

DA DICOTOMIA SURDOS *VERSUS* OUVINTES NA TRADUÇÃO DE CONTOS CLÁSSICOS A PARTIR DA CULTURA SURDA: UM REVIDE SUBVERSIVO POR MEIO DA APROPRIAÇÃO?

THE DEAF AND HEARING DICHOTOMY IN THE TRANSLATION OF CLASSIC TALES ACCORDING TO DEAF CULTURE: A SUBVERSIVE STRIKE BACK THROUGHOUT APPROPRIATION?



Carla Cristina Gaia dos SANTOS
Professora
Instituto Federal do Paraná
Telêmaco Borba, Paraná, Brasil
<http://lattes.cnpq.br/3273384841898978>
<https://orcid.org/0000-0003-4491-8991>
carla.guia@ifpr.edu.br

1

Resumo: Durante a história da humanidade, por vezes, a surdez foi confundida com uma limitação, uma mazela ou até mesmo um castigo, delegando aos surdos condições periféricas e quase sempre condicionadas aos achismos do poderio hegemônico de cada dado contexto. Entretanto, na contemporaneidade é perceptível o despertar de uma consciência surda, uma busca por afirmação identitária, e a literatura traduzida, enquanto meio de expressão simbólica e produto de identidades capazes de construir significados socialmente reconhecíveis nos meios em que circula, atua como uma importante ferramenta de empoderamento sociopolítico e educacional dos surdos. Dessa forma, este artigo, enquanto recorte da pesquisa de mestrado intitulada *A tradução de contos populares clássicos com escopos definidos: um passeio pelas versões impressas de Cinderela Surda (2003), Rapunzel Surda (2003) e Patinho Surdo (2005)*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual de Maringá (UEM), na área de concentração em Estudos Literários, visa refletir sobre a tradução dos contos populares clássicos a partir da cultura surda em *Cinderela Surda* (Hessel et al., 2003), *Rapunzel Surda* (Karnopp, Rosa, et al., 2003) e *Patinho Surdo* (Karnopp & Rosa, 2005). Tendo como referência os estudos de Venuti (2002), busco nesta análise investigar a representação das identidades culturais que se constroem nesse processo tradutório.

Palavras-chave: Literatura Surda impressa. Identidades culturais. Literatura traduzida. Identidade Surda.

Abstract: *From time to time, deafness has been mistaken as a limitation, an illness or even a punishment, delegating to deaf people peripheral positions conditioned by the hegemonic power of each given context. However, in the present moment we realize the awakening of a deaf consciousness, a search for identity assertion, and the translated literature – considered here as a mean of symbolic expression and the product of identities capable of constructing socially and recognizable meanings in the circles in which it circulates – acts as an important tool of socio-political and educational empowerment of the deaf. Therefore, this article, as an important part of the Marster's Thesis entitled *The translation of popular classic tales with defined scopes: a tour throughout the printed versions of Deaf Cinderella (2003), Deaf Rapunzel (2003) and Deaf Duck (2005)* (UEM), is aimed at reflecting upon the classic tales translated according to the deaf culture in the books *Deaf Cinderella* (Hessel et al., 2003), *Deaf Rapunzel* (Karnopp, Rosa et al., 2003) and *Deaf Duck* (Karnopp & Rosa, 2005). In addition, based on the studies of Venuti (2002), we investigate the representation of the cultural identities that were built within the translation process.*

Keywords: *Printed Deaf Literature. Cultural identities. Translated Literature. Deaf identity.*



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da *Licença Creative Commons* Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

A tradução de histórias dos mais diversos gêneros é uma atividade tão antiga quanto a própria história da humanidade e nunca deixou de ser uma tarefa árdua. Traduzir implica adaptar para um novo contexto, um novo meio, com a percepção de diferentes realidades regidas pelas mais diversas convenções culturais. A tradução é realizada para e por novos agentes e pode variar tanto quanto se transformem os propósitos narrativos. Além do mais, também implica apropriação e transformação, apresentando sempre um novo texto, nem melhor nem pior do que aqueles que o antecederam, apenas diferentes, cumprindo propósitos distintos em diversos momentos de apropriação e condicionados aos jogos de poder de cada dado contexto. A tradução literária de contos popularizados na contemporaneidade, por sua vez, não é diferente. Tal qual enuncia Hermans (1996, p. 5), todo texto traduzido é, inevitavelmente, plural, híbrido e, conseqüentemente, descentralizado.

2 Maria Tatar, ao dialogar com os estudos de John Updike¹, explica que muitos contos populares, em sua maioria, quando surgiram cumpriam o papel de entretenimento entre os adultos, pois eram “a televisão e a pornografia de seu tempo; a subliteratura que iluminava a vida dos povos” (Tatar, 2004, p. 9). Hoje, entretanto, compõem cânones locais de diversas comunidades, tornando-se elementos primordiais do capital cultural de grupos variados. São ainda hoje recontados a partir dos mais diversos contextos de apropriação, dizendo-se e sendo ditos em meio às mais diferentes culturas. As traduções de tais histórias, entretanto, evidenciam marcas de cada momento social e histórico no qual se desenvolvem, deixando à mostra as formas pelas quais nos apropriamos de tal capital cultural e de toda simbologia que carregam. Ao traduzir um texto, nós o transformamos em algo novo, perpassado por nossas próprias vivências e percepções do mundo. A cada tradução, um novo texto, uma maneira diferente de compreendê-lo.

