



caleidoscópio

LITERATURA E TRADUÇÃO



v. 3, n. 1 jun/2019

REITORA

Márcia Abrahão

VICE-REITOR

Enrique Huelva Unterbäumen

DECANA DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Maria Emília Walter

DECANA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Adalene Moreira Silva

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Rozana Reigota Naves

EDITORA-CHEFE

Ana Helena Rossi

EQUIPE EDITORIAL

Ana Helena Rossi

Janaína Thayonara Gil Cesar

Sara Lelis de Oliveira

COMITÊ CIENTÍFICO

Abreu Paxe, Instituto Superior de Ciências da Educação, Angola

Adriana Santos Correa, Universidade de Brasília, Brasil

Alba Escalante, Universidade de Brasília, Brasil

Aleilton Fonseca, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

Altaci Corrêa Rubim, PNCSA/UEA/UFAM, Brasil

Annie Brisset, Université d'Ottawa, Canadá

Beatriz Carretta, Universidade de Brasília, Brasil

Enrique Huelva, Universidade de Brasília, Brasil

Farhad Sasani, Alzahra University, Iran

Giane Lessa, UNILA, Brasil

Henryk Siewierski, Universidade de Brasília, Brasil

Mário Ramão Villalva Filho, UNILA, Brasil

Nestor Ganduglia Otamendi, Signo, Centro Interdisciplinario, Uruguai

Peter Klaus, Freie Universität Berlin, Alemanha

Rachel Lourenço Correa, Universidade de Brasília, Brasil

Rita de Almeida Castro, Universidade de Brasília, Brasil

Susy Delgado, Escritora, Paraguai

Tae Suzuki, Universidade de São Paulo/Universidade de Brasília, Brasil

Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wilmar da Rocha d'Angelis, Unicamp, Brasil

PARECERISTAS DESTES NÚMERO

Adriana Santos Correa, Universidade de Brasília, Brasil

Alessandra Ramos de Oliveira Harden, Universidade de Brasília, Brasil

Ana Helena Rossi, Universidade de Brasília, Brasil

Beatriz Carretta, Universidade de Brasília, Brasil

Carolina Pereira Barcellos, Universidade de Brasília, Brasil

Gladys Quevedo, Universidade de Brasília, Brasil

María del Mar Cebey, Universidade de Brasília, Brasil

Maria Isabel Edom Pires, Universidade de Brasília, Brasil

Maria Luisa Ortíz Alvarez, Universidade de Brasília, Brasil

Patricia Tuxi dos Santos, Universidade de Brasília, Brasil

René Gottlieb Strehler, Universidade de Brasília, Brasil

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Ana Helena Rossi

Janaína Thayonara Gil Cesar

Sara Lelis de Oliveira

CAPA

Extraíndo o polvilho da mandioca, perto de Januária, MG. 1962-1966 – foto: ©
Maureen Bisilliat – Acervo IMS

APOIO

UnB/IL/POSLIT

Thayse Cantanhede – Portal de Periódicos da UnB

R454 Revista Caleidoscópio : literatura e tradução / Ana Helena Rossi, editora-chefe. – v. 3, n. 1 (junho 2019) – Brasília : Universidade de Brasília, Grupo de Pesquisa Walter Benjamin, 2017-
112 p.

Periodicidade semestral.
Descrição baseada em: v. 3, n.1 (junho 2019).
Modo de acesso:
<http://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio>.
ISSN 2526-933x.

1. Literatura. 2. Tradução. 3. Artes. I. Rossi, Ana Helena (ed.).

CDU 82

SUMÁRIO

EDITORIAL

- 01 *Literatura, tradução, processos em andamento*
Ana Helena Rossi
Universidade de Brasília, Brasil

ARTIGOS

- 07 *Reaching a foreign audience: cultural transfers in audiovisual translation*
Nathalie Ramière
University of Queensland, Australia
- 21 *Coautoria ou tradução? A retextualização da escrita acadêmica de um graduando surdo rumo à produção de sentidos*
Thiago Lemes de Oliveira
Universidade Federal de Lavras (UFLA)
Carina Adriele Duarte de Melo Figueiredo
Centro Universitário Sul de Minas (UNIS/MG)
- 37 *Linguagem da pele: tradução etnográfica de um relato sobre imigração*
Fernanda de Deus Garcia
Universidade de Brasília (UnB)
Alice Maria de Araújo Ferreira
Universidade de Brasília (UnB)

ARTIGO TRADUZIDO

- 52 *Alcançando um público estrangeiro: transferências culturais em tradução audiovisual*
Autora: Nathalie Ramière
Universidade de Queensland, Austrália
Tradução de Morgana Aparecida de Matos
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Tradução de Willian Henrique Cândido Moura
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Tradução de Antonia Elizangela de Moraes Gehin
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

ENTREVISTA

- 72 *Entrevista com Maria da Glória Magalhães dos Reis*
Geovana Araujo Cavendish
Universidade de Brasília (UnB)

TRADUÇÕES

- 80 *Caderno de fiado*
Tradução de Maria Liz Benitez Almeida
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Tradução de Luiz Roberto Lins Almeida
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
- 92 *Três poemas de amor, de Alexandr Púchkin*
Tradução, apresentação e notas de Oleg Almeida
União Brasileira de Escritores (UBE)

ARTES

- 102 *Poções de palavras*
Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília (UnB)
- 103 *Ato desinteressado nº 1, 2018*
Gabriela de Andrade Rodrigues
Universidade de Brasília (UnB)
- 104 *Por mais atos desinteressados*
Gabriela de Andrade Rodrigues
Universidade de Brasília (UnB)

EDITORIAL

LITERATURA, TRADUÇÃO, PROCESSOS EM ANDAMENTO**Ana Helena Rossi¹**

Universidade de Brasília, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.25266>

O presente número da revista **caleidoscópico: literatura e tradução** chega ao público com uma mudança no subtítulo, visto que o objetivo da revista é focar na literatura em suas complexas relações com a tradução. Assim, **caleidoscópico: linguagem e tradução** torna-se **caleidoscópico: literatura e tradução**. A razão de tal mudança insere-se na lógica que observo em relação à língua na qual as obras literárias são acessadas. Muitas delas são acessadas em outra língua que não naquela na qual a obra foi inicialmente escrita. Isso significa que existem tradutores/editoras que realizam esse trabalho de tradução/editoração em relação às obras literárias. Tendo em vista esse fenômeno, compete à Literatura, enquanto área de conhecimento, dialogar de maneira mais estreita com a tradução, pois, as relações entre literatura traduzida e literatura em texto original merecem um estudo que envolve a construção do texto traduzido, e dos sentidos criados durante o processo tradutório. De maneira complementar, tenho participado de bancas de Mestrado e de Doutorado na Literatura. Observo uma imprecisão epistemológica ao se referir a um texto traduzido para o português *como se* fosse o texto original. *Como se*, eis a questão! Ora, estamos falando de textos, de linguagem, de códigos linguísticos, de visões de mundo. A relação que a obra literária em sua língua original e essa obra traduzida estabelecem não são *as mesmas*, pois elas estabelecem relações entre si que transcendem a equivalência. São relações complexas que orientam construções de sentido que devem ser pensadas, pois elas estão na base do imaginário sobre um país [para citar apenas um exemplo, a construção da imagem do Brasil na França e no mundo francófono, e sua relação com a tradução das obras brasileiras na França].

¹ Profa. Dra. Ana Helena Rossi. Editora-chefe da revista **caleidoscópico: literatura e tradução**. Atua no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) do Instituto de Letras, e nos Programas de pós-graduação POSTRAD e POSLIT da Universidade de Brasília.



No editorial “Processos e experiências: pensando a tradução”² da revista **caleidoscópico**, resgatei o conceito de “processo”, aplicando-o à tradução. Nessa perspectiva, a tradução constitui-se sob a forma de um processo complexo ao tornar identificáveis os processos que diferenciam o texto literário em língua original e o texto literário traduzido. Em alguns casos, estudos em termos de recepção mostram como um autor é traduzido e recebido em outro país. Na área dos estudos da tradução [Translation Studies / Traductologie], cito Walter Benjamin, e, em particular o texto “A tarefa do tradutor”, um clássico para os Estudos da em Tradução. Esse texto foi traduzido diversas vezes do alemão para o português. Uma leitura comparada das diferentes traduções mostra que cada uma delas se baseia em pressupostos filosóficos, teóricos, ideológicos diferentes, o que implica distintas construções de sentido. Quando se sabe que estudar um texto é estudar os seus conceitos e, mais do que isso, a relação entre os conceitos, compreender quais os pressupostos tradutórios que os organizaram é de vital importância para identificarmos a que processo o texto em língua original foi submetido, e o que resultou disso.

Para textos literários, a indagação acima colocada é muito próxima. Nesse caso, estamos falando de visões de mundo que implicam também em orientações de leitura e construções de sentido. O caso da literatura é um verdadeiro estudo de caso porque os textos literários abrem acesso não apenas a conceitos, mas principalmente a questões culturais de grande complexidade que nascem em um *terroir* específico. *Terroir* é um conceito transdisciplinar. Utilizamo-lo da seguinte maneira:

Um *terroir* é um espaço geográfico delimitado definido a partir de uma comunidade humana que constrói ao longo de sua história um conjunto de traços culturais distintos, de saberes e de práticas baseadas em um sistema de interações entre o meio natural e os fatores humanos. Os *savoir-faire* identificados revelam uma originalidade que diz respeito a uma tipicidade e permitem reconhecer produtos ou serviços originários deste espaço e, portanto, para os homens que aí vivem. Os *terroirs* são espaços vivos e inovadores que não podem ser assimilados apenas à tradição.³

² V. 2 N. 1 (2018): Tradução de línguas indígenas.

³ Tradução nossa: “Un *terroir* est un espace géographique délimité défini à partir d’une communauté humaine qui construit au cours de son histoire un ensemble de traits culturels distinctifs, de savoirs et de pratiques, fondés sur un système d’interactions entre le milieu naturel et les facteurs humains. Les *savoir-faire* mis en jeu révèlent une originalité, confèrent une typicité et permettent une

Portanto, os textos são gerados em relação a um *terroir*, e carregam essa marca que é objeto de metamorfose/transformação no decorrer do processo tradutório. Baseando-me em minha experiência pessoal que tenho com a tradução, cito aqui um exemplo que muito me marcou. Lembro-me de meu perfeito estranhamento quando, tendo chegado à França para fazer o meu doutorado, li as obras de Jorge Amado em francês. Estranhamento total porque achei que iria encontrar a *mesma* coisa em língua francesa. Esse estranhamento, processado por mim durante anos, leva-me a afirmar que se trata de uma questão de ordem epistemológica no sentido de observar que o que estava diante dos meus olhos em francês era uma reorganização do texto literário que reconstruía as operações de sentido aos quais eu estava acostumada como leitora de Jorge Amado em língua portuguesa. *Allons bon, tout un programme!* Tenho ciência de que essa comparação foi possível por conhecer ambas as línguas em jogo: o português e o francês. O leitor que lê somente em uma língua não tem acesso à outra. Sabemos disso. Mas aqui ocupo o *locus* de pesquisadora que também é leitora imbuída da pesquisa sobre tradução literária. As indagações provêm desse *locus*. Logo, trata-se de observar o processo tradutório, suas alterações, suas mudanças, o que confere a metamorfose do texto literário traduzido. Todo texto literário tem um contexto linguístico e cultural no qual o mesmo se insere, e do qual ele emerge, e que lhe confere sentido, o *terroir*. Traduzir significa identificar o primeiro *locus* e compreender o processo que reconstrói/ressignifica o texto literário em outro *locus*. Isto significa ressignificar o *terroir*.

