el lado biográfico, el mundo rural donde creció el autor (a través de los guitarros del padre), le llega a él y a toda su familia la tradición del folclor oral y sus payadores, las canciones y versos populares en octosílabos. Incluso en las conversaciones con Leonidas Morales, Parra informa que los primeros poemas escritos en su niñez eran todos sobre temas patrióticos, lo cual da cuenta de cómo los aparatos del Estado forman -o construyen en el fuerte sentido althusseriano- al sujeto. (AYALA, 2005, s.p.).

palavras selecionadas para pensar a linguagem e os desafios que oferecem para a reflexão da tradução de todo o poema.

Sobre a definição e o conceito para “marcador cultural”, tomo com base o trabalho de Francis Henrik Aubert (2006), autor que distingue três tipos de dimensões que poderão ser encontradas em determinada língua, sendo elas: dimensão gramatical (marcações de gênero, número e conjugação verbal), discursiva (marcas na textualidade que podem fazer sentido em determinado contexto e não em outro) e referencial; sendo que nessa última estão insertos os domínios culturais nomeados por Eugene Nida, referência importante para os trabalhos de Aubert, são eles: domínio social, ecológico, religioso e material (AUBERT, 2006, p. 25). Do texto “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução” (2006), destaco as considerações de Aubert com respeito às marcas culturais que podem ser encontradas ao momento de traduzir uma obra para outro idioma:

Nos estudos linguístico-descritivos que abordam os processos tradutórios e seus produtos, os textos traduzidos, é frequente a remissão a questões de ordem cultural. Subjaz em tal remissão hipóteses que, na essência a) concebem cada língua e cada ato de fala como portador de marcas culturais; (b) identificam tais marcas culturais como colocando desafios significativos à consecução do ato tradutório e, por conseguinte, (c) preveem que as marcas culturais presentes nos textos originais darão ensejo a comportamentos tradutórios específicos, diversos em natureza ou em distribuição — aqueles encontrados nos seguimentos de textos não marcados culturalmente. (AUBERT, 2006, p. 23).

Parto do trabalho de Aubert para analisar e nomear exemplos de marcas culturais retirados do poema “La Cueca Larga” de Nicanor Parra, dialogando com as reflexões sobre a tradução do filósofo e ensaísta chileno Andrés Claro, em seu livro *Las Vasijas Quebradas* (2012). Para quem,

A linguagem pura como operação tradutória — contágio e deslocamento ativo entre línguas — permite repensar não só o parentesco entre idiomas, mas também, mais amplamente o parentesco como tal, redefinindo as concepções de identidade, propriedade e pertencimento daquilo que habita ou se constitui no seio das línguas mesmas. (CLARO, 2012, p. 936)².

O gênero musical que dá nome ao título da obra e poema *La Cueca Larga* remete a uma dança que no Chile e nos países andinos é amplamente reconhecida pela sua sonoridade, também através de suas performances e construção estética de versos que são cantados em festas populares. Pensar a tradução de uma palavra que não só nomeia o poema mas que lhe confere a estrutura estética, forma para versos e estrofes é importante para a construção das imagens poéticas, além de ser um desafio para a tradução.

² *El lenguaje puro como operación traductiva – contagio y desplazamiento activo entre lenguas – permite repensar no solo el parentesco entre los idiomas, sino también, más ampliamente el parentesco como tal, redefiniendo las concepciones de identidad, propiedad y pertenencia de aquello que habita o se constituye en el seno de las lenguas mismas.* (CLARO, 2012, p. 936).

TRADUÇÃO E REFLEXÃO

Para Edith Grossman, tradutora de Nicanor Parra ao idioma inglês, autora do livro *Por qué la traducción importa* (2011), a poesia: “é a expressão essencial da nossa espécie, associada desde sempre com as origens remotas da música, da dança e o ritual religioso nas culturas humanas primitivas” (GROSSMAN, 2011, p. 110).³ O gênero musical *cueca* é um ritmo de dança tradicional praticado principalmente nos países andinos. Sobre sua origem, existem indícios de que possa ter ascendência africana, andaluza, mapuche, chilena e o mais difundido e citado em vários trabalhos apontam que a *cueca* chilena seria originária da zamacueca peruana. Cronistas indicam o ano de 1824 como data de sua expansão, contexto histórico da independência chilena (PARRA, 2006, p. 928-929).

Para Grossman, que já traduziu vários poemas de Parra, existem semelhanças entre a tradução de poesia e a tradução de uma narrativa. Do ponto de vista dela, é a linguagem o que deve se ter como foco nos dois casos, o que, na poesia de Nicanor Parra é fundamental também. Entre os efeitos que provoca a linguagem, de acordo com Grossman (2011), estão: pauta rítmica, tensão estética e uma pura beleza de expressão, entre outros. Para essa autora, apesar desses pontos comuns com a narrativa, a poesia “[...] é a mais intensa, mais altamente carregada, mais artística e mais complexa forma de linguagem” (GROSSMAN, 2011, p. 109-110)⁴. Em sintonia com essas afirmações da autora, sem dúvida podemos concordar que toda essa complexidade de elementos faz com que a poesia esteja entrelaçada à música em seus mais primitivos inícios, assim como à cultura e à dança. Sobre a tarefa dos tradutores e tradutoras, a autora recorda que para John Felstiner (1936-2017), que traduziu Pablo Neruda (1904-1973) e Paul Celan (1920-1970), assim como para Ivens Bonnefoy (1923-2016), essa tarefa do traduzir seguiria o mesmo processo iniciado pelos e pelas poetas, ou seja, buscar palavras, ideias, formas e modos perfeitos de expressão para a criação de um poema. O problema apontado é que, para conseguir isso, a(o) tradutora(o) terá que separar em partes o texto fonte, partes que seriam indivisíveis na concepção do poema (GROSSMAN, 2011). Neste artigo, podemos pensar que essas partes podem ser os chamados “marcadores culturais”.