A busca pelo clássico, pelo familiar, torna-se neste contexto um movimento compreensível, uma forma segura de dar um passo à frente. Agarrar-se ao antigo atua como uma manobra confiável quando se caminha em direção ao novo e ao desconhecido. Seja como Yeh-hsien na China antiga, como Cendrillon na corte francesa, como a escocesa Rashin Cotie, ou a alemã Aschenputtel, as borralheiras Cinderelas continuam a ser reinventadas de acordo com cada novo tempo e de acordo com cada cenário nos quais tomam forma. Não apenas esta, mas muitas das histórias que hoje atribuímos aos Irmãos Grimm, a Andersen, a Perrault e a outros escritores e compiladores ao longo da nossa história, vêm sendo traduzidas, desconstruídas, ganhando novas interpretações e sendo atualizadas ao longo dos séculos. Como afirmou Hermans (1996), “não apenas a língua muda com uma tradução, como também o

contexto, a intenção, a função, a situação comunicativa como um todo.” (Hermans, 1996, p. 5)².

Assim, Cinderela, Rapunzel e o Patinho, que aqui não é mais feio, foram mais uma vez reinventados, mas a partir de uma percepção visual do mundo. As narrativas recontadas a partir da cultura surda, assim como as demais, recontam narrativas anteriores, mas partindo de seu ponto de vista, ou seja, da experiência visual do sujeito surdo, e trazem elementos dessa identidade a partir da qual são traduzidas. O objetivo de tais publicações é o de registrar os contos clássicos sob o reflexo da identidade surda, ao mesmo tempo em que contribuem para o fortalecimento de uma chamada literatura surda.

Desta forma, partindo do objetivo de recontar as histórias da Cinderela, Rapunzel e do Patinho, títulos como *Cinderela Surda* (Hessel et al., 2003), *Rapunzel Surda* (Karnopp, Rosa et al., 2003) e *Patinho Surdo* (Karnopp & Rosa, 2005) – doravante CS, RS e PS – destinam à literatura o papel de importante ferramenta de fortalecimento identitário, sociopolítico e educacional dos sujeitos surdos. A busca pelos contos populares pode remeter à necessidade sentida de se estabelecer raízes culturais, bem como a recriação de textos advindos das tradições orais ocidentais acaba ganhando nesse meio uma dimensão de resistência literária e de questionamento dos padrões sociais que se impõem. Assim sendo, acredito que CS, RS e PS enveredam-se para o atual contexto contribuindo com a afirmação de uma identidade linguística e cultural própria dos surdos brasileiros via meio impresso.

Percebo, entretanto, que os textos atualizados polarizam de maneira latente as identidades surda e ouvinte e, por conta das escolhas feitas no processo de atualização desses contos e da própria escolha dos textos atualizados, estabelecem aquilo que Venuti, em *Escândalos da Tradução* (2002), identifica como estereótipos das *identidades culturais* envolvidas, as quais acabam por inscrever nas narrativas valores linguísticos e culturais partilhados pelos próprios surdos brasileiros. Nesse sentido, busco auxílio na dialética da construção dos sujeitos das teorias pós-coloniais representada pelo binarismo *Outro/outro* (Ashcroft et al., 1991; Spivak, 1995), para compreender essa contraposição criada pelas escolhas no processo de atualização da narrativa nesse novo contexto e com base em seu novo propósito de apropriação.

Dessa forma, proponho no presente artigo um olhar atento à representação das *identidades culturais* que se estabelecem nas narrativas de CS, RS e PS ao traduzir os clássicos populares a partir da cultura surda.

Adentrando as traduções: da dicotomia surdos *versus* ouvintes

Venuti, em *Escândalos da Tradução* (2002), lembra-nos de que a própria escolha do texto a ser traduzido atende, inevitavelmente, a interesses próprios de cada momento tradutório, interesses esses que são reforçados pelas escolhas das estratégias utilizadas durante todo o processo de atualização. Nessa perspectiva, ao reescrever um texto estrangeiro, segundo o autor, discursos e valores domésticos são reinscritos no produto final. Esse jogo dialético que perpassa o processo de atualização de textos em novos contextos, segundo Venuti (2002), cria as identidades culturais, ou seja, fixa uma espécie de representação estereotipada tanto da cultura de partida quanto da cultura de chegada. Trata-se, portanto, de um processo cujos resultados ambíguos têm o poder de “vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo” (Venuti, 2002, p. 130), assim como pode “manter ou revisar a hierarquia de valores na língua-alvo” (Venuti, 2002, p. 131). O fato é que, ao contribuir diretamente com a formação de identidades culturais, o texto traduzido possibilita o que o pesquisador chama de:

4

um processo de “espelhamento” ou autorreconhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução, identificando valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão inscritos por meio de uma estratégia discursiva específica (Venuti, 2002, p. 148).