Entrando na organização editorial desse número, a seção Artigos da revista **caleidoscópico: literatura e tradução**, apresenta três artigos. O primeiro deles intitula-se “*Reaching a foreign audience: cultural transfers in audiovisual translation*”, por Nathalie Ramière. Esse artigo mostra a complexidade da tradução

reconnaissance pour les produits ou services originaires de cet espace et donc pour les hommes qui y vivent. Les terroirs sont des espaces vivants et innovants qui ne peuvent être assimilés à la seule tradition.” In Philippe Prévost, Mathieu Capitaine, François Gautier-Pelissier, Yves Michelin, Philippe Jeanneaux, Fatima Fort, Aurélie Javelle, Pascale Moïti-Maïzi, Françoise Lérique, Gille Brunshwig, Stéphane Fournier, Paul Lapeyronie et Étienne Josien, “Le terroir, un concept pour l’action dans le développement des territoires”, *Vertigo – la revue électronique en sciences de l’environnement* [en ligne], Volume 14 Numéro 1 [mai 2014, mis en ligne le 20 mai 2014, Acesso em 18 de junho de 2019. URL: <http://journals.openedition.org/vertigo/14807> ; DOI: 10.4000/vertigo.14807

audiovisual no que diz respeito à transferência de cunho cultural para o público estrangeiro. São discutidas noções como “estrangeiramento/exotização” e “domesticação/naturalização” trazidas por Venuti, assim como são discutidas estratégias específicas em relação a subtítulos e dublagens do francês para o inglês. A proposta do artigo é uma abordagem mais pragmática a respeito de tais questões, para estudar as transferências culturais na tradução audiovisual, e com isso complementar a discussão sobre alteridade.

O segundo artigo intitula-se “Linguagem da pele: tradução etnográfica de um relato sobre imigração”, por Fernanda de Deus Garcia e Alice Maria de Araújo Ferreira. O artigo indaga as formas de contato entre etnografia e tradução, como também propõe uma tradução de tipo etnográfica do relato de uma filha de imigrante. Assim, a partir do deslocamento do próprio olhar e do olhar do outro, o objetivo é alcançar o próprio estranhamento para atingir o estranhamento do outro. Por conseguinte, a proposta torna inseparável linguagem, literatura e historicidade, o que torna a tradução um contato.

O terceiro artigo intitula-se “Coautoria ou tradução? A retextualização da escrita acadêmica de um graduando surdo rumo à produção de sentidos”, por Thiago Lemes de Oliveira e Carina Adrielle Duarte de Melo Figueiredo. Esse artigo discute o papel do tradutor e intérprete de Libras no momento da produção da escrita acadêmica do aluno surdo. A questão foca nas competências necessárias para operacionalizar a tradução do par linguístico Libras-Língua Portuguesa, e efetuar a transcrição e retextualização da produção textual do aluno.

Na seção Artigos Traduzidos, o texto “Alcançando um público estrangeiro: transferências culturais em tradução audiovisual”, de autoria de Nathalie Ramière, e traduzido por Morgana Aparecida de Matos, Willian Henrique Cândido Moura e Antônia Elizangela de Moraes Gehin, inicia-se com uma citação de Annie Brisset que mostra a tradução como “uma experiência fundamental da alteridade”.

Na seção Entrevistas, a revista apresenta Maria da Glória Magalhães dos Reis entrevistada por Geovana Araújo Cavendish. O tema é teatro e tradução teatral. De maneira mais específica, as perguntas percorrem a questão da letra do texto teatral e o seu nível performático, a construção do ritmo na tradução do texto teatral, além

de trazer questionamentos acerca da oralidade da letra, e da razão última do teatro que é a encenação do texto teatral.

A seção Traduções apresenta duas propostas: a primeira é uma tradução do conto *“La libreta del Almacén”*, de autoria do paraguaio Mario Halley Mora, e traduzida por Maria Liz Benitez Almeida e Luiz Roberto Lins Almeida. Essa proposta de tradução de um conto paraguaio é muito bem-vinda por várias razões: a primeira é termos um texto traduzido para o português oriundo da literatura paraguaia, ainda muito pouco conhecida no Brasil. Por outro lado, a qualidade literária do texto é inegável, e traz um olhar sensível sobre a dor de uma família que vê seu filhinho adoecendo cada vez mais. A narrativa literária nos convida a acompanhar essa dor por meio das anotações de uma caderneta de compras a fiado. Em terceiro lugar, o projeto de tradução encontra-se coerentemente formulado nas notas de rodapé, onde os tradutores explicitam as estratégias tradutórias, que vão desde apontar questões de pontuação da língua espanhola, um grande cuidado acerca das fontes editoriais utilizadas para a tradução, e a problematização na tradução do léxico coloquial que, por si só, traz aspectos de afetividade difíceis de traduzir, pois são elementos indicadores da cultura. Os tradutores apontam com cuidado as decisões tradutórias, tais como aspectos da “escrita fonética da variedade utilizada no Paraguai pela classe baixa” [ver nota 31], o que nos permite adentrar em questões de linguística, de língua, de classe social, além de norma linguística do português e do espanhol.

A seção apresenta também a tradução de “Três poemas de amor”, por Alexandr Púchkin, em tradução de Oleg Almeida. As três propostas apresentam um vocabulário diversificado que se conjuga com ritmo, permitindo uma leitura poética em português. Interessa-nos, no âmbito da revista, identificar essas reconstruções tradutórias seguindo Boris Schnaiderman que, em seu artigo “Transcrição e a poesia russa moderna”, qualifica com o conceito de transcrição poética as traduções dos poemas de Vladimir Maïakovski por Haroldo de Campos. Nesse sentido, no último poema traduzido, as rimas alternadas de Oleg Almeida mostram o cuidado do tradutor em reconstruir o ritmo do poema original em língua portuguesa. Esse tipo de iniciativa é muito bem-vinda, pois mostra que na tradução

a questão não é a proximidade [ou não] das línguas, mas o trabalho poético no âmbito da tradução, o qual foi muito bem explicitado.

A seção Artes apresenta o poema de Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges intitulado “Poções de palavras”, uma proposta de metalinguagem a respeito da poesia. A seção também apresenta duas propostas de Gabriela de Andrade Rodrigues que submeteu o “Ato desinteressado nº1, 2018, Técnica mista”, ao qual se segue um poema intitulado “Por mais atos desinteressados”, que colocam uma questão premente: a dos atos desinteressados na sociedade atual, vistos sob o ângulo das artes plásticas e da poesia. Em uma grande coerência, imagem e texto interagem tanto pelos respectivos títulos, quanto pelo que eles induzem em termos de leitura e de construção de sentido.

ARTIGOS

REACHING A FOREIGN AUDIENCE: CULTURAL TRANSFERS IN AUDIOVISUAL TRANSLATION

Nathalie Ramière*University of Queensland, Australia*
s4045913@student.uq.edu.auDOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.25323>

[T]ranslation constitutes the ultimate cognitive experience of alterity.
(Brisset, 2003: 101)

ABSTRACT: This paper examines some of the issues involved in the intercultural transfer of films. It focuses on the translation of culture-specific references and questions in particular the validity of the notions of foreignisation and domestication, brought to the fore of Translation Studies by Venuti (1995), as a conceptual framework traditionally used to discuss the strategies applied when translating cultural specifics. Drawing on the findings of a pilot study consisting of three French films dubbed and subtitled into English, this paper suggests a theoretical challenge by proposing a more pragmatic approach to the study of cultural transfer in audiovisual translation (AVT). More particularly, it will examine whether it is possible to observe any form of consistency in the strategies used for the translation of culturally-bound references and what this implies for the dialogic relationship between Self and Other, and the representation of alterity.

KEYWORDS: Audiovisual translation, cultural transfer, culture-specific references, foreignisation, domestication

BIOGRAPHY

Nathalie Ramière studied English Literature and Civilization at the Université de Bourgogne in France. She then moved to Canada where she taught French and completed a Master's in Translation (2002) at the University of Alberta. She is now working on her PhD at the University of Queensland, Australia under the supervision of Joe Hardwick, Anne Freadman and Barbara Hanna, while holding an International Postgraduate Research Scholarship. Her thesis focuses on the question of cultural transfer in dubbing and subtitling. She is a member of the European Association for Studies in Screen Translation and has three articles published on translation and audiovisual translation.
E-mail: s4045913@student.uq.edu.au

1. Introduction

One of the greatest challenges for a movie after its domestic release is reaching an international audience and being successful abroad. In this process of internationalisation, linguistic difference is one of the major obstacles, and translation for the cinema (mainly in the form of subtitling and dubbing)¹ has thus taken on major economic and social importance. However, language and culture are deeply intertwined, and translators obviously do not translate individual words deprived of context, but whole texts which are culturally embedded and based on a community of references predictably shared by most members of the source culture – thus creating ‘moments of resistance’ for translation. Since it brings cultures into contact with one another, translation for the cinema in particular, and the audiovisual world in general, raises considerable cross-cultural issues. Disregarding them may lead to a translated programme which is unintelligible for the target viewers.

The issues involved in the cultural transfer of films are manifold, ranging from the very choice of movies to be distributed abroad to the marketing strategies employed and the techniques used to translate culture-specific material. The translation of cultural specifics in particular constitutes one of the most challenging areas of intercultural transfer, to the extent that cultural references are traditionally regarded in the literature as being ‘untranslatable’ (Catford, 1965; Cornu, 1983; Arson, 1988), therefore touching on the very limits of translation. Particularly interesting is the issue of the impact that translation strategies may have on audiences’ perceptions of the source culture.

When starting to investigate these issues, I was naturally drawn to Venuti’s notions of ‘foreignisation’ and ‘domestication’,² and his claim (1998a: 67) that ‘[t]ranslation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures’. This led me to conjecture that translation for the cinema, because of its tremendous social impact and visibility as a mode of intercultural exchange, may in fact affect cultural representations to a greater extent than other types of translation – both in the way a national cinema is perceived abroad and, more importantly perhaps, in how cultures perceive each other and themselves.