Para a tradução de um texto poético de Nicanor Parra, que como na obra *La Cueca Larga* está arraigado a uma prática cultural, que é diversa, e manifesta-se em seus diferentes períodos históricos de diferentes maneiras, é tarefa do(a) tradutor(a) ir além da forma do poema, de suas partes constitutivas no texto e buscar suas partes constituintes na história do gênero musical que alude. *La Cueca Larga*, como tipo de *cueca*, vem a ser uma deformação do gênero musical tradicional e, por causa de sua extensão, não necessariamente precisa ser acompanhada de dança. Esse tipo específico de *cueca* está diretamente relacionado com a *tonada*, forma de expressão da voz poética (PARRA, 930-931). Para Margot Loyola, destacada folclorista e conhecedora desse baile tradicional, a *tonada*:

³ “es la expresión esencial de nuestra especie, asociada desde hace largo tiempo con los orígenes remotos de la música, la danza y el ritual religioso en las culturas humanas primitivas”. (GROSSMAN, 2011, p. 110).

⁴ “es la más intensa, más altamente cargada, más artística y más compleja forma de lenguaje”. (GROSSMAN, 2011, p. 109-110).

Em sua definição mais geral e também essencial, a tonada define-se como texto poético, metricamente bem definido, criado para ser cantado. A tonada é substancialmente um gênero lírico e seu estudo demanda primeiramente aprofundar-se em seus aspectos textuais com a intenção de compreender sua organização. A tonada apresenta uma antiga tradição de literatura oral: a estrofe, unidade de forma invariável. (LOYOLA, 2006, p. 88) ⁵.

La cueca Larga, obra de Nicanor Parra, serve-se do gênero musical *cueca*⁶ para sua estrutura rítmica e estética. São 48 estrofes de 4 versos que evocam imagens e a oralidade de um gênero popular que remete à lírica. Esta obra foi publicada na mesma década em que o autor anunciou a ruptura com a metáfora quando publicou o livro *Poemas y Antipoemas* (1954), um marco para a carreira de Parra e para a literatura no idioma espanhol. *La cueca Larga*, cabe advertir, apesar de ser uma obra elencada a lírica popular chilena, conforme Parra explicou quando entrevistado por Nemésio Antunes⁷, é “o método antipoético aplicado a poesia popular” (PARRA, 1968, s.p.). Nesses versos temos uma voz poética que desafia o leitor em uma estrutura de poesia lírica popular, com toda oralidade e musicalidade que o enlace pode oferecer. Diretamente relacionada ao tradicional, se anuncia a cada verso uma mescla de ironias e sarcasmos, mecanismos constantes na poesia de pós vanguarda do autor.

Para este artigo, a reflexão direciona-se a palavras específicas, selecionadas para discutir a sua recepção ao pensar a tradução dessas ao português. Sabe-se que todo texto, seja ele literário ou técnico, contém marcas culturais e toda língua pode ser um ato cultural. Francis Henrik Aubert (2006) enfatiza que não é uma tarefa fácil identificar as marcas culturais, mas afirma que toda língua é um fato cultural, integrando e articulando uma gama de comportamentos. Para Aubert, o marcador cultural será menos como um fato de dicionário e mais como de discurso⁸. Tomamos essas considerações para ler e pensar a tradução de marcadores culturais selecionados no poema *La Cueca Larga*, elementos importantes na construção das imagens do popular e a temática com que dialoga essa obra poética. Um dos primeiros elementos que deve ser destacado é o título do poema e da obra: *La Cueca Larga*, um tipo de *cueca*, gênero musical que também é uma dança tradicional conhecida além das fronteiras chilenas. Portanto, o gênero remete à dança, performance com coreografia, elencada ao folclore e tradições chilenas. O complemento “larga” estabelece relação com a tonada, e além

⁵ en su acepción más general y también esencial, tonada se define como una acepción poética, métricamente bien definida, creada para ser cantada. La tonada es lo sustancial un género lírico y su estudio demanda primeramente adentrarse en sus aspectos textuales a fin de comprender su organización. La tonada presenta una antigua tradición de literatura oral: la estrofa, unidad de forma invariable. (LOYOLA, 2006, p. 88).

⁶ 1. f. Baile de América del Sur, desde Colombia hasta la Argentina, Chile y Bolivia, en el que los bailarines, que llevan un pañuelo en la mano derecha, trazan figuras circulares, con vueltas y medias vueltas, interrumpidas por diversos floreos. pie de cueca. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=BZHe0Cq>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

⁷ Ilustrador da obra *La Cueca Larga* (1958).

⁸ O objeto de estudo proposto pelo autor não é composto pelas línguas, enquanto sistemas ou estruturas abstratas, e sim pelos atos de enunciação, de fala, de produção verbal, que se realizam, por definição, em contextos e contextos específicos, ou seja, o marcador cultural é visto menos como um fato de dicionário e mais como de discurso. (AUBERT, 2006, p. 27).

dessa estrutura rítmica e poética, esse tipo específico de *cueca* chilena, de acordo com as notas nas obras completas de Nicanor Parra, está relacionada a uma prática social, de acordo com os editores,

de forma geral, não existe *cueca* triste, ainda que muitas *cuecas* relatam histórias de delinquentes, assassinatos e dramas de amor. Apesar disso, existe uma *cueca* denominada de “velório” que é uma *cueca* comum cuja única peculiaridade é ser dançada pelos assistentes de um velório como modo de descontração. Nestas ocasiões, também se costuma dançar a *cueca larga*. Ainda que hoje está em extinção, ainda é possível encontrar esse tipo de manifestação no campo. De modo particular, a *cueca larga* teve seu desenvolvimento nos velórios de *angelitos*, crianças ou recém nascidos. Nelas a mãe, ao contrário do que se pode imaginar, não está triste, mas sim feliz porque seu filho ou filha estão a ponto de ir ao céu para reunir-se com outras crianças (*angelitos*), sentimento que aumenta na medida que a mãe e os convidados bebem. (PARRA, 2006, p. 931) ⁹.