CS, RS e PS ao recontarem os contos clássicos da cultura oralizada eurocêntrica optam

por protagonistas surdos como uma estratégia de espelhamento, a qual se justifica também pelo escopo de tais traduções, ou seja, recontar a partir da cultura surda brasileira. Em CS, por exemplo, cronologicamente a primeira das três publicações aqui abordadas, a protagonista e o príncipe são surdos, já a madrasta e as irmãs, ouvintes. Essa polarização cria contraposições ao longo da história entre bem e mal, bonito e feio, simbolizando também a desarmonia histórica e secular da repressão cultural ouvinte em relação aos surdos. Assim como as demais Cinderelas recriadas ao longo dos séculos, nessa narrativa ela também possui um temperamento dócil, gentil e submisso que acaba por contrapor-se ao temperamento impiedoso e detestável das irmãs postiças e da madrasta a quem servia com obediência após a morte de seu pai. Nessa

versão, entretanto, esse contraste ganha novos significados, pois não apenas se refere à incansável rivalidade fraterna e ao desligamento da criança para com seus primeiros protetores, como estudos psicanalíticos fazem questão de frisar (Bettelheim, 1980). Nesse contexto, a contraposição metaforiza também as relações de poder e as forças de opressão que interagem assimetricamente nos espaços onde convivem surdos e ouvintes, criando polos representativos evidentes do simbólico processo de colonização sociohistórica pelo qual passam os surdos.

Cinderela é de fato uma borralheira em CS: limpa, cozinha, faz os trabalhos mais difíceis e, mesmo fazendo-os bem, não é aceita como membro da família; é rebaixada, humilhada e menosprezada. Contudo, em contraposição às diferentes versões existentes, a beleza de Cinderela não é apenas encoberta pela poeira dos serviços domésticos, pois seu maior obstáculo se encontra na dificuldade de comunicação, já que a madrasta e as irmãs não utilizam a língua de sinais e Cinderela não pode ouvi-las. Desde seu início, a narrativa evidencia o maior impasse de uma pessoa surda, ou seja, habitar uma zona de contato³ cujo ambiente linguístico não é o seu, onde a maioria não reconhece devidamente os aspectos culturais de sua individualidade e a julga como inferior, incapaz, por não se comunicar como os outros. Depreendo que nessa narrativa a inferiorização inicial de Cinderela pela madrasta e pelas irmãs não se dá apenas pela fuligem, mas principalmente por sua condição de surda.

A história conta que Cinderela aprendeu a língua de sinais nas ruas e se comunicava com os amigos que também utilizavam essa forma de comunicação, sendo essa passagem uma clara alusão às associações de surdos e demais ambientes onde geralmente os surdos se reúnem. Já o príncipe adquiriu a língua de sinais através do mestre LeEpeé⁴, um professor particular contratado pelo rei e pela rainha para lhe ensinar a língua de sinais francesa. A referência ao professor resgata o momento histórico dos primórdios do século XVIII, por volta da década de 1750, quando o abade francês Charles Michel de L'Épée voltou os olhos para os indivíduos surdos de sua localidade e começou a notar características linguísticas próprias daqueles gestos e expressões. Essa referência, além de nos dar uma possível ideia de localização e do momento no qual essa narrativa de Cinderela se passa, também evidencia aos leitores as relações entre a língua brasileira de sinais e a língua de sinais francesa, que, de acordo com pesquisadores como Sousa (2012), vão muito além de meras referências linguísticas, explorando principalmente afinidades históricas e culturais. Talvez por isso seja condizente a aproximação entre CS, de Hessel et al., e a Cinderela de Perrault, diferindo veementemente da versão alemã dos irmãos Grimm. A versão surda burla todo e qualquer conteúdo que possa remeter à violência ou à

vulgaridade, distanciando-se, nesse ponto, também das histórias advindas das antigas tradições nórdicas⁵.

Em CS, Cinderela é uma menina curiosa e rapidamente se interessa por saber o que dizia a carta real, com o convite para o baile no qual o príncipe escolheria sua esposa. Quando toma conhecimento do conteúdo da mensagem, implora para a madrasta deixá-la ir à festa, mas é mais uma vez humilhada por não ter roupas bonitas o suficiente para a ocasião. Em muitas versões, as Cinderelas encontram ajuda em elementos da natureza, por vezes um peixe, uma castanheira, um búfalo pardo, ou mesmo passarinhos. Em CS, entretanto, assim como em Perrault, os autores utilizam-se das artimanhas do conto maravilhoso e subitamente aparece uma fada madrinha para, com um passe de mágica, amparar Cinderela com um lindo vestido e com luvas cor de rosa. Contudo, diferentemente da fada madrinha de Perrault, que, em troca da ajuda, faz Cinderela prometer ser uma boa menina, a fada em CS não pede nada em troca, ela apenas ajuda Cinderela em seu momento de necessidade. Fato esse que se justificaria pelo contexto sociohistórico de afirmação burguesa no qual se encontrava Perrault e que, segundo Tatar (2004, p. 42), estava “imbuído da ideia de que contos de fadas recompensam a virtude”.

6

A essencialista rivalidade fraterna e a recorrente vitória da pequena heroína humilhada pelas irmãs megeras e pela madrasta cruel perpassam a trama de CS, assim como em demais versões da narrativa. Segundo Bettelheim (1980), *Cinderela* é talvez um dos contos de fadas mais conhecidos e seus primeiros registros datam do século IX d.C., na China, o que explicaria a exaltação do pequeno pezinho, o único a vestir com perfeição o sapatinho da futura princesa. Contudo, na narrativa surda, Cinderela não perde o sapatinho, mas sim sua luva. As mãos simbolizam o maior meio de expressão desses indivíduos, sendo elemento fundamental em sua caracterização identitária. Perder a luva ganha uma dimensão tão grande para esta comunidade interpretativa que pode ser equiparada à importância do pequeno sapatinho para as antigas chinesas, consideradas tão belas quanto menores fossem os seus pés.