The foreignisation/domestication model has been acclaimed as a powerful tool to conceptualise the interface between the source culture (SC) – seen as the ‘Self’ – and the target culture (TC) – seen as the ‘Other’ – but has also sparked wide debate in the field. According to Venuti (1998b: 240), foreignisation and domestication as overall translation strategies take place at two levels: the macro-level – with the selection of foreign texts to be translated – and the micro-level, i.e. the actual methods used to translate them. For Venuti (1992; 1995a; 1995b; 1998b), domestication is a natural tendency of translation and consists in translating in a fluent, idiomatic, and transparent way which tends to erase the foreignness of the source text and to conform to the needs and values of the domestic/target culture. In his own words:

[A] fluent strategy performs a labor of acculturation which domesticates the foreign text, making it intelligible and even familiar to the target-language reader, providing him or her with the narcissistic experience of recognizing his or her own culture in

a cultural other, enacting an imperialism that extends the dominion of transparency with other ideological discourses over a different culture. (Venuti, 1992: 5)

Foreignisation, on the other hand, takes the target reader towards the source text with a defamiliarising effect, and consists in “preserving linguistic and cultural differences by deviating from prevailing domestic values” (Venuti, 1998b: 240). Following Schleiermacher (1813) and Berman (1985), Venuti claims that the foreignising method is “highly desirable [as a way] to restrain the ethnocentric violence of translation” (1995b: 20) and “to mak[e] the translated text a site where a cultural other is not erased but manifested” (1998b: 242).

Different terms have been used by Venuti and his followers, such as ‘naturalisation’ or ‘assimilation’ (used in place of ‘domestication’), and ‘exoticism’ or ‘exoticisation’ (as near synonyms of ‘foreignisation’). In fact, as Kwiecinski (2001: 13) notes, these terms “tend to be used rather loosely and to refer to different phenomena potentially leading to terminological gaps and inconsistencies”. More particularly, Kwiecinski (2001: 15) distinguishes between foreignisation/domestication and exoticism/assimilation, and stresses that the foreign and the exotic have often become merged. Interestingly, Zlateva (2004: 2) also notes that, in reality, domestication and foreignisation “refer to two different entities” and cannot be compared as symmetrically as they are: “what is domesticated is the form and the content of the source text [... and] what is foreignised and exoticised [...] is the form and content of the translated text” (ibid.).³

Although originally meant by Venuti as a political act aimed at drawing attention to the translators’ invisibility, the foreignisation/domestication model has been reappropriated by many scholars working in the area of intercultural transfer. As will be demonstrated in the paper, the strategies used for the translation of culture-specific material in particular are typically classified according to this model.⁴

It is not my intention to question here the quality of Venuti’s arguments as such, i.e. his advocacy of foreignising translation projects, but rather the notions of foreignisation and domestication as a conceptual framework traditionally used to discuss cultural transfer in translation. In this paper, I propose to report the findings of a pilot study consisting of three French films dubbed and subtitled into English, and designed to test the validity of the foreignisation/domestication model in empirical situations. More particularly, I will examine whether it is possible to observe any form of consistency in the strategies used for the translation of culturally-bound references and what the answer to this question implies for the dialogic relationship between Self and Other, and the representation of alterity. My intention, therefore, is not to question the foreignisation/domestication framework and some of Venuti’s arguments in the same way that Robinson (1998), Pym (1996) and others have done – i.e. by arguing that foreignising strategies may in fact have potentially negative effects⁵ – but to present a theoretical challenge by exploring whether this widely used model can adequately inform the cultural issues involved in my corpus and, by possible extension, in the specific context of audiovisual translation (AVT).

It is beyond the scope of this paper to examine the applicability of the foreignisation/domestication model to large-scale issues such as the selection of

films to be distributed abroad or the role of marketing and paratexts in familiarising audiences with potentially unfamiliar content, although these are obviously important to better understanding of how a film reaches a foreign audience and affects cultural representations. In this paper, I investigate the suitability of the notions of foreignisation and domestication to lower-level translation issues – in this particular case, the strategies used by dubbers and subtitlers for dealing in English with French culture-specific references. I will first outline the way that translation procedures for culturally specific references are traditionally regarded in the literature.

2. Traditional approach

2.1. Definition

The theoretical and practical issues raised by the notion of cultural specificity are particularly complex. Franco Aixelá (1996: 56-57), for instance, rightly points out that:

The first problem we face in the study of the cultural aspects of translation is how to devise a suitable tool for our analysis, a notion of ‘culture-specific item’ (CSI) that will enable us to define the strictly cultural component as opposed to, say, the linguistic or pragmatic ones. The main difficulty with the definition lies, of course, in the fact that in a language everything is culturally produced, beginning with language itself.

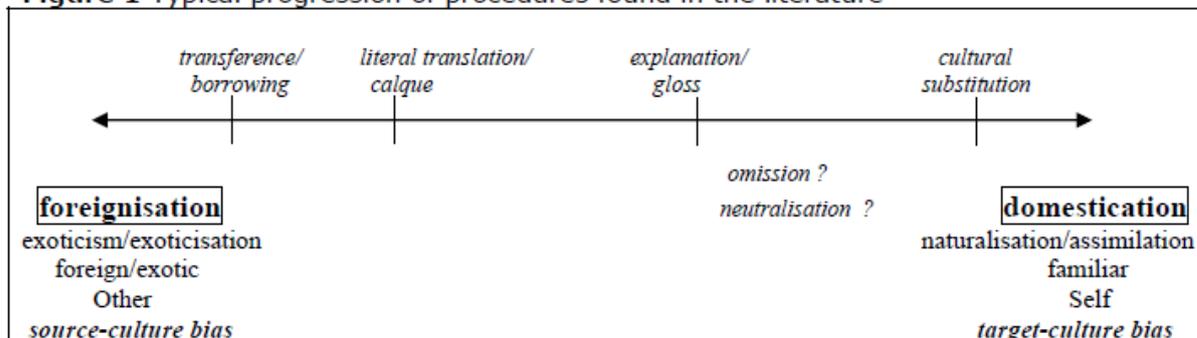
For the purposes of this paper, I am adapting Olk’s definition (2001) of culture-specific material, given in the context of textual translation,⁶ to the particular context of film. I understand culture-specific material to encompass the verbal and non-verbal (visual and auditory) signs which constitute a problem for cross-cultural transfer because they refer to objects or concepts that are specific to the original sociocultural context of the film – i.e. that, at the time of distribution, do not exist, or deviate significantly in their connotational value from similar objects and concepts in the target culture(s) considered.

2.2. Classifications of procedures

With the notable exception of Tomaszewicz (2001) and Nedergaard-Larsen (1993), who have examined in a systematic way the strategies used for the translation of culture-specific references in the context of film, most of the research work on culture-specific material has been carried out in the context of textual translation (Ivir, 1987; Florin, 1993; Newmark, 1995; Franco Aixelá, 1996; Mailhac, 1996; Kwiecinski, 2001; Olk, 2001). Although not the focus of this paper, it is of particular interest to explore to what extent the classifications of translation procedures suggested by these authors are applicable to the context of AVT. My main argument here, however, is that most classifications of translation strategies follow a common general progression from the most exoticising to the most domesticating, even if this progression is sometimes only implicit yet obvious from the order in which translation procedures are presented as is the case in Ivir (1987) and Newmark (1995). Although not all possible translation strategies can be

presented in Figure 1 since scholars themselves do not agree on the number of procedures available to translators, or on how to label them, the typical progression can be visualised as follows:

Figure 1 Typical progression of procedures found in the literature



According to this model, translation procedures are distributed along a scale with two poles, usually termed foreignisation and domestication, but also referred to as exoticism/assimilation, source/target, foreign/familiar, Self/Other, etc. Each translation procedure is situated on this spectrum according to the extent to which it accommodates the target reader/viewer’s own cultural background. This basic model is described, for instance, by Franco Aixelá (quoted in Kwiecinski, 2001: 151), as “a continuum of various degrees of intercultural manipulation, defined as a scale of conservation vs. substitution strategies”.

My point is that, despite the variations and terminological overlaps in the way these terms are understood and used, the model charted out to present the range of translation strategies available is essentially the same: the two extremes of the spectrum represent tendencies or general strategies in relation to which each translation procedure (explanation, calque, cultural substitution, omission, etc.) is situated according to its degree of cultural mediation. The model is therefore clearly based on a polarisation with each translation procedure tending towards one pole or the other, thus presenting Self and Other as mutually exclusive.

2.3. Cultural impact of translation strategies

The argument put forward by most scholars working in this area is that translators have at their disposal a whole range of strategies to translate cultural specifics, and that the type of strategy used will impact on TC – perceptions of the SC – preserving ‘local colour’, perpetuating (positive or negative) stereotypes, undermining or highlighting cultural specificities, possibly even creating cross-cultural misunderstanding – and therefore on the way a text or film is perceived in the foreign market. Venuti (1995a: 23) clearly argues, for instance, that translation is inevitably domesticating since it is usually made to conform to the needs and values of the domestic culture and, therefore, famously advocates foreignising strategies because they retain the foreignness of the original and encourage readers/viewers of translations to become more open to cultural differences. Similarly, Olk (2001: 54), in the particular case of culture-bound references, argues that translation is a discursive practice and that translation strategies can “influence the way the source

culture is perceived in the target culture” (ibid.: 56), a standpoint also shared by authors such as Jacquemond (1992), Herrero (2000), and Witte (1994).

Yet the assumption behind these claims – an assumption rarely made explicit by any of the aforementioned authors – is that the use of translation strategies is always consistent, therefore creating a norm with the potential impacts alluded to above. For instance, Franco Aixelá (1996: 60) states that:

we will obtain a frame which will allow us to discover quickly the general tendency of a translation as regards the double tension discussed at the beginning of this paper (being a representation of a source text and being a valid text in itself).

This enticing argument served as a basis for my research project and initially led me to identify the various specific strategies used in subtitling and dubbing when translating culture-specific material, as well as their frequency and impact on cultural representations of the SC.

I will now present the results of a preliminary study designed to verify whether this assumption and, in particular, the foreignisation/domestication model and its impact on cultural representations, are supported empirically.

3. Problems arising from the empirical study

It is important to stress that my empirical study was only carried out on a small corpus of three films, both subtitled and dubbed into English: *Le dîner de cons* (1998), *Astérix et Obélix contre César* (1999), and *Le pacte des loups* (2001). However, since each film has been translated by different subtitlers and dubbers, it is expected that the problems outlined below would be similar with a larger corpus.

When trying to apply the typical classifications of cultural reference procedures described above, three types of empirical problems arose.

3.1. Labelling of strategy

It was first of all difficult, in some cases, to precisely identify the translation procedure used. In *Le dîner de cons*, for example, when Pierre Brochant hurts his back, François Pignon (‘le con’, who accidentally caused him to fall) exclaims: ‘Là, à part un voyage à Lourdes...’ [Now, except a trip to Lourdes...], which has obviously a most ironic effect. The subtitles read: ‘You’ll need a miracle!’.⁷ Whether this is a form of explanation (i.e. people going to Lourdes are actually seeking a miracle) or neutralisation (the cultural reference to Lourdes is omitted; only the idea that Brochant is now in a hopeless situation is preserved) is difficult to determine. Besides, translation procedures are more often than not combined together, also making it difficult empirically to identify with precision the strategies used.