Nesse rito que é fúnebre, a *cueca* vai acompanhar a embriaguez dos presentes, e são os versos de lamentações que poderão ser dançados em uma prática tradicional carnavalesca. Uma vez explicado a origem do título da obra, *La Cueca Larga*, cito a seguir uma estrofe do poema:

En aguardiente puro
Chicha con agua
Por un viejo que muere
Nacen dos guaguas
(PARRA, 2006 [1958], p. 80)

Nessa estrofe há menção de um tipo de água ardente chilena, a *chicha*, bebida andina que normalmente vem da fermentação do milho. No Chile a *chicha* consumida nas festas populares pode prover da fermentação da uva, fruta que é cultivada nos campos para a fabricação do vinho. Também nessa mesma estrofe destaca a palavra *guagua* de origem quéchua, utilizada para referir-se ao lactente¹⁰. As imagens são da festa popular e podemos fazer leitura de associações com o imaginário de vida e morte nas inserções dos verbos morrer e nascer dos últimos versos.

⁹ *En general, no hay cueca triste, aun cuando muchas cuecas relatan historias de delincuentes, asesinatos, palizas y penas de amor. Pese a ello, existe una cueca denominada “de velorio” que es una cueca común cuya única peculiaridad es ser bailada por los asistentes a un velorio, como un medio de distensión. En estas ocasiones, también suele bailarse la cueca larga. Aunque hoy está en extinción, todavía es posible encontrar este tipo de manifestaciones en el campo. En particular, la cueca larga tuvo cierto desarrollo en los llamados “velorios de angelitos”, que son los velorios de los niños pequeños o recién nacidos. En ellos la madre, al contrario de lo que pueda pensarse, no está triste, sino feliz porque su niño está a punto de irse a los cielos a reunirse con los otros angelitos, sentimiento que se acrecienta a medida que la madre y los invitados al velorio beben.* (PARRA, 2006, p. 931).

¹⁰ Conforme o Dicionario de la Real Academia Española: *guagua* Del quechua wáwa.1. f. Arg., Bol., Col., Ec. y Perú. Niño de pecho. En Ec., u. c. m. y f. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=JdB3NGe|JdBLMiE>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

La Cueca Larga, o poema, traz em seus versos a festa, a voz poética dialoga com temas vulgares com bastante ironia, ocorre menção a polis e contrastes entre cidades do campo chileno e metrópoles internacionais como Paris e Londres. Cabe destacar que a utilização de oximoros, figura de linguagem que coloca palavras de significados opostos em contraste, é uma constante nas obras de Nicanor Parra, o que faz relação dessa obra específica com a escrita e estilo desse autor. Assim, retomando, temos “*guagua*” em contraste com “*viejo*” e “*muere*” em contraste com “*nacen*”. Uma vez observado isso, me remeto diretamente ao que considero marcadores culturais nos versos selecionados para esse artigo.

Aubert (2006) coloca os marcadores culturais em diferentes domínios, sendo eles: ecológico, da cultura material, da cultura social e ideológica. Na estrofe que citamos acima, temos um exemplo que se insere no domínio “cultural material”, a palavra “*chicha*”, que se encaixa no grupo que abarca vocábulos que se referem a objetos que são uma criação do homem ou que foram transformados por ele, incluindo atividades humanas. Um exemplo no português é a “*cachaça*”, bebida que provém da fermentação da cana-de-açúcar. Em *La cueca Larga* a menção de uma bebida alcoólica é a *chicha*: “*En aguardiente puro / chicha con agua*” (PARRA, 2006, p. 80).

Chicha de acordo com o Dicionário da Real Academia remete à voz aborígene do Panamá: *chichab* – *maíz*. No Chile pode ser produzida da fermentação da uva ou da maçã¹¹. No artigo chileno “*Historia de la chicha de uva: un producto típico en Chile*”, estudiosos comentam que:

A *chicha* ganha evidência como uma bebida importante do vale central do Chile, muito entrelaçada com a cultura nacional, e na vida social e econômica. Longe dos salões glamorosos e dos vinhos da elite, a *chicha* conseguiu consolidar-se com um produto cultural próprio do Chile. Um dos elementos próprios da *chicha* é um caráter mestiço, pois tem suas raízes na tradição indígena de elaborar bebidas alcoólicas por fermentação de vegetais, especialmente frutas e milho. Estas práticas continuaram depois da colonização com a incorporação da uva trazida pelos espanhóis no século XVI. Pouco a pouco a *chicha* de uva consolidou-se no centro social do povo chileno. No século XVIII a *chicha* já representava um ramo dinâmico da produção, o consumo e o comércio de bebidas alcoólicas no Chile. Esta tendência consolidou-se no século XIX, quando alcançou seu período de apogeu. (LACOSTE, 2015, s.p.).¹²