Como se pode notar pela rápida síntese, CS apresenta dois planos narrativos que contribuem claramente com a formação de *identidades culturais*. No primeiro, cria-se uma espécie de polarização dicotômica entre surdos e ouvintes. A escolha por recriar um príncipe e uma dócil Cinderela surdos se contrapõe de maneira gritante à imagem da madrasta e das irmãs exploradoras, suscitando uma construção binária das identidades envolvidas na narrativa: de um lado Cinderela, explorada e inferiorizada por sua condição de surda que se une ao príncipe, galante e apaixonado; de outro, as irmãs e a madrasta, ouvintes, mesquinhas, megeras e vaidosas. Como vimos, essa polarização cria contraposições caricatas ao longo da história

simbolizando – por que não? – a desarmonia secular de repressão cultural ouvinte em relação aos surdos, que por séculos têm sido socialmente silenciados devido à compreensão de surdez como deficiência quando comparada à normatividade ouvinte.

Essa representação estereotipada é ainda mais acentuada pela escolha dos animais que foram transformados pela fada para ajudar Cinderela a ir ao baile, neste caso, o gato e o rato. Enquanto a versão de Perrault utiliza camundongos, ratos e lagartos para serem transformados em cocheiros, lacaios e cavalos, em CS a fada transforma um gato e um rato. A própria escolha dos animais contribui para a manutenção da polarização criada anteriormente entre a madrasta e as irmãs ouvintes em contraposição à Cinderela e ao príncipe surdos, ou seja, o perseguido *versus* aquele que persegue, o explorado *versus* aquele que explora. Essa passagem é fundamental e funciona na narrativa como um prenúncio à inversão de papéis que finalizará a história. Pois se o gato, animal de força superior ao rato e seu predador natural na cadeia alimentar, é transformado em um cavalo, o rato, pequeno e desfavorecido biologicamente, é transformado em um cavaleiro. Há a inversão do pequeno sobre o grande, do desfavorecido sobre o privilegiado, remetendo-nos a uma situação análoga à transformação da pequena borralheira em mulher, digna da realeza. A realeza, nesse caso, não simboliza meramente uma ascensão social ou a maturação biológica da personagem como na versão de Perrault, mas a superação de sua condição inicial, enquanto identidade minorizada e explorada. Ou seja, durante o encontro com o príncipe, que também era surdo, Cinderela ascende de sua posição minorizada para uma posição idealizada, na qual a condição de surda não mais a submete aos descasos da madrasta e das irmãs ouvintes. Dessa forma, a surdez não era mais um problema, mas uma característica dessa personagem, é um traço de sua identidade.

Somos, então, levados a analisar esse segundo plano narrativo e a questionar a relação do príncipe com seu ambiente de vivência bilíngue. Apesar de sua identidade surda, a narrativa não menciona que seja inferiorizado por sua condição assim como era Cinderela. Talvez porque ocupe a posição de príncipe, ou talvez porque a narrativa evoque uma forma de constituição identitária que mire a surdez enquanto marca idiossincrática própria de indivíduos marcados pela experiência visual, pelo uso da língua de sinais e pela construção de uma subjetividade que prescindia ao som.

Verifica-se, portanto, três estereótipos de identidades culturais em CS: de um lado a identidade ouvinte, inicialmente tida como superior, completa, cuja representação caricata se manifesta nas irmãs e na madrasta megera, mas que é subvertida ao final da narrativa pela ascensão de Cinderela, a qual se contrapõe, por sua vez, à identidade minorizada pela condição

da surdez, totalizada na figura da protagonista; por último, a identidade surda idealizada, compreendida não como a falta de algo, mas enquanto marca idiossincrática, representada na figura do príncipe. Percebemos, portanto, que não apenas a identidade surda é *outremizada* em relação à identidade ouvinte, como também a própria identidade surda se contrapõe a ela mesma, contrastando a condição do que poderíamos denominar de surdo *versus* Surdo, ou seja, deficiência *versus* traço identitário.

Outremização, termo em geral relacionado ao binarismo *Outro/outro*, é comumente utilizado para compreensão da separação entre colonizador e colonizado, como forma de definir a posição central e hierárquica do primeiro em relação à posição periférica e objetificada do segundo (Ashcroft et al., 1991). Sendo essa a base do discurso imperial, Spivak (1985) denomina outremização – *othering*, em inglês – esse processo dialético que fabrica a representação do grupo minorizado pelo viés discursivo do Império.

8

Assim sendo, pode-se afirmar que a narrativa de Cinderela atualizada de acordo com a cultura surda contrapõe em ambos os planos o binarismo *Outro/outro*: em primeiro plano explora essa contraposição entre a identidade ouvinte hierarquizada e dominante em relação à identidade surda minorizada na narrativa. Já em segundo plano, posiciona, de um lado, a utopia do sujeito cujo direito de ser surdo e se desenvolver de acordo com suas particularidades linguísticas é garantido e, de outro, a realidade do sujeito inferiorizado em sua própria zona de contato, de vivência híbrida e fronteiriça. Contudo, o caminho percorrido por Cinderela na narrativa deixa claro que, apesar da escolha de representá-la por meio da simbologia do sujeito surdo inferiorizado, ou seja, do *outro*, o faz com o objetivo de transcendência dessa condição à posição de *Outro*, por meio do casamento com o príncipe – o que acaba, evidentemente, por perpetuar padrões patriarcais que assombram as Cinderelas desde a China antiga até suas mais diversas versões e atualizações.