Interestingly, this problem of labelling may in fact account for the plethora of labels and classifications found in the literature, since most researchers seem to propose their own classifications of procedures after highlighting inconsistencies, overlaps in labels, or the lack of clarity in previous typologies, only to fall back again into the same problems when charting out their own classification.⁸

3.2. Foreignising or domesticating procedure?

Notwithstanding this problem of labelling, I still tried to apply the classifications described above to my corpus. The second problem arising from the empirical study was that, once the procedures had been more or less identified, it was difficult at times to situate them on the foreignisation ↔ domestication spectrum. For instance, it is not clear whether neutralisation and omission are forms of domestication or foreignisation. They tend to be culturally neutral and, therefore, to erase somewhat the specificity of the SC. The same holds true of explanation, which does try to accommodate the needs of the target viewers by “reducing the unknown to the known and the unshared to the shared” (Ivir, 1987: 38), but still retains some of the foreignness of the original, since it is often combined with another procedure. In *Le pacte des loups*, for instance, ‘le pays du Gévaudan’ is dubbed as ‘the Gévaudan region’,⁹ which is a combination of literal translation and explanation. Situating the explanation strategy on the foreignisation ↔ domestication scale is therefore difficult.

It follows that most procedures are not assimilating or exoticising in and of themselves but that these potential characteristics – if relevant at all – can only be determined in context (see 4 below). Classifications such as the ones described in 2.2 above appear, therefore, to be of limited use, especially in the context of screen translation.

3.3. Lack of consistency in the use of strategies

Finally, despite the problems emphasised above (i.e. decontextualisation and difficulty of labelling the strategies), a quantitative study of the procedures used in the three films, both in the subtitled and the dubbed version, was carried out in order to further test the usual operational models based on the notions of

Table 1 Range of translation procedures emerging from the study

<i>Le dîner de cons.</i> (Francis Veber, 1998)			<i>Astérix et Obélix contre César.</i> (Claude Zidi, 1999)			<i>Le pacte des loups.</i> (Christophe Gans, 2001)		
type of procedure (n=17)	% in the subtitled version	% in the dubbed version	type of procedure (n= 15)	% in the subtitled version	% in the dubbed version	type of procedure (n=10)	% in the subtitled version	% in the dubbed version
transference	18%	40%	transference			Transference	20%	20%
literal translation	18%	6%	literal translation	50%	50%	literal translation	40%	50%
explanation	6%		explanation			Explanation		20%
cultural substitution		6%	cultural substitution	30%	10%	cultural substitution		
neutralisation	34%	12%	neutralisation	10%	10%	neutralisation	10%	10%
omission	6%	18%	Omission		10%	omission	20%	
other (deviations)	18%	18%	other (deviations)	60%	70%	other (deviations)	10%	
TOTAL	100%	100%	TOTAL	100%	100%	TOTAL	100%	100%

foreignisation and domestication.

Notably, it appears that a relatively large number of literal translations and transferences is used in all three films. However, proper names (of places or people) amounted to more than half of the occurrences: 10 because names are mono-

referential by nature, they usually can only be borrowed into another language, i.e. transferred without change or with only minor spelling amendments. The main conclusion of this study, however, is that the whole repertoire of translation procedures is used in the three films, making it therefore impossible to demonstrate any form of consistency as far as foreignising or domesticating norms are concerned. This finding seems to be contrary to what Venuti and other scholars have claimed happens in the context of literature.

Consequently, and as research in the area has already demonstrated (see note 5), it is particularly difficult to draw any conclusion about the type of impact that the translation strategies used in the subtitled and dubbed versions may have on representations of the SC.

4. Need for a more pragmatic approach

4.1. Problem with taxonomies

In this empirical study, the foreignisation/domestication model does not appear to convincingly reflect the pragmatic realities of AVT. The findings presented above seriously question the suitability of rigid models and classifications based on a belief in the consistency of the procedures used for the translation of culture-specific material, and on the underlying assumptions made about translators' or distributors' agendas (see 2.3). In reality, it seems that audiovisual translators may select translation procedures on an ad hoc basis. The problem with the classifications described earlier actually arises from the very drive to classify. Taxonomies, by nature, decontextualise. In this particular case, they present cultural references and their translation in relative autonomy from their context and their function in the text. Kwiecinski (2001: 10), while still providing his own classification of translation procedures, points indeed to its limitations: "the foreignness/domesticity of a transeme is highly cotext- and context-sensitive and thus cannot be adequately captured solely by means of a formal taxonomy of procedures".

My belief is that contextual factors play a much more important role than is typically believed, especially perhaps in screen translation since the nature of the medium is characterised by particular technical constraints, and implies strong visual and contextual embeddedness. Ivir (1987: 37) is among the few to note that:

in planning his translation strategy, the translator does not make a one-time decision on how he will treat unmatched elements of culture; rather, even if he has established an overall order of preferences, he usually makes a new decision for each such element and for its each use [sic] in an act of communication.

4.2. Importance of context

It is, therefore, necessary to adopt a more pragmatic approach to research in AVT and to highlight the crucial importance of context in the selection of translation strategies. Context in AVT must be understood very broadly and should include:

- Linguistic co-text.

- Polysemiotic context (images, sounds, nonverbal signs, camera shots, etc.).
- Function and relevance of the culture-specific reference in the larger context of the film/diegesis, taking into account Ivir's notions (1987: 42) of culture-in-focus vs. culture-as-background.
- Technical constraints at that particular moment in the film (e.g. close-up shot causing difficulty in the case of dubbing, long and fast-paced lines of dialogue for subtitling, etc.).
- Genre of the film.
- Target audience of that particular film.
- Distribution context (e.g. paratexts accompanying the release of the film, which may influence the larger cultural environment in which the movie is received, etc.).
- General cultural context (to what extent are cultural references shared between SC and TC? What relationships exist between SC and TC?), and so on.

As Niemeier (1991: 151) rightly points out, “at any moment [the translator] has to consider the context of the whole film in order to reach a successful transcultural translation”. Determining with precision what context in AVT encompasses and how it may affect the choice of translation strategies is yet to receive greater academic consideration.

4.3. Findings from interviews with subtitlers

This theoretical challenge grounded in empirical analyses also seems to be confirmed by interviews carried out in February 2004 with subtitlers at the Special Broadcasting Service (SBS), an Australian multicultural channel which broadcasts movies and programmes in approximately sixty different languages and runs its own subtitling unit. Subtitlers claimed to systematically select strategies on a case-by-case basis, and not to have any form of ideological, aesthetic or didactic agenda. When asked whether they were following particular guidelines for the translation of culturally specific references, one of the subtitlers replied: “No. We don't have any particular guideline, so [...] we do it on a case-by-case basis”. Another subtitler stressed: ‘Ça dépend vraiment du film et de la scène. Il faut établir des priorités’ [It really depends on the film and the scene. It is necessary to set priorities]. This seems to suggest that audiovisual translators try to select the best strategy for each individual translation problem and do not necessarily have a pre-established general strategy, at least not for the translation of cultural specifics. In view of the immediacy of film and the technical constraints of audiovisual language transfer, this may imply giving priority to communicative translation over cultural considerations. That is, translators may aim for a translation which is immediately accessible by the target viewers, therefore omitting or neutralising, if necessary, cultural references which would otherwise be difficult for the target audience to understand.

5. Conclusion

As stated earlier in this paper, my initial hypotheses were based on the widely used foreignisation/domestication model proposed by Venuti and reappropriated by other scholars working on the translation of cultural specifics. After undertaking a pilot empirical study to test those assumptions, it soon appeared that the model and, more particularly, the taxonomies of translation strategies based on that model cannot, in fact, adequately capture the pragmatic complexity of cultural transfers in film, as confirmed by reports from practitioners. Ultimately, the concept of norms itself may need to be questioned.

This conclusion may admittedly only apply to screen translation because of the many constraints of that particular mode of translation and the various contextual factors involved in the choice of strategies, which may well take precedence over possible ideological or didactic agendas. Although these issues need to be confirmed by a more extensive study of the entire corpus, my objective here is to open the debate and suggest a different – more pragmatic – approach to research in this aspect of translation studies.

This does not imply, of course, that the notions of foreignisation/exoticism and domestication/assimilation are to be totally rejected, or that translation is not a discursive practice. These stimulating ideas have indeed made a worthy contribution to the field by drawing attention to translators' ethical responsibilities and the potential implications of translation decisions. However, instead of regarding Self and Other, Familiar and Foreign, as fixed notions, it is more fruitful to see them as mutually defining since, according to the existentialists, the Other is always more or less constructed from the Self and defined in relation to the Self. As Cryle (2000: 40) puts it, "L'autre, loin d'être un simple référent, est toujours l'autre de quelqu'un" [The other, far from being a mere referent, is always someone's other]. Seen in this light, foreignisation and domestication occur in reality at the same time, and those seemingly fixed identities are therefore negotiated identities, as aptly reflected by Pym's description (1997: 14) of the translator as a mediator of interculturalité: "l'espace du traduire – le travail du traducteur – se situe dans les intersections qui se tissent entre les cultures et non dans le sein d'une culture unique" [The space of translation – the translator's work – is located in the intersections established between cultures, not within a single culture]. Instead of being subjected to either a movement from the viewer to the film (foreignising strategy) or from the film to the viewer (naturalising strategy), the translator is allowed to stand on the frontier, in a middle-ground position.

Viewers themselves are also in an intercultural position. As observed by Turner in *Film as Social Practice* (1993: 79), "[t]here is a high degree of cross-cultural coding where audiences agree to accept an imported system of meaning for the purposes of enjoying the film". Translators and distributors are, therefore, not the only ones responsible for the cultural transfer of films; viewers as well play a role. Indeed, audiences' intercultural skills and readiness to accept the Foreign might too often be underestimated, and the fact of sitting in a dark room to watch a foreign movie may in fact already bear testimony to viewers' openness to accept this negotiation.

Acknowledgements

The research work supporting this paper was carried out while the author was holding an International Postgraduate Research Scholarship (IPRS) at the University of Queensland, Australia. The author also wishes to thank her supervisors, Jorge Díaz-Cintas and Pilar Orero for their feedback, as well as Palma Zlateva for graciously providing two of her unpublished manuscripts.

Notes

1. Subtitling and dubbing are not the only modes of audiovisual translation, as Gambier and others in the field have stressed (Gambier, 1996; Delabastita, 1989). Yet they have been chosen as the focus of my research project mainly for reasons of practicality since subtitling and dubbing are indeed the two most widespread forms of translation for the cinema (Baker and Hochel, 1998: 74).

2. It needs to be stressed here that the origin of these concepts, although generally attributed to Venuti, who has brought them to the fore of Translation Studies with his seminal book *The Translator's Invisibility* (1995b), can in fact be traced back to German Romanticism and the work of Schleiermacher (1813). Venuti was, of course, also greatly influenced by Berman's *La traduction comme épreuve de l'étranger* (1985).

3. Although important, these terminological considerations do not impact on the validity of my present argument, i.e. the fact that foreignisation and domestication are presented as systematic and mutually exclusive.

4. It should be stressed, however, that Venuti uses foreignisation and domestication in a broader sense, since these terms refer, in his publications, not only to general strategies for the translation of culture-specific items – the way I understand them here – but also to concepts of opacity/fluency in terms of linguistic conventions regarding style, syntax, lexis, etc.