¹¹ *De la voz aborigen del Panamá chichab 'maíz'. 1. f. Bebida alcohólica que resulta de la fermentación del maíz en agua azucarada, y que se usa en algunos países de América./ 2. f. Chile. Bebida que se obtiene de la fermentación del zumo de la uva o de la manzana./ 3. f. Pan. Refresco hecho con frutas. / 4. f. Perú. U. en aposición para referirse a cualquier manifestación cultural de origen occidental interpretada y desarrollada por inmigrantes andinos en ciudades grandes como Lima. Cultura, música chicha. / 5. f. Perú. U. en aposición para referirse a toda actividad informal, de mal gusto y de baja calidad. / 6. f. Ven. Bebida refrescante hecha con arroz, leche y especias.* Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=8iTLiDO|8iTzLVT|8iUgK59>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

¹² *La chicha es una singular bebida del valle central de Chile, profundamente arraigada en la cultura nacional, en la vida social y económica. Lejos de los glamorosos salones de los vinos de élites, la chicha ha logrado consolidarse como un producto cultural propio de Chile. Uno de los elementos propios de la chicha es un carácter mestizo, pues tiene sus raíces en la tradición indígena de elaborar bebidas alcohólicas mediante la fermentación de vegetales, sobre todo frutas y maíz. Estas prácticas continuaron después de la conquista con la incorporación de la uva, traída por los españoles en el siglo XVI. Poco a poco, la chicha de uva se consolidó en el centro de la vida social del pueblo chileno.*

No idioma português brasileiro temos exemplos de bebidas alcoólicas, que assim como a *chicha* se conectam com a cultura popular. As pesquisadoras Elisângela Fernandes Martins e Diva Cardoso de Camargo (2008) comentam alguns exemplos em um projeto específico de marcadores culturais para tradução ao inglês:

“Jurubeba”, “catuaba” e “mundureba” são vocábulos que representam bebidas fortes, comumente preparadas e consumidas na região nordestina. As duas primeiras, de origem tupi, são preparadas com plantas próprias da região; são consideradas medicinais, no caso da jurubeba, e como afrodisíaca, no caso da catuaba. A terceira significa cachaça. Para esses MCs, o tradutor optou pelas adaptações firewater, pop skulls e tonic, respectivamente. Dessa forma, o leitor da língua de chegada pode perceber tratar-se de bebida alcoólica, mas, pela falta de um correspondente na cultura de chegada, não pode recuperar o sentido medicinal que esses marcadores têm na língua de partida. (MARTINS; CAMARGO, 2008, p. 127).

Conforme a descrição dessa citação acima nota-se que, ao traduzir um marcador cultural do espanhol chileno, para um marcador cultural brasileiro é inevitável a construção de novas imagens, essas construídas a partir do que uma palavra pode representar em determinada cultura e tradição. No exemplo das traduções do português ao inglês descritas por Martins e Camargo ocorre na adaptação uma perda de sentido que só poderá ser encontrada no marcador do texto fonte. A pertinência da reflexão e de ter um projeto para a tradução desses marcadores se faz necessária no momento de traduzir versos que estão em um poema em que a intertextualidade com a cultura popular do texto fonte é essencial para sua leitura. Os mecanismos de humor constante nessa obra são construídos a partir desses contrastes culturais e das menções de determinados elementos atrelados a um modo do falar coloquial, linguagem essa que utiliza símbolos desse imaginário popular chileno. Entre eles estão uma dança tradicional, elencada a festa e ao um símbolo chileno, a *cueca*. Em cada estrofe do poema, ocorrem menções a essa festa e seus ritos, sua tradição e seus elementos. O poético se vale de uma linguagem coloquial e se desenvolve com marcas da oralidade. Entre essas marcas estão insertos idiomas dos povos originários como o *mapuche* e *quéchua*.

Além de *chicha*, outro exemplo de marcador cultural pode ser observado já no título da obra e do poema, *La Cueca Larga*, tem na sua composição a menção ao gênero musical que é dança tradicional, a *cueca*, palavra que pode ser classificada como marcador social. Aubert (1981) coloca nesse conjunto os vocábulos que designam o próprio homem, funções sociais e profissionais, origens, relações hierárquicas, assim como atividades e eventos que estabelecem vínculos e podem manter ou transformar estas relações. A festa popular que é encontro social surge no imaginário do poema estabelecendo intertextualidades com a história e com aspectos sociológicos de uma tradição popular que teve seus primeiros registros no Chile, no ano de 1820.

En el siglo XVIII la chicha ya representaba una rama dinámica de la producción, el consumo y el comercio de bebidas alcohólicas en Chile. Esta tendencia se consolidó en el siglo XIX, cuando alcanzó su período de apogeo.

Figura 1: La Cueca – 1870.



Fonte: (GARREAUD, Émile, 1870, s.p.). Coleção Cesar Gotta. Fundação Procultura¹³.

O tipo de *cueca* com o qual o poema vincula-se ao escolher o título *La Cueca Larga* estabelece conexão com uma prática que está em extinção. Cabe relembrar que a *cueca* até hoje é reconhecida como uma dança tradicional, não só no Chile, mas também em outros países hispano-americanos, entre os quais estão a Bolívia e o Peru.

Dependendo do olhar do pesquisador, e a forma como se insere determinada palavra no texto, pode também ser considerada como marcador ideológico. Ou seja, *cueca* é um marcador social como representação de uma festa popular, que inclui música, texto poético e dança. Poderia também ser pensada nas suas características como marcador ideológico uma vez que ao longo de décadas foi utilizada pelo estado como símbolo nacional, atrelado ao patriotismo. Desde suas primeiras práticas, iniciadas ainda no Chile colonial, em 1820, o gênero musical passou por diferentes contextos histórico-políticos. Nas décadas de 1940 e 1950, quando foi publicada a obra *La Cueca Larga*, o momento era de resgate da música popular. Décadas depois, em 1979, o mesmo gênero musical, como dança, foi decretado pelo ditador Augusto Pinochet como “baile nacional do Chile”, um decreto que forjava uma homogeneização dessa prática social que nos seus inícios era popular.