A contraposição dessas três *identidades culturais* por meio dos dois planos narrativos também permeia as narrativas seguintes. Em RS, a única personagem que a narrativa descreve explicitamente como surda é Rapunzel, a linda menina que nasce de um casal muito apaixonado, mas acaba sendo criada pela bruxa, organização narrativa que dá abertura interpretativa ao metafórico amadurecimento das figuras paternas e maternas após o nascimento da criança. Durante a gravidez, a mãe de Rapunzel sente um desejo enorme de comer os rabanetes da horta vizinha. Mesmo sabendo que pertenciam à bruxa, o marido, muito bondoso, vai apanhá-los e é então surpreendido. O homem tenta se explicar, mas a bruxa impiedosa e furiosa com o acontecido exige o bebê que vai nascer em troca do roubo cometido.

Em RS, a bruxa leva a garota logo após o nascimento e, conforme a menina vai crescendo, a bruxa percebe que a jovem é surda.

Rapunzel não tem contato externo, o que acaba fazendo com que ela e a bruxa desenvolvam gestos caseiros para comunicação. Ao perceber que estava se tornando uma moça muito bonita, a bruxa decide prendê-la numa torre para que ninguém a roube, o que acaba por afastá-la ainda mais do contato com o mundo ao redor. A menina passa os dias lá no alto, longe de tudo, penteando e trançando os enormes cabelos enquanto espera a visita da bruxa todas as manhãs quando lhe traz comida. Certo dia, ao caminhar pelo bosque, um príncipe encontra a torre, avista as duas conversando por meio de gestos e se interessa por Rapunzel. Quando a bruxa parte, ele rapidamente sinaliza para a moça, que se intriga com aqueles sinais desconhecidos e joga suas tranças para o príncipe subir. O rapaz passa a visitá-la com frequência e a bela moça começa a aprender aquela nova forma de comunicação. Tudo vai bem até o momento no qual a bruxa percebe a grande quantidade de sinais diferenciados utilizados por Rapunzel e desconfia de que algo fugira de seu controle. Diante da desconfiança, a menina acaba confessando tudo, deixando a bruxa muito irritada.

Mostra-se relevante neste ponto a contraposição com narrativas anteriores de nossa tão conhecida “donzela da torre”: na versão francesa setecentista de La Force, traduzida para o inglês como *Persinette, the maiden in the tower* (1698), a menina engravida e a fada a descobre por conta de seu aumento de peso; já na versão dos Grimm, preocupados com a moral destinada ao público infantil de sua época, uma Rapunzel desatenta revela que puxava o príncipe para o alto da torre com seus longos cabelos. Em RS, entretanto, a menina se entrega por conta da aquisição linguística que se diferenciava, e muito, dos poucos gestos caseiros que desenvolvera junto à bruxa. Dessa forma, se as versões de La Force e dos Grimm nos apresentam uma protagonista ingênua e desavisada, RS marca, contrariamente às versões anteriores, o momento principal de crescimento da personagem por meio da aquisição da língua de sinais após uma vida toda de comunicação via gestos caseiros. Esse é o ápice de desenvolvimento daquela personagem que se via, até então, enclausurada pela bruxa.

Dessa maneira, se a bruxa é a figuração de um laço guardião, protetor, funcionando na narrativa como um espelho para as figuras paterna e materna, a atitude de Rapunzel ao começar a se relacionar com o príncipe simbolicamente representa uma ruptura do cordão umbilical. Trata-se do inevitável momento no qual a torre não é mais o limite para a personagem e a bruxa se vê incapaz de protegê-la ou segurá-la. Essa perda de controle é dolorosa e, por não aceitar o

fato de Rapunzel crescer e se desenvolver, a guardiã corta suas tranças e a manda para longe, em uma tentativa desesperada de manter o controle sob a protagonista.

Novamente as *identidades culturais* se contrapõem: vemos a construção do *Outro* representado pela bruxa ouvinte, que, apesar de desejar proteger Rapunzel dos olhos alheios, não consegue lhe oferecer um ambiente linguístico propício ao seu desenvolvimento e acaba utilizando seu poder hierárquico de guardiã para enclausurar a menina do contato com o mundo surdo e tudo mais que a cerca; vemos ainda o *outro* representado na figura de Rapunzel, a figura surda marginalizada, inicialmente impotente, enclausurada por aquele ambiente repressor. Por fim, o príncipe, que mais uma vez é representado como a identidade idealizada para o contexto cultural surdo, como o caminho para o fortalecimento identitário e de realização pessoal da protagonista inicialmente inferiorizada.

PS, por último, mas não menos importante, narra a história do patinho que transcende sua condição inicial de personagem minorizada. Contudo, enquanto o conto clássico de Andersen narra um cisne nascido em um ninho de patos, PS narra um patinho surdo que nasce em um ninho de cisnes ouvintes. Na história do autor dinamarquês, por ser diferente das demais personagens, o patinho que se descobre cisne é tido como muito feio e desajeitado. Após muitas ofensas físicas e verbais o patinho se afasta do grupo, passa por diversos perigos e o tempo vai transcorrendo, até que um dia, já crescido, depara-se com um bando de lindos cisnes. Só então percebe sua semelhança com aqueles magníficos seres e o patinho, antes feio, vê-se agora um formoso cisne. A partir da imagem de dois animais cotidianos, a história de Andersen (2010) contrapõe ideias e valores: o pato é um animal biologicamente menor que o cisne, mas o pequenino cisne é quem era humilhado e minorizado no início. Porém, ao final, o pequeno se torna o grande. O cisne representa, em Andersen (2010), uma ave nobre, majestosa e a transformação da personagem proporciona que ela cresça psicológica e subjetivamente. O patinho feio se descobre de outra espécie, mais bela e imponente. Essa superioridade estética acaba por agregar-lhe valor e dignidade que antes não se conhecia, pois, como analisa Tatar (2004), Andersen hierarquiza a relação entre “cisnes majestáticos *versus* ‘a ralé do terreiro’” (p. 299).