5. These criticisms have focused mainly on the relevance of Venuti's advocacy of foreignising strategies. According to Robinson and Baker (both quoted in Schäffner and Kelly-Holmes, 1995: 32), trying to mark otherness in a target text might in fact be ethnocentric as it may reinforce a certain image of the foreign by making it appear 'exotic' or 'primitive'. Other authors such as Snell-Hornby (1996: 34), Lindfors (2001) and Faiq (2004) have raised similar arguments. Advocating foreignising strategies has also been criticised for favouring a certain 'elite' who can understand SC-oriented translations (Newmark, 2000). For a detailed summary of the criticisms made of Venuti, see Kwiecinski (2001: 89-95).

6. 'Textual' refers here to written texts, as opposed to audiovisual or polysemiotic texts such as film or advertising.

7. Subtitles by Alexander Whitelaw. Dubbed/subtitled version distributed by Gaumont, 1998.

8. See, in particular, Olk (2001) and Kwiecinki (2001) for a detailed critical review of categorisations of translation procedures.
9. Name of the translator unknown. Dubbed/subtitled version distributed by Universal Studios, 2002.
10. Only proper names referring to SC-specific realities (i.e. names of places and well-known people) were taken into account in this study.

References

- Arson, P. 1988. The Aim and Function of the Subtitle – What It Does and Does Not Do. MA thesis. Université de Rouen.
- Baker, M. and B. Hochel. 1998. “Dubbing”, in Baker, M. (ed.) *Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 74-76.
- Berman, A. 1985/2000. “La traduction comme épreuve de l'étranger / Translation and the trials of the foreign” (L. Venuti, trans.), in Venuti, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 284-297.
- Brisset, A. 2003. “Alterity in translation: An overview of theories and practices”, in Petrilli, S. (ed.) *Translation, Translation*. Amsterdam and New York: Rodopi, 101-131.
- Catford, J. C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- Cornu, J. F. 1983. *Traduction et cinéma. Remarques sur la traduction d'un dialogue de film*. MA thesis. Université de Nantes.
- Cryle, P. 2000. “Le Détour par l'autre: Sur des représentations de 'Français' dans quelques publicités australiennes”. *Mots: Les langages du politique* 64: 39-54.
- Delabastita, D. 1989. “Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics”. *Babel* 35(4): 193-218.
- Faiq, S. (ed.). 2004. *Cultural Encounters in Translation from Arabic*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Florin, S. 1993. “Realia in translation”, in Zlateva, P. (ed.) *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*. London and New York: Routledge, 122-128.
- Franco Aixelá, J. 1996. “Culture-specific items in translation”, in Álvarez, R. and C. Á. Vidal (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 52-78.
- Gambier, Y. (ed.) 1996. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.

Herrero, L. 2000. "Sobre la traducibilidad de los marcadores culturales", in Chesterman, A., N. Gallardo San Salvador and Y. Gambier (eds.) *Translation in Context*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 307-316.

Ivir, V. 1987. "Procedures and strategies for the translation of culture". *Indian Journal of Applied Linguistics* 13(2): 35-46.

Jacquemond, R. 1992. "Translation and cultural hegemony: The case of French-Arabic translation", in Venuti, L. (ed.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge, 139-158.

Kwiecinski, P. 2001. *Disturbing Strangeness: Foreignisation and Domestication in Translation Procedures in the Context of Cultural Asymmetry*. Torun: Wydawnictwo.

Lindfors, A.-M. 2001. *Respect or Ridicule: Translation Strategies and the Images of a Foreign Culture*.

www.eng.helsinki.fi/hes/Translation/respect_or_ridicule.htm

Mailhac, J.-P. 1996. "The formulation of translation strategies for cultural references", in Hoffmann, C. (ed.) *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*. Clevedon: Multilingual Matters, 132-151.

Nedergaard-Larsen, B. 1993. "Culture-bound problems in subtitling". *Perspectives: Studies in Translatology* 1(2): 207-41.

Newmark, P. 1995. *A Textbook of Translation* (2nd ed.). London: Prentice Hall.

Newmark, P. 2000. "The vocabulary of translation", in Schmitt, P. (ed.) *Paradigmenwechsel in der Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 165-176.

Niemeier, S. 1991. "Intercultural dimensions of pragmatics in film synchronisation", in Blommuert, J. and J. Verschueren (eds.) *The Pragmatics of International and Intercultural Communication*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 145-162.

Olk, H. M. 2001. *The Translation of Cultural References: An Empirical Investigation into the Translation of Culture-Specific Lexis by Degree-Level Language Students*. PhD thesis. Canterbury: University of Kent.

Pym, A. 1996. "Venuti's visibility". *Target* 8(1): 165-77.

Pym, A. 1997. *Pour une éthique du traducteur*. Arras and Ottawa: Artois Presses de l'Université and Presses de l'Université d'Ottawa.

Robinson, D. 1998. *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*. Manchester: St Jerome.

Schäffner, C. and H. Kelly-Holmes (eds.). 1995. *Cultural Functions of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Schleiermacher, F. 1813/1992. "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens/On the different methods of translating" (D. Robinson, trans.), in Robinson, D. (ed.) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St Jerome, 225-238.

Snell-Hornby, M. 1996. "Lingua franca and cultural identity: Translation in the Global Village", in Klaudy, K. and J. Kohn (eds.) *Transfere Necesse Est. Proceedings of the 2nd International Conference in Current Trends in Studies of Translation and Interpreting*. Budapest: Scholastica, 27-37.

Tomaszkiewicz, T. 2001. "Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques", in Gambier, Y. and H. Gottlieb (eds.) *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 237-247.

Turner, G. 1993. *Film as Social Practice* (2nd ed.). London and New York: Routledge.

Venuti, L. (ed.). 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge.

Venuti, L. 1995a. "Translation and the formation of cultural identities", in Schäffner, C. and H. Kelly-Holmes (eds.) *Cultural Functions of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 9-25.

Venuti, L. 1995b. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.

Venuti, L. 1998a. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London and New York: Routledge.

Venuti, L. 1998b. "Strategies of translation", in Baker, M. (ed.) *Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 240-244.

Witte, H. 1994. "Translation as a means for a better understanding between cultures?", in Dollerup, C. and A. Lindegaard (eds.) *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims and Visions*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 69-75.

Zlateva, P. 2004. "Writing about 'otherness': Authoring, translating, understanding". Paper presented at the IVth International Congress on Cultural Transfer 4: Literature, Cinema, Translation. Unpublished manuscript. Vitoria: University of the Basque Country.

Filmography

Astérix et Obélix contre César. 1999. C. Zidi. France.

Le dîner de cons. 1998. F. Veber. France

Le pacte des loups. 2001. C. Gans. France9

ARTIGOS

LINGUAGEM DA PELE: TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA DE UM RELATO SOBRE IMIGRAÇÃO

Fernanda de Deus Garcia

Universidade de Brasília (UnB), Brasil
fernanda.deusgarcia@gmail.com

Alice Maria de Araújo Ferreira

Universidade de Brasília (UnB), Brasil
malice4869@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.10835>

RESUMO: Este artigo tem como objetivo estabelecer as formas de contato entre a etnografia e a tradução, além de propor uma tradução etnográfica de um relato de uma filha de imigrante. Entende-se a etnografia como a observação do outro para estranhar a si mesmo, e esta é usada como um método do traduzir, em que a alteridade e o devir são objetos de estudo do tradutor. Refuta-se a ideia de tradução enquanto passagem, para começar a pensar a tradução enquanto contato de línguas. Usaremos a teoria de François Laplantine sobre o olhar enquanto construído pela lente cultural e sua proposta de se colocar o observador (tradutor) sob a lente do microscópio para poder estranhar-se a si mesmo e sua identidade a fim de tentar alcançar a alteridade diante do contato com a identidade do outro. Ademais, este trabalho se baseia na obra de Henri Meschonnic, buscando entender o traduzir enquanto experiência a partir de uma po-ética, em que se reconhece a inseparabilidade entre linguagem, literatura e historicidade, e a partir da qual não se pode pensar a tradução senão como contato. Por fim, propõe-se colocar em prática essa análise teórica sobre tradução etnográfica ao traduzir um relato sobre imigração escrito por uma filha de uma imigrante nos Estados Unidos, procurando não apagar a alteridade.

Palavras-chave: *Tradução Etnográfica, Alteridade, Imigração, Relato.*

LANGUAGE OF THE SKIN: ETHNOGRAPHIC TRANSLATION OF AN IMMIGRATION STORY

ABSTRACT: This article aims at establishing forms of contact between ethnography and translation, as well as at proposing an ethnographic translation of the story of an immigrant's daughter, by her own words. Ethnography is understood as the observation of the other in order to estrange oneself, and is used as a translation method, in which alterity and the concept known as 'becoming' are objects of study for the translator. The idea of translation as passage is refuted, so that it is possible to understand translation as language contact. We use François Laplantine's theory

on how the *look* is built through cultural lens, as well as his proposal of putting himself as an observer (translator) under microscopic lens so as to estrange himself and his identity, with the purpose of reaching alterity through the contact with the other's identity. In addition, this paper is also based on the works of Henri Meschonnic, by trying to understand the act of translating as an experience based on a po-ethics, where we acknowledge the inseparability between language, literature and historicity. From this perspective, one cannot understand translation but as contact. Finally, we propose to put into practice this theoretical analysis about ethnographic translation by translating an account on immigration written by the daughter on an immigrant in the United States, trying not to erase the alterity.

Keywords: *Ethnographic translation, alterity, immigration, account.*

Introdução

Este trabalho tem a proposta de relacionar a etnografia com a prática da tradução, mais especificamente, com o traduzir. Etnografia, literalmente, significa a escrita (*grafia*) da cultura (*etno*), mas esse conceito se expande a partir da problematização e do questionamento do que de fato significa essa escrita, e principalmente essa cultura. O pensar etnográfico reconhece que nossa própria escrita, por mais que prometida como objetiva, é intrínseca a uma linguagem própria, e o olhar que nós temos sobre a cultura observada está manchado por pela nossa lente cultural (LAPLANTINE, 2004, p. 18). Por isso que a concepção de etnografia não pode se resumir apenas a escrever sobre uma cultura, e deve englobar o trabalho de observar o outro para estranhar-se a si mesmo (LAPLANTINE, 2004, p. 15).

A relação entre etnografia e tradução, a tradução etnográfica, é importante pois promove uma ampliação e uma ruptura na concepção tradicional de tradução enquanto passagem. Ela não consiste em traduzir textos de natureza etnográfica, mas sim em um modo, um método tradutório. A tradução etnográfica não tem foco no texto de partida, tampouco no texto de chegada. A categoria de 'etnográfica' se materializa no intermédio desses dois, no contato entre os dois textos, entre as duas línguas, entre os dois discursos. Ela se manifesta no contato, no encontro de diferenças. Como diz Alice Ferreira, "O traduzir é uma relação que mantemos com outrem, o outro discurso, e se caracteriza por isso como diálogo" (2014, p. 385).