No que diz respeito ao trabalho do tradutor, cabe destacar que a tradução de uma palavra vai exigir mais que a consulta aos dicionários e requer uma pesquisa histórica que vai ao encontro dos aspectos culturais que podem estar implicados na linguagem poética de determinado texto e escrita de um autor.

¹³ Émile Garreaud (1835-1875) ver informações em: <http://fotointermedialidad.cl/autor/emile-garreaud/>

Andrés Claro no livro *Las Vasijas Quebradas* (2012), no capítulo “*La traducción de los vencedores o la conquista del extranjero: esta ‘peligrosa libertad’*”, retoma considerações de Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Paul Ricœur (1913-2005) para comentar a hospitalidade que pode ser construída ao traduzir um texto poético e os cuidados que o tradutor deve ter ao pensar a tarefa nada fácil que é traduzir. Claro adverte:

Contudo – eis aqui uma questão a ter em mente a todo momento-, por muito que as formas de conceber e exercer a tradução sejam um lugar privilegiado para tomar a autoimagem de uma cultura, especialmente a ideia que tem das suas relações com todo estrangeiro, isto não quer dizer que a experiência e reflexão do tradutor literário sejam simplesmente o resultado inevitável de um cruzamento de instituições e normas em um lugar e tempo determinados. A tradução – ou o tradutor, se se deseja – podem ser cúmplices da força dominante ou opor-se a mesma, pode ser potencialmente repressor ou hospitalário: reprimir o acolhimento ou promovê-lo. (CLARO, 2012, p. 227-228)¹⁴.

No Brasil temos o Samba, na Argentina, o Tango, dois gêneros amplamente reconhecidos por sua sonoridade e dança. Traduzir a palavra *cueca* do espanhol chileno para o português brasileiro seria o mesmo que forjar uma tradução de “samba” para o espanhol. Se faz assim notória a necessidade da inserção dessa palavra. Com o apoio nas consultas aos dicionários, a pesquisa sobre a história e sobre as relações da obra com a cultura do texto fonte também embasa a decisão de não traduzir a palavra. De acordo com o *Diccionario Etimológico de la lengua Castellana* (1967) de Joan Corominas, no verbete: ZAMBACUECA, está a seguinte informação:

ZAMACUECA, h. 1870, o CUECA, 1900, ‘baile popular de Chile, danza nacional de este país’. Nombre emparentado con el del antiguo zambapalo, 1539, danza grotesca que se bailaba en América en los SS. XVI y XVII. El nombre de este último parece venir de zampapalo ‘hombre estúpido’, princ. s. XVII (Quevedo emplea zambapalo en este último sentido). Zampapalo es propiamente ‘hombre capaz de zamparse un palo, y la b se debería a una alteración fonética y a influjo de zambo. En cuanto a la forma zambacueca, su formación es incierta; quizá alteración de zambapalo por cruce con zamacuco ‘tonto’, 1739, del ár. samakûk ‘duro, ‘necio, malicioso’. De zambacueca se sacaría posteriormente cueca, por haberse tomado zamba - por epíteto zambo, de sentido inadecuado al caso. Es de creer que la cueca sería al principio un baile grotesco como el zambapalo, más tarde dignificado por el genio popular. Zamba, extraído de zambacueca, se ha convertido en el nombre de otro baile americano, h, 1920, recientemente propagado desde el Brasil en la forma samba. (COROMINAS, 1967, p. 620).

¹⁴ Con todo – y he aquí una advertencia a tener en mente en todo momento-, por mucho que las formas de concebir y ejercer la traducción sean un lugar privilegiado para asir la autoimagen de una cultura, especialmente la idea que tiene de sus relaciones con todo extranjero, esto no quiere decir que la experiencia y reflexión del traductor literario sean simplemente el resultado inevitable de un cruce de instituciones y normas en un lugar y tiempo determinados. La traducción – o el traductor, si se quiere- puede ser cómplice de la fuerza dominante u oponerse a la misma; puede ser potencialmente represor u hospitalario: reprimir la acogida o promoverla. (CLARO, 2012, p.227-228).

Como podemos observar, *cueca*, que provoca a homonímia com uma peça de vestir no Brasil através da mesma grafia e pronúncia, de acordo com a cita acima deriva de uma mesma palavra da qual derivaria o samba brasileiro. Portanto, o que de imediato causa uma estranheza, com a pesquisa dedicada à palavra e sua etimologia, oferece parentesco e argumento para a proposta de inserção do nome da dança *cueca* na tradução ao português, deixando em evidência no texto traduzido o nome dessa dança que é chilena e também andina. Dessa forma, a proposta desse projeto é a inserção da palavra no texto de chegada, oferecendo ao leitor os enlaces culturais que esse nome de dança praticada não só no Chile pode oferecer.