Já a narrativa surda trilha um caminho em sentido inverso. O patinho nascido no ninho de cisnes, leia-se aqui toda a simbologia já comentada no parágrafo anterior, por sentir-se muito diferente do restante da família e não conseguir se comunicar nem cantar como seus irmãos, acaba sozinho, excluído. Não se sente parte daquela família e, ao se afastar do grupo, acaba encontrando um bando de patos muito parecidos com ele que, surpreendentemente, também

sinalizam. O patinho fica encantado por encontrar outros animaizinhos com os quais consegue se comunicar e sente-se bem com eles, sente-se em casa. A mamãe pata, que também é surda, reconhece seu filhote perdido e trata logo de esclarecer toda a história com a mamãe cisne, contratando um sapo intérprete para mediar a conversa.

Encontrar outros patos que sinalizam desperta no patinho um sentimento de pertença, o qual é ainda mais enfatizado pela passagem a seguir:

Ele se aproximou de alguns patinhos e sinalizou: “Oi!”. Os patinhos responderam: “Oi!”. Começou a observar que eles tinham o seu jeito, as suas cores, o mesmo bico, o mesmo olhar! Aos poucos, o patinho surdo começou a aprender a Língua de Sinais da Lagoa (LSL).

O patinho voltou para sua casa. Durante aquela noite, só pensava: “A gente consegue se comunicar! Eles parecem meus irmãos, minha família!” (Karnopp & Rosa, 2005, s/n).

Diferentemente da narrativa de Andersen (2010) na qual a identificação com seus pares revela a transformação de sua identidade (antes pato, agora cisne; antes feio, agora belo), o reconhecimento gerado no patinho de PS gera um sentimento de pertença que é possível apenas pela manutenção de sua identidade enquanto pato e enquanto surdo. Dessa forma, se a narrativa de Andersen (2010) acaba por perpetuar uma espécie de culto estético, muito recorrente também em outros contos clássicos, a narrativa de PS o desconstrói. Enquanto o patinho que se descobre cisne desperta uma espécie de orgulho e glória por sua ascensão transformadora, o patinho que continua pato encontra o alívio por descobrir um ambiente no qual não se sentia mais o excluído, justamente por continuar pato e se reconhecer como pato naquele ambiente.

Em outras palavras, na narrativa de Andersen (2010), a personagem inicia-se pato e, após um tempo de crescimento e de desenvolvimento, percebe-se cisne. Até mesmo o nome e o jeito pelo qual a personagem era denominada no decorrer da trama mudam. A transformação do pato em cisne na história de Andersen representa a maturação da personagem, no sentido de superação, mas por ser de uma espécie diferente. Já na versão de Karnopp e Rosa (2005), a ideia de superação e maturação da personagem se dá justamente pela afirmação do pato em ser pato e aprender a conviver com isso em um ambiente de muitos patos iguais a ele, ambiente no qual ele é aceito sendo pato. A personagem inicia-se minorizada devido sua condição de pato surdo, mas ao procurar novos caminhos, cresce e se desenvolve justamente por continuar um

patinho surdo. Através do contato com seus pares, a personagem percebe que não há nada de errado com sua condição inicial, nem em se comunicar diferentemente dos irmãos cisnes. Justamente por continuar sendo pato, aceitando-se enquanto tal e buscando meios de se relacionar com outros patos, é que essa personagem atinge a maturação e passa a não mais se sentir excluída. No campo metafórico, esta narrativa retrata inevitavelmente a luta por autoafirmação das identidades surdas, aquelas que não querem se adequar ao modelo padrão dos cisnes, mas sim terem o direito de desenvolverem suas identidades e subjetividades próprias. Apesar de frisar quão deslocado o patinho se sentia em meio aos cisnes ouvintes, sua surdez não é tratada como a falta de algo ao final da narrativa, mas como uma diferença não compreendida pelos cisnes.

Da mesma forma, em PS, a narrativa representa o *Outro* nas figuras dos majestosos cisnes ouvintes, contraposto pelo *outro*, o patinho surdo, em primeiro plano. Em segundo, o contraste entre o patinho surdo que vivia em meio aos cisnes ouvintes se opõe aos demais patinhos surdos, representações da identidade idealizada, cujo direito de ser surdo é garantido e não minorizado. Nos três contos, CS, RS e PS, o *outro* transcende até a posição das identidades idealizadas, ou seja, atingindo uma posição na qual a existência do *Outro* representado pela cultura ouvinte não mais interfere em sua vivência e essas personagens podem simplesmente ser como são.

12

Se por anos a crítica pós-colonial vem apresentando a estreita relação do sujeito objetificado como aquele que não possui voz (Spivak, 1995), em CS, RS e PS presenciamos a ascensão dos *outros* até a condição idealizada justamente por meio de um modo de comunicação que não é a fala oral, ou seja, justamente por escolher não fazer uso da voz. Assim, a compreensão desses textos recriados e atualizados de acordo com a cultura surda, quando compreendidos em seu momento de metafórica descolonização, desconstroem simbolicamente a histórica relação do sujeito objetificado como aquele que não fala por meio da voz, pois as personagens surdas em CS, RS e PS transcendem suas condições de inferiorização justamente por meio da apropriação da língua de sinais, não da língua oralizada. Trata-se, portanto, do caminho subversivo traçado por aqueles que historicamente foram socialmente silenciados pela condição de surdos e pela concepção dominante de associação da fala como meio hierarquizado de expressão comunicativa.