Tendo isso como premissa, o objeto de estudo do tradutor não é um texto em si, mas sim o encontro. Em outras palavras, o objeto está em pôr em prática o devir,

onde deixamo-nos tocar pelo outro, pôr nossa própria língua em movimento, em devir, em relação com o outro, a outra língua, o outro discurso. O objetivo máximo de uma tradução com proposta etnográfica é fazer manifestar a alteridade, e não o apagamento da identidade do outro.

Este trabalho será dividido em três partes. A primeira, será explorada a relação entre etnografia e traduzir, baseando-se no trabalho de alguns autores como La Plantine e Meschonnic. Em seguida, pôr em prática a tradução enquanto leitura analítica de um relato escrito por uma adolescente filha de imigrante nos Estados Unidos. E por fim, propõe-se uma tradução deste relato, vendo a tradução como poética e escrita.

A tradução etnográfica

François LaPlantine, em *A Descrição Etnográfica*, faz uma diferença entre ver e olhar. Enquanto ver é um sentido físico, o olhar parte da lente cultural. Olhamos o que já conhecemos, olhamos o que nossa linguagem já consegue nomear (2004, p. 18). Quando se fala em etnografia, se fala em transformar o olhar em escrita, em pôr em linguagem o que se vê. Para além disso, entretanto, é necessário o trabalho de mudar essa lente cultural do olhar. Levi-Strauss também levanta uma reflexão que promove a ruptura do olhar. Quando ele veio ao Brasil, ele próprio se transformou em seu objeto de inquietação, pois era sujeito do olhar (FERREIRA, 2014, pp. 383, 385).

Assim como o observador em campo se torna objeto de estudo no próprio campo de observação, o tradutor também deve ser colocado sob a lente da análise durante a tradução. Não existe observação sem modificação (LAPLANTINE, 2004, p. 27). Paralelamente, o primeiro passo para um traduzir etnográfico é o tradutor admitir o limite de seu olhar e que “não existe posição neutra para a palavra” (LAPLANTINE, 2004, p. 28). Justamente por isso que o “campo” do tradutor não é um texto, mas sim o encontro entre o pesquisador (tradutor) e seus objetos de estudo (o texto, o autor, o discurso) (LAPLANTINE, 2004, p.41). São nesses confrontos, muitas vezes angustiantes, que se manifesta a alteridade. Não é possível se estabelecer com o outro sem uma questão ética. A escrita vem sempre do encontro, não apenas do tradutor sozinho. O encontro é sempre intersubjetivo, e a

tradução é sempre interdiscurso (FERREIRA, 2014, p. 384). No processo de traduzir, há o encontro com algo que está fora do tradutor e se manifesta na escrita. Esse encontro pode ser violento e apagador e assim se manifestará na escrita. Por outro lado, ele pode ser de visibilidade, o que também vai aparecer na escrita. A questão é entender o que acontece com o discurso do outro quando este é traduzido. É uma tarefa laboriosa, já que “o etnógrafo-tradutor deve estar atento em não escrever essa falta entre o desejo de ver e a experiência do olhar, para não escrever seus próprios desejos do que quer ver” (FERREIRA, 2014, p. 387). Limitados pelo nosso próprio olhar, nossa própria cultura e linguagem, tradutores devem por sob o microscópio seus próprios desejos para não apagar a alteridade. Importante notar o que Meschonnic nos lembra: “o mal a apagar é sempre a diferença e a diversidade das línguas (2010, p. XXVI).

Esse “entender” o que acontece abrange várias etapas e várias problematizações. É necessário, de antemão, fazer a reflexão sobre a própria língua, e Malinowski a categoriza como central para a teoria etnológica (SIMON, 2017, p. 29). De forma tradicional, quando um tradutor está diante de um texto a ser traduzido, a relação que vem à mente costuma ser a relação entre duas línguas (o português e o inglês, por exemplo), e mais profundamente a relação entre os léxicos “disponíveis” nessas línguas. Um exemplo clássico é a palavra ‘saudade’ no português, que é comumente dita como intraduzível. Entretanto, a intraduzibilidade não se dá porque não existe uma palavra em outra língua. Ela ocorre porque nenhuma língua veio ao mundo da mesma maneira. Diferentes línguas são diferentes perspectivas de mundo. O que está em jogo é um pensar e um ver de mundo diferentes, e é isso que causa o estranhamento. A tradução etnográfica “não procura transformar o outro em mesmo, mas cria um reconhecimento do outro enquanto outro” (FERREIRA, 2014, p. 388). Henri Meschonnic diz que, além da função prática da tradução, esta:

desde sempre, tem um lugar maior como contato entre línguas” e que ainda há outro efeito da intensificação das relações internacionais: “o reconhecimento de que a identidade não é mais universalização e não advém senão da alteridade, por uma pluralização na lógica das ligações interculturais. Isto não sem crises. (2010, p. XXI)



Uma cultura se mostra em modos de dizer, e não pode ser reduzida a um léxico. A pergunta feita por etnógrafos e, por consequência, por tradutores etnográficos, é “de que maneira nós mesmos nos inscrevemos em nossas descrições ou traduções?”. Não existe apagamento do tradutor, uma vez que este, ao estar inserido em uma cultura, produz e reproduz discursos e dizeres de sua visão de mundo, diferente daquele que está por ser traduzido. É por isso que, assim como etnólogos em campo, os tradutores devem ser seus próprios objetos de estudos, para que se consiga ver a relação entre os textos, os discursos, as culturas, e não apenas o texto traduzido ou o texto original isoladamente. Como Laplantine afirmou:

A tradução permite ao que é exterior tornar-se interior. Interiorizando a língua do outro, ela transforma a exterioridade em experiência interior. No entanto, o trabalho de tradução, como o trabalho da etnologia, nunca vai até a identificação e a fusão. Fazem aparecer, pelo contrário, espaços e interstícios sem os quais se acaba com o pensamento (quero dizer do pensamento não-dogmático)⁴. (1995, p. 505, tradução nossa)

Partindo desse pensamento, podemos trazer também as palavras de Meschonnic ao dizer que “uma tradução é um ato de linguagem” (2010, p. XXVI). O traduzir é uma experiência, e que a teoria é o acompanhamento reflexivo, em que a experiência vem primeiro (MESCHONNIC, 2010, p. XVII). Essa experiência tradutória acompanhada de reflexão teórica se encontra no campo dos estudos da linguagem.

Meschonnic, então, procurar dar lugar à poética no traduzir, não na tradução - produto final -, mas no processo, na atividade (2010, p. XIX). Não se pode, tampouco, falar em atividade sem falar de discurso. O autor se preocupa em trazer a diferenciação entre língua e discurso. “Língua é o sistema de linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos, e aquilo que eles fazem dela”, enquanto o discurso é a atividade de um ser que ‘fala’, que, ao falar, se inscreve gramaticalmente como sujeito da fala. (2010, p. XX). O discurso é uma subjetivação da fala. Não é um povo, não é uma língua. É um sujeito. Justamente por isso, que não se traduz línguas, mas sim,

⁴ Original: “La traduction permet à ce qui est extérieur de devenir intérieur. Intériorisant la langue de l’autre, elle transforme l’extériorité de devenir intérieure. Néanmoins, le travail de traduction, de même que le travail de l’ethnologie, ne vont jamais jusqu’à l’identification et la fusion. Ils font apparaître, au contraire, des espaces et des interstices sans lesquels c’en est fini de la pensée (je veux dire de la pensée non dogmatique)” (LAPLANTINE, 1995, p. 505).



discursos. O português, por exemplo, está ali, vivo dentro de várias culturas, com sua gramática e léxicos “presos” a vários sistemas. Ao traduzir Clarice Lispector, não se traduz O português, se propõe traduzir Clarice: um sujeito com seu(s) discurso(s).

E como já vimos, não há imparcialidade na observação, não há imparcialidade na leitura e tampouco no traduzir. Essa afirmação, aparentemente óbvia, é de certa forma revolucionária para os estudos da tradução pois vai de encontro com o pensamento tradicional de tradução enquanto passagem, enquanto ponte de uma língua para outra, como se o texto traduzido fosse ser exatamente igual o texto original, porém em outra língua, ou que a tradução pareça sempre um original. (MESCHONNIC, 2010, p. XXI) Outra concepção de tradução está na ideia de que se deve traduzir apenas o sentido. O tradutor se torna, então, um intérprete e enche seus discursos com “o que o autor quis dizer é...”. Meschonnic diz que não se pode pensar a tradução enquanto interpretação, “porque a interpretação é da ordem do sentido e do signo. Do descontínuo. Radicalmente diferente do texto, que elabora aquilo que diz. O texto é portador e levado. A interpretação, somente levada” (2010, p. XXIX).

É aí que o autor traz o lugar da poética para o traduzir, onde se reconhece a “inseparabilidade entre história e funcionamento, entre linguagem e literatura [...], a historicidade do traduzir e das traduções” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIII). Através da poética, não se traduz mais de língua a língua, e sim de texto a texto, mostrando a “alteridade linguística, social e histórica, como uma especificidade e uma historicidade” (2010, p. XXIV). Para a poética, a unidade da linguagem não é a palavra, tampouco seu sentido. A unidade da linguagem (e da tradução) passa a ser o discurso. Pois não se resume mais a relação entre a língua de chegada e de partida com a oposição entre significante e significado. Isso, Meschonnic chama de descontínuo, o que resume a linguagem às unidades da língua. A unidade se estabelece no contínuo - pelo ritmo, pela prosódia -, contínuo que entende o discurso como atividade dos sujeitos, onde o corpo e o sentido não são separados nem separáveis (2010, p. XXXI).

Uma tradução etnográfica não pode ser feita sem antes uma leitura crítica analítica do texto original. Essa leitura crítica não pode ser confundida com interpretação. Não é uma análise que busca chegar ‘no que o autor quis dizer’. Laplantine critica o pensamento científico que busca a profundidade, ‘o real sentido’,

pois “o pensamento é inseparável do seu modo de expressão, e os problemas “de forma” são, de fato, problemas “de fundo” (1995, p. 500, tradução nossa)⁵. Afinal, toda reflexão é reflexão sobre a linguagem. A leitura analítica é leitura do que está manifesto, como Laplantine diz, “a linguagem da pele” (1995, p. 499)⁶, a superfície.

Após essa leitura, que não propõe decifrar, mas de fato *olhar* o texto, vem a etapa do traduzir, a etapa de colocar em contato as línguas, os discursos, e de (tentar) pôr em prática a alteridade. Neste artigo, propusemo-nos a fazer uma tradução etnográfica de um relato real de uma imigrante que mora nos Estados Unidos. É onde se põe em prática o resultado do devir, a manifestação de deixar-me tocar pelo outro.