No caso da palavra *guagua* inserta nos dois últimos versos da estrofe selecionada: “*Por un viejo que muere / Nacen dos guaguas*” (PARRA, 2006, p.80), podemos considerar que é um marcador social. Se faz importante resgatar a escrita de Parra que com frequência em outras obras suas inclui palavras que estão no espanhol coloquial do Chile, como é o caso de *guagua* e que ao mesmo tempo evidencia uma constante na escrita desse poeta, a de inserir palavras dos idiomas dos povos originários. A hibridez não é só linguística, mas também é cultural. Se bem a tradução ao português remete a possíveis traduções para “nenê” ou “bebê”, traduções possíveis para a palavra *guagua*, a tradução dessa palavra implicaria no desaparecimento do enlace com outro idioma, que não é o espanhol, e além disso, apagaria a marca e estilo do autor. No português brasileiro, uma opção seria a inserção da palavra tupi-guarani: *curumim*. Para as pesquisadoras Patrícia Dias Frisene e Diva Cardoso de Camargo, ao analisar a obra *Relato de um certo oriente* (1989), de Milton Hatoum e sua tradução ao inglês, comentam:

Os vocábulos que indicam o próprio homem, suas classes, funções sociais e profissionais são o foco do domínio da cultura social. Foram encontrados poucos termos referentes a esse domínio, e por isso comentaremos apenas as traduções de —curumins e —caboclo na obra. O marcador —curumim é uma palavra de origem tupi que designa, de modo geral, as crianças indígenas. (FRISENE; CARDOSO, 2010, p. 62).

Se bem *curumin*¹⁵ seria uma possibilidade no idioma português, mantendo no texto meta um português com inserções do idioma de um povo originário do Brasil, a definição para *curumin* não é específica para uma criança lactente, um bebê. Além disso, o tradutor deverá estar atento para que essa escolha seja condizente com as escolhas para as outras 47 estrofes, já que essa decisão específica pode interferir na escolha tradutória ao longo de todo o poema. Ou seja, deve-se escolher “abrasileirar” o texto, ofertando possibilidades dentro da cultura de chegada, ou trazer aspectos culturais do texto estrangeiro? Cabe lembrar que a dança que nomeia o título da obra não é brasileira, e sim uma dança difundida nos países andinos.

¹⁵ De acordo com o *Dicionário Houaiss* (2009) a definição para a palavra Curumim é: 1. rapaz jovem; garoto, menino e 2. criado jovem; serviçal. De acordo com o *Dicionário on-line de português*: significado de Curumim substantivo masculino [Brasil] Menino de pouca idade; garoto ou rapaz. Empregado jovem; criado. Pesca. Tipo de vara utilizada para pescar pirarucu. [Gramática] Coletivos. Curuminzada. Etimologia (origem da palavra curumim). Do tupi kunu'mi/kuru'mi. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/curumim/> Acesso em: 10 out. 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise de elementos culturais de apenas uma das 48 estrofes do poema *La Cueca Larga*, podemos observar a complexidade e importância da reflexão dos marcadores culturais para a tradução de uma obra poética de Nicanor Parra. São marcas culturais entrelaçadas a escrita do autor e seu estilo. Além disso, pesquisar essas marcas culturais lança luz não somente nos aspectos linguísticos do texto fonte, mas também faz pensar possibilidades linguísticas no idioma português. O uso da fala coloquial, uma marca na poesia de Nicanor Parra, se insere na estética de lírica popular, com métrica e rimas bem definidas, mas com tom vanguardista. Essas características exigirão que o tradutor mantenha o tom e ritmo musical que o poema exige, assim como considere as intertextualidades presentes nessa obra poética.

Na reflexão desenvolvida para esse artigo, comentei apenas um dos aspectos que colaboram para o pensar na tradução do poema citado. Na decisão de manter e inserir determinadas palavras que oferecem conexões com o cultural, é feito o exercício da hospitalidade, da acolhida do estrangeiro. São evidenciadas as possíveis relações que a cultura de chegada com a cultura fonte, com os elementos que ao princípio são alheios. São postas novas formas de pensar o adequar-se as possibilidades e expectativas do contexto de chegada. Analisar a tradução dos versos de Nicanor Parra com apoio nos estudos referentes aos marcadores culturais oferece mais que respostas ou possibilidade para a tradução de determinadas palavras ou elementos textuais. As referências linguísticas, mais que soluções, podem oferecer reflexões para a construção de um projeto tradutório que vai além de equivalências, uma forma de ver o traduzir além de traspassos e traslados, mas que quer buscar dar evidência ao poema e ao trabalho poético, evitando apagamentos.

REFERÊNCIAS

AUBERT, Francis Henrik. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. *Revista de Estudos Orientais*, v. 5, 2006, p. 23-36.

AUBERT, Francis Henrik. *A tradução do intraduzível*. São Paulo: FFLCH, USP, 1981.

AUBERT, Francis Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, v. 5, n. 1, 1998, p.99-128.

AYALA, Matías. Nicanor Parra, nacionalista: entre la enseñanza pública y la poesía popular. Santiago de Chile: *Revista Chilena de Literatura*. Abril de 2005, n. 66, p. 107-11.

ANTÚNEZ, Nemésio. Entrevista Nicanor Parra. New York: Programa radial arte desde Nova York, Fundación Nemésio Antúnez, 1968. (áudio: 15:00)

CAMARGO, Diva Cardoso; FRISENE, Patrícia Dias Reis. Análise de marcadores culturais no par de obras *Relato de um certo Oriente* e *The Tree of the Seventh Heaven*. Londrina: *Revista Entretextos*, v.10, n. , jan./jun, 2010, p.55-68.

CLARO, Andrés. Las Vasijas Quebradas, Cuatro variaciones sobre 'la tarea del traductor'. Santiago: Universidad Diego Portales, 2012.

GARREAUD, Émile. Fotografía "La cueca". Chile: Fundación Procultura (<http://www.procultura.cl/>), Coleção Cesar Gotta, 1870, s.p. Disponível em: <https://www.facebook.com/fundacionprocultura/photos/a.377344395659789/2041756085885270/?type=1&theater>. Acesso em: 10 ago. 2018.