Considerações finais

Assim, considerando o exposto até aqui, seria possível que a tradução de contos populares clássicos pelos surdos seja considerada um revide subversivo por meio da apropriação?

Como afirma Venuti (2002), na história da humanidade muitos foram os casos nos quais a apropriação de textos de outras culturas e as traduções contribuíram para a construção de *identidades culturais* específicas, atuando como ferramenta ativa do processo de colonização e operando como arma de imposição cultural das partes dominantes. Contudo, quando penso sobre o papel assumido pelas traduções dos clássicos no contexto das lutas e das reivindicações surdas, percebo que a tradução de tais histórias solidifica um caminho contrário, atuando não apenas como arma de subversão da cultura minorizada em relação à cultura que minoriza, mas principalmente como estratégia de fortalecimento identitário, visto que são produzidas em um momento de afirmação sociohistórica dessas identidades por meio da legitimação também no campo literário impresso. É perceptível que, assim como nas sociedades colonizadas nas quais as literaturas pós-coloniais originavam-se “da experiência de colonização, afirmando a tensão com o poder imperial e enfatizando suas diferenças dos pressupostos do centro imperial” (Ashcroft et al, 1991, p. 2), as atualizações dos contos populares clássicos circunscritos na esfera de circulação contemporânea, neste caso CS, RS e PS, atuam no sentido de resposta e desconstrução da normatividade repressora ouvinte/surdo. Trata-se, nesse sentido, de apropriação para subversão. As narrativas reconstruídas partindo da cultura surda são desenvolvidas ao redor de temas controversos que abordam tanto a brutalidade com a qual a hierarquia ouvinte lhes é imposta, como a tentativa de exaltação das identidades surdas e de suas formas de percepção do mundo a partir da visualidade. As narrativas de CS, RS e PS surgem em meio a contemporaneidade como forma de construção de uma expressão literária surda impressa e de afirmação de seus valores por meio do estabelecimento das respectivas *identidades culturais*.

Como se sabe, as identidades surdas brasileiras da qual partem as recriações passam por um período de emancipação linguística e identitária, pois, após séculos de silenciamento social e de proibição da utilização das línguas de sinais, as lutas dessas comunidades começam a surtir efeitos: a língua de sinais é oficializada, políticas públicas passam a ser repensadas e esses indivíduos, por mais complexo e contraditório que seja o atual contexto político em que ainda se encontrem, iniciam uma longa jornada em direção à conquista do direito de se desenvolverem enquanto surdos. A tomada de posição e a busca por autoafirmação são

características explícitas e, no contexto atual, a recriação dos contos clássicos a partir de uma cultura e de uma identidade surda ganham uma dimensão tão política quanto interventiva e questionadora dos padrões dominantes. É, inevitavelmente, de um processo de recriação literária opositora em relação à imposição cultural ouvinte. Em meio a esse metafórico movimento de descolonização linguística e sociocultural, a atualização dos contos clássicos nas narrativas CS, RS e PS atuam retroativamente no campo discursivo, atingindo uma dimensão de revide, de resistência literária.

Se inicialmente os termos resistência e revide eram usados como referência às lutas armadas e às brigas por posse de território nas colônias, no campo literário discursivo podem, muitas vezes, referir-se à subversão em favor do contexto colonial por meio da apropriação dos textos próprios da cultura dominante (Ashcroft et al, 1991; Bonnici, 2000; Alves, 2006). Ou seja, a própria escolha dos contos para tradução atua nesse contexto como arma de subversão por meio da apropriação de material simbólico que, embora não saibamos bem onde ou quando, sabemos que surgiram das tradições de narrativas orais e contribuem com a perpetuação de um pensamento eurocêntrico dissimulador de uma suposta universalidade ou atemporalidade. É justamente por meio da apropriação de textos ocidentais e da cultura oralizada que a resistência se define como forma de denúncia das consequências acarretadas por esse processo metafórico de colonização e de afirmação de uma identidade surda brasileira. Dessa forma, se no âmbito interno das narrativas as personagens transcendem à posição inicial de inferioridade pela apropriação da língua de sinais, no âmbito de descolonização sociopolítica e educativa os surdos se apropriam dos textos de tradição oral eurocêntrica e da forma escrita da língua portuguesa – hoje definida oficialmente como sua segunda língua – utilizando-as em uma tentativa de subversão da ordem dominante, ao menos no que se refere a dicotomia surdo *versus* ouvinte e, paralelamente, colonizador *versus* colonizado. Ainda assim, as narrativas analisadas ao longo deste artigo não desconstruem os aspectos patriarcais dos contos populares que buscam atualizar.

Vale ressaltar que o presente artigo não buscou um levantamento referente às perdas ou ganhos, adições ou subtrações, mas sim uma investigação das narrativas em seu novo contexto de circulação. CS, RS e PS partem de um *porquê* claro e bem definido: recontar os contos populares a partir da cultura surda e, conseqüentemente, de uma forma visual de apreensão do mundo. Sendo assim, as escolhas feitas por seus autores para a reconstrução das narrativas são justificadas pelo objetivo que estas tinham inicialmente, bem como pelo momento e pelo espaço contextual da recriação, refletindo ativamente a ressignificação e a reformulação dos

contos de tradições orais e eurocêntricas por entre espaços sociais contemporâneos. Não cabe nesse contexto, portanto, a concepção de tradução literária enquanto mera conversão de termos entre línguas distintas, pois, traduzir um texto de acordo com um novo propósito e partindo de uma nova realidade em um novo contexto implica a assimilação de que diferentes textos surgirão.