Leitura da linguagem da pele

O texto escolhido para a experiência de uma tradução etnográfica deste artigo foi tirado de um site chamado My Immigration Story⁷ (Minha História de Imigração) e é composto por diversos relatos de imigrantes que hoje moram nos Estados Unidos. São relatos escritos pelos próprios imigrantes e postados da mesma forma que enviados. Isso tem importância na medida em que a narrativa, a pontuação, as escolhas das palavras, a regência e outras características textuais formam o discurso do indivíduo. Isto é, a linguagem usada para descrever sua história é sua própria história, e onde sua identidade é manifestada textualmente. Meschonnic chama do contínuo a inseparabilidade da forma do sentido, e o título desta seção busca justamente remeter àquilo que Laplantine chamou de superfície do texto, a linguagem da pele. A linguagem da pele desta filha de imigrante.

“I’m lucky. I’m 16, live in a small town and I am a daughter of an immigrant. Growing in a small town, when 96 percent of the population is white is tough. You turn white. Sure, the color of my skin will never be the color of a piece of printer paper but inside it feels like I’m all white. I guess the word “anchor baby” defines me.... sort of. I’m the president of debate club, where we talk about bills, current news topics, and political nominees. The hardest topic... Is immigration reform. People are so uninformed. “Yes I

⁵ Original: La pensée est inséparable de son mode d’expression, et les problèmes “de forme” sont en fait des problèmes “de fond” (LAPLANTINE, 1995, p 500).

⁶ Original: “la langage de la peau” (LAPLANTINE, 1995, p. 499).

⁷ Fonte: www.myimmigrationstory.com, último acesso em 05 de julho de 2017.



believe we should deport all undocumented immigrants here, and they should get in line with all the other people to get their papers... LEGALLY" I find that easier said than done. I haven't seen my father since I was 8 and only spoken to him on the telephone. He was deported in 2009. The last day I saw him was in a train station... And I had no idea why I was saying good bye... and why everyone was crying. When my friends came over and asked where my father was I said he was "working". Every year on my birthday he calls me and I try hard not to cry because I know it's another year of him not being able to see me grow. My mother is a single mom. Terrified of being deported. Just a couple weeks ago she was caught. She was driving to work when a police officer pulled her over because she wasn't wearing her seat belt. For anyone else it's just a ticket. For a single mother that is illegal it's "I have to go to court, I have to show identification... They will find out I am illegal. I will be deported... I have to call my lawyer... Who will take care of my daughters?" I hate seeing my mother in constant fear. I hate hearing family members and friends calling us to be careful because in Hudson ICE was seen deporting families. She's scared. I'm scared. We're all scared. Living the American dream shouldn't consist of being scared every second of the day.

E.G.

Albany, New York"

À primeira vista, se vê que o texto é escrito em um bloco só, sem separação em parágrafos. Parágrafos costumam ser marcações de separação de assuntos, mas no caso dela, não há o que ser separado. Tudo o que ela escreve diz respeito a sua história de forma única. Em seguida, ao começar a ler o texto, nos deparamos com dois períodos. Um simples e curto "I'm lucky", e a outra mais longa, com três orações que vão progredindo em questão de tamanho e força "I'm 16, live in a small town and am the daughter of an immigrant". A informação básica e primeira que ela informou para o leitor antes do restante do texto está dita em uma linha e de forma potente.

Ao longo do texto, podemos ver que ela escreve frases curtas, expressivas e pouquíssimas vírgulas, por exemplo. Isso é uma manifestação da fala na escrita, e quando se lê um texto com grandes marcas da linguagem falada, é mais possível ouvir e ver a pessoa falando e se expressando. A identificação e alteridade se intensificam em situações de contato direto. Além da quantidade pequena de vírgulas, podemos ver uma pontuação não tradicional para a escrita, isto é, com pontos finais separando orações que poderiam ser conectadas diretamente, reticências, dando uma ideia de pausa ou questionamento, caixa alta para dar ênfase, linguagem direta para se referir ao pensamento e fala de outras pessoas que não ela.

Todas essas manifestações constroem um ritmo para o texto. Ritmo este que não deve ser tirado ou mascarado na tradução, uma vez que ele expressa a subjetividade da autora. Meschonnic reconhece e exalta a importância do ritmo, dizendo que “o ritmo, organização do movimento da palavra na escrita, é então a unidade de equivalência numa poética da tradução” (2010, p. LXIII). A manifestação de um sujeito sobre si mesmo na escrita não se resume às escolhas lexicais, mas também à oralidade do texto.

Analisemos, então, o seguinte trecho para exemplificar o ritmo do relato da adolescente: “*The hardest topic... Is immigration reform. People are so uninformed. “Yes I believe we should deport all undocumented immigrants here, and they should get in line with all the other people to get their papers... LEGALLY” I find that easier said than done.*”. Antes dessa parte, ela disse que é presidente do clube de debate e, para falar qual o assunto mais doloroso para ela debater, ela usa as reticências separando o sujeito do complemento. Com essa pausa, é possível sentir, enquanto leitor, que realmente é um assunto diferenciado para ela, como se tivesse sido difícil até escrevê-lo. Logo em seguida, ela chama as pessoas de desinformadas e escreve uma citação entre aspas. Não foi necessário explicar para o leitor, por exemplo, que essa é uma fala dita pelas pessoas desinformadas, isso fica claro. Ao final da citação, ela também usa o recurso das reticências para uma pausa antes da palavra LEGALLY, em caixa alta. Ambas as reticências e a caixa alta sugerem um poder para a palavra, que costuma ser bastante usada nas conversas sobre imigração. Após as aspas, ela nem coloca um ponto final e logo dá uma resposta para essa afirmação: *I find that easier said than done*. Talvez por pressa? Urgência de resposta?

Outro trecho também merece destaque no que diz respeito à análise do ritmo. O momento em que ela fala do sofrimento de sua mãe, ilegal no país e solteira, ao ser pega no trânsito dirigindo sem cinto de segurança: “*For a single mother that is illegal it’s “I have to go to court, I have to show identification... They will find out I am illegal.. I will be deported... I have to call my lawyer... Who will take care of my daughters? ”*. Em vez de escrever em terceira pessoa o que a mãe poderia sentir ou pensar, ela escolhe abrir aspas e escreve como se fosse a própria mãe, martelando na mente todo o processo jurídico que ela teria que enfrentar. O uso da primeira pessoa, o uso das reticências conectando uma frase na outra, mostrando a linha de raciocínio, são mecanismos palpáveis e eficazes de mostrar o desespero de ter que passar por tudo

aquilo. Em especial, a última frase da sequência: “*Who will take care of my daughters?*”. Assim ela termina a linha de raciocínio da mãe, com uma pergunta impactante, mostrando o ponto máximo de sua preocupação: suas filhas. Tudo isso é transmitido por meio da construção do texto, seu ritmo, sua oralidade.

Em questão de ritmo, o texto está rico em estratégias de expressar aquilo que nos remete ao que a adolescente pode estar sentindo. Mas, para além do ritmo, há também a questão do campo lexical do texto. Já se pode esperar que, em um relato sobre imigração, apareçam palavras do campo jurídico, imigratório, mas também palavras que expressem sentimentos, emoções, impressões sobre o processo. Neste relato, não foi diferente. Ela usa termos como “*legally, illegal, undocumented immigrants, to deport, bills, papers, to get in line*”. Termos estes que fazem parte do dia-a-dia de milhões de imigrantes no mundo, em especial nos Estados Unidos, onde ela vive. Mas o relato não contém apenas termos técnicos relacionados a imigração. Ele é recheado de adjetivos, verbos, substantivos relacionados aos sentimentos da família, dela, da mãe, mas em especial termos sobre medo e tristeza: “*tough, terrified, scared, constant fear, crying, hate, try hard not to cry*”.

Essa análise prévia ao traduzir em si também faz parte do processo da poética do traduzir. Entender a superfície do texto, como Laplantine chama, é essencial para que o tradutor perceba a escrita do autor, suas expressões, suas escolhas de vocabulário, seu uso de pontuação, repetições, enfim, tudo aquilo que expressa a identidade do autor. Reconhecer essa identidade como única, como discurso (e não como língua, geral, comum a todos os falantes daquele idioma) é o contato de identidades, onde a alteridade de manifesta. Não se trata, tampouco, de traduzir palavra por palavra, o tipo de tradução considerado mais literal possível, mas sim de estudar os mecanismos na língua de chegada para que não se apague esse discurso produzido por alguém de outra vivência diferente da nossa.

Tradução: poética e escrita

Em todo trabalho de tradução, há o processo de escrita, e se há escrita, há linguagem, e obviamente, há poética. Se uma tradução é um ato de linguagem (MESCHONNIC, 2010, p. XXVI), ela também é discurso. Porém, ela não é exatamente o mesmo discurso do texto original. Ela é resultado de um encontro entre dois

sistemas de línguas (no mínimo), duas culturas distintas e entre pelo menos duas pessoas inseridas nesses sistemas, o autor e o tradutor. Assim como o autor, o tradutor está dentro de um tempo-espaco que irá se manifestar na tradução, o que não tem como ser apagado, pois essa historicidade e espacialidade são a linguagem. Meschonnic afirma que:

os dois maiores princípios da poética são: a invenção de uma historicidade por um sujeito, [e] a invenção de um sujeito específico por esta historicidade. [Ele continua dizendo que] a historicidade de uma tradução, como de uma obra dita original, é função, ao contrário das razões falaciosas do gênio das línguas, que são todas uma tradição, da inscrição aí de um sujeito. [...] Essa subjetivação pertence a uma prática e a um pensamento do contínuo. Contínuo rítmico, prosódico, semântico. Contínuo da linguagem ao seu sujeito. Contínuo de língua à literatura, de discurso à cultura, de linguagem à história. (2010, p. XXXII, XXXIII)

Partindo desse princípio, pensar uma tradução que se propõe a parecer “original” implica em apagar “as particularidades que pertencem a um outro modo de significar, apagar as distancias, de tempo, de língua, de cultura” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIV). Laplantine também se posiciona em relação à tradução enquanto escrita, dizendo que esta “não consiste em uma reprodução, uma reedita, uma repetição, uma réplica, um duplo do texto primeiro” (1995, p. 506). Existe um paradoxo da poética sobre a inscrição do tradutor na tradução e na manutenção da alteridade (historicidade, subjetividade) do autor. Justamente aí que se manifesta a poética: no contato entre todos esses campos, que vão muito além das estruturas linguísticas e léxico de duas línguas diferentes. É por isso que Meschonnic diz que traduzir é uma experiência, pois, como ele mesmo diz, “os problemas do traduzir põem a nu os efeitos do signo”, mas essa crítica ao signo só é possível “como um pensamento do conjunto da linguagem e da literatura” (2010, p. LXIII).

É crucial que um tradutor que se propõe a fazer uma tradução etnográfica tenha em mente essas questões ao traduzir algum texto. Ter como objeto da tradução, ou melhor, objeto do traduzir, a poética, o ritmo, a linguagem, a historicidade, a alteridade, muda a relação do tradutor com o texto original assim como sua relação com o resultado final do traduzir. Meschonnic afirma que “O pensamento poético é a maneira particular pela qual um sujeito se transforma, inventando-se, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver – de viver na linguagem. [...] E isto que fica para traduzir” (2010, p. XXXVII).