GROSSMAN, Edith. Por qué la traducción importa. Tradução de Elvio E. Gandolfo. Madrid: Editora Katz, 2011.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss eletrônico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. CD-ROM.

LACOSTE, Pablo et al. Historia de la chicha de uva: un producto típico en Chile. Idesia, Arica, v. 33, n. 2, , mayo 2015, p. 87-96.

LOYOLA, Margot. La Tonada: testimonios para el futuro. Valparaíso: Pontificia Católica de Valparaíso, 2006.

MARTINS, E.F.; CAMARGO, D.C. A tradução de marcadores culturais em Sargento Getúlio à luz da linguística de corpus. Revista Horizontes de Linguística Aplicada, 2008, p. 118-132.

PARRA, Nicanor. La cueca Larga (1958). In: Obras Completas & Algo +. Barcelona: Círculo de Lectores S.A., Galaxia Gutenberg, 2006, p. 69-81.

RESENDE, Simone Vieira. Normas tradutórias: o caso dos artigos científicos e suas condicionantes culturais. 2011. 139f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

Professora Associada do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, dos programas de Pós-graduação em Linguística (PPGL) e Estudos da Tradução (PGET). Coordenadora do CALEPINO: Núcleo de Lexicografia Multilíngue. Líder do Grupo Dicionários Contrastivos/Português-Espanhol. Bacharel (1983) e Licenciada em Letras: Português e Espanhol (1984) e Mestra em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas (1994) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Linguística pela Universidad de Valladolid, Espanha (1998). Realizou pós-doutorado na Universidad de Alcalá, Espanha (2005) e na Universität Augsburg, Alemanha, com bolsa da CAPES (2014). É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2.

Contato: adjabalbino@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9230136802984841>

Andréia Guerini

Professora Titular do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduada em Letras (1988) e doutora em Literatura (2001), ambos pela Universidade Federal de Santa Catarina. Realizou, com bolsa Capes: pós-doutorado (Professor Visitante Junior), pela Università degli Studi di Padova/Itália (2009-2010) e Estágio Sênior (Professor Visitante Sênior) na Universidade de Coimbra/Portugal (2017-2018). É editora-chefe das revistas Cadernos de Tradução, Appunti Leopardiani e da ANPOLL. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2.

Contato: andrea.guerini@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1962473391601725>

Diego Silveira Coelho Ferreira

Doutorando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). É mestre em Ciência Política pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É bolsista CAPES.

Contato: diegosilveiracf@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1949751583240990>

Diogo Berns

Doutorando e mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Cursa especialização em Música Litúrgica pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL). É Bacharel em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina (2016). Desenvolve pesquisa acerca das adaptações cinematográficas de textos literários. É bolsista CAPES.

Contato: diogo.cinestar@hotmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8354210362015060>

Dirce Waltrick do Amarante

Ensaísta, tradutora e escritora. Professora do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET). É líder do grupo de pesquisa em Estudos Joycianos no Brasil e membro do Núcleo de Pesquisa de Estudos sobre Samuel Beckett (USP). É editora-chefe do Jornal de Arte e Cultura “Qorpus” e colunista do blog da Editora Iluminuras. Tem livros publicados na área de tradução, teoria literária, teatro e literatura infantil e juvenil. Graduada em Direito (1991), Mestra (2001) e Doutora em Literatura (2006), ambos pela Universidade Federal de Santa Catarina. Realizou estágio pós doutoral nas universidades: Universidade Federal de Santa Catarina (2007), Universidade Federal de Minas Gerais (2009), Universidade de São Paulo e Fundação James Joyce (2017).

Contato: waltrickdoamarantedirce@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5702360547263822>

Elisângela Dagostini

Doutoranda em Estudos da Tradução e especialista em Ciência e Tecnologia (2017), ambos pela Universidade Federal de Santa Catarina. É especialista em Gestão de Pessoas pela Universidade Norte do Paraná (2011) e graduada em Administração de empresas pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (2002).

Contato: elisangela.dagostini@ufsc.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7681572186736991>

Fernanda Christmann

Doutoranda e mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). É graduada em Administração com Habilitação em Marketing (FACC - 2007), e

em Biblioteconomia (UFSC - 2017). Pesquisa temas na área da Ciência da Informação e História dos Estudos da Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: coleta de dados, análise e mapeamento de dados. É bolsista CAPES.

Contato: fe.christmann.fc@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1950011948945363>

Giordana Antônia Sfredo

Mestranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Licenciada em Letras: Português e Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG - 2016). Realizou mobilidade acadêmica internacional através do Programa de Bolsas Ibero-Americanas do Banco Santander (2014-2015), cursando Filologia Hispânica na Universidade de Córdoba, na Espanha. É bolsista CAPES.

Contato: giordanasfredo@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5673649944927209>

Giovana Beatriz Manrique Ursini

Doutoranda e mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Graduada em Artes Cênicas (UFSC - 2013). Pesquisa temas relacionados com: tradução, dança contemporânea e Trisha Brown. É bolsista CAPES.

Contato: giovana_ursini@hotmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9517012822412587>

João Carlos Pereira Hoeller

Mestrando em Estudos da Tradução e graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2017). Tem experiência na área de Direito e Filosofia, pesquisando traduções de textos jurídicos e filosóficos. É bolsista CAPES.

Contato: pereirahoeller@hotmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8365024473770222>

Juliana de Abreu

Doutoranda e mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Licenciada em Letras Alemão (2017). Desde 2012 é membro do Grupo de Pesquisa TRAC - Tradução e Cultura. Utilizando-se do gênero textual receitas culinárias, pesquisa as variedades nacionais alemã e austríaca da língua alemã. É bacharela em Biblioteconomia (2003) e Especialista em Gestão de Bibliotecas (2006) pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, com experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Gestão da Informação. É bolsista CAPES.