Agradecimentos

Agradeço ao suporte profissional e amigo da Professora Doutora Vera Helena Gomes Wielewicki, minha orientadora durante a pesquisa de Mestrado que antecede este artigo, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM), que me acolheu durante bons anos de minha trajetória acadêmica e ao Instituto Federal do Paraná – Campus Telêmaco Borba, local que mais recentemente me recebeu como professora e no qual tenho tido a oportunidade dar continuidade às minhas pesquisas.

REFERÊNCIAS

- Afanas'ev, A. (2003). *Contos de fadas russos*. (D. A. Azevedo, Trans.). São Paulo: Landy Editora.
- Alves, E. R. F. (2006). *Outremização e revide de colonizado e colonizador em The Narrative of Jacobus Coetzee (1974), de J. M. Coetzee*. 2006. 192 f. [Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Maringá, Maringá].
- Andersen, H. C. (2010). *The ugly duck and other tales*. Withefish: Kessinger.
- Asbjørsen, P. C., Moe, J. (1859). *Popular Tales from the Norse*, (2. ed., pp. 411-428). (G. W. Dasent, Trans.). Edinburgh: Edmonston and Douglas.
- Asbjørsen, P. C., MOE, J. (2013). *Por que o mar é salgado: contos populares da Noruega*. (K. L. Garrubo, Trans.). São Paulo: Berlendis.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. (1991). *The empire writes back*. New York: Routledge.
- Bettelheim, B. (1980). *A psicanálise dos contos de fadas*. (A. Caetano, Trans.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bonnici, T. (2000). *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EDUEM.
- Grimm, W., Grimm, J. (1991). *Contos de Grimm*. (M. H. Penteado, Trans.). (2. ed., Vol. 2). São Paulo: Ática, 1991.
- Grimm, W., Grimm, J. (2012). *Grimm's complete fairy tales*. New York: Barnes&Noble.

- Hermans, T. (1996). *Translation's other*. London: University College.
- Hessel, C., Karnopp, L. B., Rosa, F. (2003). *Cinderela Surda*. Canoas: ULBRA.
- Karnopp, L. B., Rosa, F. (2005). *Patinho Surdo*. Canoas: Ed. ULBRA.
- Karnopp, L. B., Rosa, F., Silveira, C. H. (2003). *Rapunzel Surda*. Canoas: ULBRA.
- La Force, C. R. C. (2014) *Persinette, the maiden in the tower*. (R. L. Lawrence, Trans.). (Kindle Edition). Blackdown Publications.
- Perrault, C. (1989). *Contos de Perrault*. (R. R. Junqueira, Trans.). (2. ed.). Belo Horizonte: Itatiaia.
- Pratt, M. L. (1999). *Os olhos do império*. Bauru: USC.
- Sousa, D. V. C. *Língua Brasileira de Sinais e Língua de Sinais Francesa: uma relação histórica, linguística e cultural*. <http://www.brasilazur.com/2012/09/linguabrasileira-de-sinais-e-lingua-de-sinais-francesa-uma-relacao-historica-linguistica-e-cultural/>. Recuperado em julho de 2020.
- Spivak, G. C. (1985). The rani of sirmur: an essay in reading the archives. *History and Theory*, 24(3), 247-272.
- Spivak, G. C. (1995). *Can the subaltern speak?* In B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin. *The post-colonial studies reader* (pp. 24-28). London: Routledge.
- Tatar, M. (Org.). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. (M. L. X. A. Borges, Trans.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Venuti, L. (2002). *Escândalos da Tradução*. (L. Pelegrini et al. Trans.). Bauru: EDUSC.

¹ Escritor e crítico literário.

² Trecho citado: "Not only the language changes with translation; so does the context, the intent, the function, the entire communicative situation." (Hermans, 1996, p. 5). Tradução nossa.

³ O termo zona de contato aqui utilizado retoma os estudos sobre o fenômeno da transculturação enquanto resultado do choque entre culturas, tal qual abordado por Mary Louise Pratt (1999). É definido como o espaço no qual as pessoas "entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada" (Pratt, 1999, p. 32), ainda que no caso dos surdos essas relações de poder e coerção entre culturas não se confrontem, muitas vezes, de maneira intencional, pois existe até mesmo quando se encontra entre suas famílias. São, dessa forma, espaços de trocas simbólicas condicionados por relações de poder interagentes, hierárquicas e assimétricas.

⁴ A grafia "LeEpeé" como referência ao abade francês Charles Michel de L'Épée é utilizada no texto em

português de CS, enquanto que a escrita de sinais apresenta o sinal



e o nome

⁵ Há diversas narrativas nórdicas que recontam Cinderelas, um exemplo de circulação no Brasil é a narrativa *Sapatinho Dourado*, do russo Afanas'Ev, publicado pela Landy Editora (2 ed., 2003), além dessa, ainda encontramos referências em textos como *Katie Woodencloak*, de Asbjørsen e Moe, traduzida para o inglês e publicada em 1859 por George Webbe Dasent, e *A donzela na colina de vidro*, dos mesmos autores.