Contato: julideabreu@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2739204912846834>

Mairla Pereira Pires Costa

Mestranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Graduada em Biblioteconomia - com habilitação em Gestão da Informação pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2012), e licenciada em Pedagogia pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI). É membro do Grupo de Pesquisa em Interpretação e Tradução de Línguas de Sinais (InterTrads) registrado no CNPq. É bolsista CAPES.

Contato: mairla.libras@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8964505105340990>

Marcia Goretti Pereira de Carvalho

É professora Adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (DINTER/PGET/UFSC). É mestra em Letras: Linguística e Teoria Literária e graduada em Letras (UFPA - 1998).

Contato: marciagoretti@bol.com.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8063526465131875>

Maria Barbara Florez Valdez

Mestranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. (PGET/UFSC). É graduada em Letras - Espanhol (UFSC - 2012) e professora de Língua Espanhola dos Cursos Extracurriculares da UFSC. Tem interesse em pesquisas na área dos Estudos Feministas da Tradução e Tradução Intersemiótica e Adaptação. É bolsista CAPES.

Contato: mariabarbaraflorez@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0026779377218469>

Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva

Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). É mestra em Estudos da Tradução (POSTRAD/UnB) e graduada em Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação pela mesma universidade. Seus principais interesses de pesquisa são: Lexicografia, Terminologia, Tradução Etnográfica, Tradução Funcionalista e Folclore. É bolsista CAPES.

Contato: maria.fms@hotmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3511043590385203>

Maria Cecilia Pilati de Carvalho Fritsche

Doutoranda e mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduada em Letras: Francês (UFSC - 2014) e em Psicologia (UNISUL - 2005). É bolsista CAPES.

Contato: mcecilia002@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1316798488424320>

Marina Piovesan Gonçalves

Doutoranda e mestra em Estudos da Tradução, pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Interesses de pesquisa voltados à análise discursiva e tradutória de Relatos de Ocorrência (RO) na Delegacia de Proteção ao Turista de Santa Catarina - DPTUR. É bolsista CAPES.

Contato: mahpgoncalves@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5536188265040315>

Mary Anne Warken Soares Sobottka

Doutoranda e mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. (PGET/UFSC). É Bacharela em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola pela

mesma universidade. Pesquisa a obra de Nicanor Parra e tem interesse na variação do espanhol chileno e na literatura chilena. É bolsista CAPES.

Contato: warkenespanholufsc@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7707356833300677>

Neiva de Aquino Albres

Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Educação Especial pela Universidade Federal de São Carlos (2013). Mestra em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2005). Especialista em Psicopedagogia pela Universidade para o Desenvolvimento da Região do Pantanal (2005). Graduação em Normal Superior pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS - 2003) e graduação em Fonoaudiologia pela Universidade Católica Dom Bosco (1999). Tem experiência na formação de professores de Libras e na formação de tradutores/intérpretes de Libras em cursos de graduação e especialização. Tem se dedicado a pesquisas no campo da análise de implementação de educação inclusiva e educação bilíngue para surdos, processos de tradução e interpretação de Libras e português e de ensino de Libras.

Contato: neivaaquino@yahoo.com.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1652645656634694>

Vitória Tassara Costa Silva

Mestranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Bacharelada em Letras - Tradução Português/Inglês pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Tem experiência na área de Tradução Inglês/Português, na área de Libras e de Línguas Estrangeiras Modernas. Participa dos Grupos de Pesquisa em Interpretação e Tradução de Línguas de Sinais (InterTrads), Spread the Sign - Brasil, e do Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Educação de Surdos (GIPES). É bolsista CAPES.

Contato: vitoriatassara26@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1017840206313804>

Walter Carlos Costa

Professor Titular aposentado do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, onde atua na Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Possui doutorado sobre as traduções de Jorge Luis Borges para o inglês pela University of Birmingham, Reino Unido, e pós-doutorado pela UFMG. É mestre em Romanse

Filologie pela Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica e graduado em Filologia Românica (Francês e Espanhol) na Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica. Pesquisa literatura hispano-americana (sobretudo a obra de Jorge Luis Borges), literatura comparada, estudos da tradução (especialmente a conexão entre literatura traduzida e literatura nacional) e literatura fantástica. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1C.

Contato: walter.costa@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9404689780875944>

Willian Henrique Cândido Moura

Mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), na linha de pesquisa Estudos Linguísticos da Tradução e Interpretação, desenvolvendo pesquisas em Tradução Audiovisual e Expressões Idiomáticas no par linguístico português-espanhol. Cursa especialização em Tradução Audiovisual de Espanhol pela Universidade Estácio de Sá. Graduado em Letras: Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (2017). É tradutor e revisor de textos. É bolsista CNPq.

Contato: willianhenry_@hotmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2066832055572702>

Autores

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Andréia Guerini
Diego Silveira Coelho Ferreira
Diogo Berns
Elisângela Dagostini
Giordana Antônia Sfredo
Giovana Beatriz Manrique Ursini
João Carlos Pereira Hoeller
Juliana de Abreu
Mairla Pereira Pires Costa
Marcia Goretti Pereira de Carvalho
Maria Barbara Florez Valdez
Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva
Maria Cecilia Pilati de Carvalho Fritsche
Marina Piovesan Gonçalves
Mary Anne Warken Soares Sobottka
Neiva de Aquino Albres
Vitória Tassara Costa Silva
Walter Carlos Costa