Abaixo, está a nossa experiência de traduzir o relato da menina de 16 anos, filha de uma imigrante nos Estados Unidos:

Tenho sorte. Tenho 16 anos, moro em uma cidade pequena e sou filha de imigrante. Crescer em uma cidade pequena, quando 96 por cento da população é branca, é difícil. Você se torna branco. Claro, a cor da minha pele nunca vai ser a cor de um papel de impressora, mas por dentro eu sinto como se fosse toda branca. Acredito que o termo “bebê âncora” me define... um pouco. Sou presidente do clube de debate, onde falamos sobre projetos de leis, notícias atuais e candidatos políticos. O tema mais difícil... é a reforma da imigração. As pessoas são tão desinformadas. “Acho sim que devemos deportar todos os imigrantes sem documentação aqui, e que eles devem entrar na fila com todas as outras pessoas para conseguir seus documentos... LEGALMENTE” É mais fácil falar do que fazer. Não vejo meu pai desde que eu tinha 8 anos e só converso com ele por telefone. Ele foi deportado em 2009. O último dia que o vi foi em uma estação de trem... e eu não fazia ideia por que estava dizendo adeus... e por que todo mundo estava chorando. Quando meus amigos vinham aqui em casa e me perguntavam onde meu pai estava, eu dizia que ele estava ‘trabalhando’. Todo ano no meu aniversário ele liga e eu tento muito não chorar porque eu sei que é outro ano sem ele poder me ver crescer. Minha mãe é mãe solteira. Tem pavor de ser deportada. Apenas algumas semanas atrás ela foi pega. Ela estava dirigindo para o trabalho quando um policial a parou porque não estava usando o cinto. Para qualquer outra pessoa, é só uma multa. Para uma mãe solteira e ilegal no país, é um “vou ter que ir a julgamento, vou ter que mostrar a identidade... vão descobrir que sou ilegal... vou ser deportada... vou ter que ligar para o advogado... quem vai cuidar das minhas filhas?”. Odeio ver minha mãe com medo o tempo todo. Odeio ouvir familiares e amigos mandando termos cuidado, porque em Hudson, o Immigration Customs Enforcement foi visto deportando famílias. Ela tem medo. Eu tenho medo. Todos temos medo. Viver o sonho americano não deveria ser ter medo a cada segundo do dia.

E.G.

Albany, New York.

Procurar manter a oralidade, o ritmo foi primordial no processo tradutório. A pontuação também tem um fator determinante no ritmo, uma vez que não somente determina regras estruturais de uma língua, mas a fluência na leitura. Se ficássemos presas às línguas, e não ao discurso, como é de praxe, reinariam pré-conceitos de que ‘em português, se usa mais vírgulas que em inglês’, por exemplo, ou de que ‘textos em português possuem frases mais longas do que em inglês’. Uma tradução não etnográfica tende a se prender mais a isso e proporia acrescentar vírgulas, ou juntar frases no texto acima, a fim de ‘torná-lo mais natural para o leitor do português’, usando, suponhamos, do argumento de que o que importa é o sentido,

em detrimento da forma. Isso recai no que Laplantine critica: a busca pelo profundo, o verdadeiro sentido. Porém, como já vimos, não existe separação entre forma e sentido, pois não existe sentido sem a forma, tampouco a forma sem seu sentido. Isso é a linguagem. Isso não impede, tampouco, que haja acréscimos de vírgulas em alguns períodos no texto acima. O critério para isso, porém, se baseia também na oralidade, e não apenas na gramática normativa.

Além da pontuação, o ritmo também é constituído por diversos outros recursos, como: aliterações, assonâncias, repetições e gradações e ordem das palavras nas frases. Por exemplo, já na segunda linha, há a frase “*Crescer em uma cidade pequena, quando 96 por cento da população é branca, é difícil.*”. Pensamos em mudar a ordem da frase, começando-a com o predicado “é difícil”, já que o sujeito “crescer em uma cidade pequena”, junto com a oração subordinada “quando 96 por cento da população é branca”, são bastante longos. Não há dúvidas de que a leitura seria mais ‘clara’ assim, porém, essa escolha elimina de antemão a espera pelo resultado da frase, que seria dito logo de primeira. Em outras palavras, deixar o predicado para o fim não é apenas uma escolha de manter “fielmente” a estrutura gramatical, mas de manter um certo tipo de suspense, espera para saber o que a autora sente sobre crescer em uma cidade pequena. Essa espera, mesmo com a falta de facilidade na leitura, faz parte da oralidade do relato.

Outro exemplo são as repetições e aliterações, que também concebem ao texto um ritmo próprio: “*“**vou** ter que ir a julgamento, **vou** ter que mostrar a identidade... **vão** descobrir que sou ilegal... **vou** ser deportada... **vou** ter que ligar para o advogado... quem vai cuidar das minhas filhas?”; “Ela **tem medo**. Eu **tenho medo**. Todos **temos medo**. Viver o sonho americano não deveria ser **ter medo** a cada segundo do dia.*”. É possível que haja leitores que se sintam incomodados com a quantidade de repetições e aliterações na versão em português, pois existe um senso-comum de que, em português, deve-se evitar repetições e investir em sinônimos para riqueza de vocabulário.

Evitar estranhezas também tem o costume de ser almejado em uma tradução. Entretanto, o apagamento da estranheza também é um tipo de apagamento da alteridade. O texto não foi escrito em português, ele é um resultado da historicidade e linguagem de uma certa vivência diferente daquelas de quem o lê em outra língua. O texto é o resultado de uma subjetividade, um discurso outro ao leitor.

Duas partes no relato tem o potencial de causar estranheza ao leitor. A primeira é: “Claro, a cor da minha pele nunca vai ser a cor de um **papel de impressora**, mas por dentro eu sinto como se fosse toda branca. Acredito que o termo “**bebê âncora**” me define... um pouco.”. Em português do Brasil, é possível se referir à cor de pele muito branca como “cor de papel”, mas não é comum especificar qual o tipo de papel, como está no texto, “papel de impressora”. Retirar esse detalhe do texto, por exemplo, pode causar o efeito de minimizar a comparação que ela fez; ela nunca será branca como *esse tipo* de papel, o mais branco do mercado. Logo depois, ela fala do termo “bebê âncora”, que não possui uma explicação no texto e é capaz de causar ainda mais estranhamento em leitores que não estão inseridos em ambiente onde o contato com migrantes não seja tão comum. Enquanto tradutoras, poderíamos explicar no próprio texto o que é ser um bebê âncora, ou poderíamos adicionar uma nota para tal. Porém, qualquer que fosse o acréscimo no texto quebraria seu ritmo. Além do mais, dado o contexto do relato, onde ela se diz filha de imigrante e não uma imigrante ela mesma, não fica difícil entender o que significa ‘bebê âncora’.

A segunda parte que pode causar algum tipo de estranhamento é “*Odeio ouvir familiares e amigos mandando termos cuidado, porque em Hudson, o Immigration Customs Enforcement foi visto deportando famílias*”. Se, por um lado, bebê âncora pode ser entendido pelo contexto, acreditamos mais difícil ter esse entendimento sobre “ICE”. ICE é sigla para “Immigration Customs Enforcement”, a agência que gerencia a situação dos imigrantes nos Estados Unidos. A proposta de escrever o nome da agência no lugar de deixar a sigla se deu porque nada no contexto realmente remetesse a algum entendimento do que isso seria. Porém, a tradução do termo também não seria satisfatória, pois não é um órgão brasileiro, tampouco com nome em português. Quem deporta as famílias nos Estados Unidos é o *Immigration Customs Enforcement*, não o “órgão regulador de imigração”, é o ICE. Escrever o nome completo e não o traduzir é uma forma de manter no texto qual é a agência de quem a autora tem medo e deve se proteger, porém de forma que o leitor distante daquela realidade possa entender do que se trata, uma vez que as palavras ‘immigration’ e ‘enforcement’ podem ser relacionadas com palavras em português mesmo sem que o leitor entenda inglês.

Conclusão

Realizar a experiência do traduzir com o viés etnográfico certamente não é fácil. É sair da nossa zona de conforto enquanto tradutores que buscam comparar línguas, gramáticas e estão presos ao sentido ‘profundo’ do texto. Buscar traduzir etnograficamente abre nossos olhos enviesados por nossos limites sócio-histórico-culturais para esses próprios limites. Não apenas isso, mas também abre os olhos para o diferente, para a outra identidade, que é realizada por meio de um outro discurso, alheio a nós.

Este trabalho procurou unir a teoria da tradução etnográfica com a prática, a experiência do traduzir. À primeira vista, o relato escolhido pareceu simples de se traduzir, mas diante do processo de leitura analítica do texto original e tradução, viu-se que há um discurso próprio da adolescente, uma visão de mundo e experiência que é manifestado em seu relato. A proposta foi de seguir uma metodologia etnográfica para que o seu discurso não fosse apagado durante o traduzir, tendo em mente a alteridade como finalidade.

O viés etnográfico permite que a alteridade em relação ao outro se manifeste. Como é possível uma tradução que apaga tanto o discurso do outro em prol de uma rigidez linguística ou cultural, ou em prol de um leitor que apenas consegue digerir o que lhe é semelhante? O viés etnográfico nos abre a perspectiva de ver a tradução como um ato de linguagem, como um discurso e escrita próprios, e não como caminho, ponte entre dois sistemas. Se torna fundamental, então, que o tradutor faça a análise crítica sobre suas próprias escolhas no processo tradutório, uma vez que, reconhecendo seus limites, ele entende que essas escolhas não são apenas “escolhas”, mas manifestações escritas moldadas por uma certa linguagem, onde o que está sendo dito não se separa de como está sendo dito, isto é, o sentido não se separa da forma. E, além disso, deve-se reconhecer que sua linguagem entrará em contato com outra linguagem, outro modo de ver o mundo, outro modo de expressar o mundo, que não podem, e nem devem, ser apagado, no traduzir. Esse trabalho em torno do traduzir, que reconhece a unidade de linguagem (e conseqüentemente, a unidade de tradução) é o que Meschonnic chama de poética (2010, p. XXXI).

Referências Bibliográficas

FERREIRA, Alice Maria A. O paradigma da descrição na tradução etnográfica: Levi-Strauss tradutor em *Tristes Tropiques*. **Acta Scientiarum**, Vol. 36, n. 4, 2014, pp. 383-393.

LAPLANTINE, François. L'ethnologue, le traducteur et l'écrivain. **Meta**, Vol. XL, n. 3, 1995, pp. 497-507.

_____. **A Descrição Etnográfica**. Tradução de João Manuel Ribeiro Coelho e Sergio Coelho. São Paulo: Terceira Imagem: 2004.

MESCHONNIC, Henry. **Poética do Traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva: 2010.

SIMON, Sherry. Excursions ethnologiques: contextes pour penser les pouvoirs de la traduction. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, Vol. 1, n. 2, 1988, pp. 28-36.

Biografia das autoras

Fernanda de Deus Garcia é mestre em Estudos da Tradução (2019) pela Universidade de Brasília. Fez parte do grupo de Pesquisa MOBILANG, Mobilidades e Línguas em Contato, no qual pesquisou o papel do intérprete comunitário nas entrevistas de solicitação de refúgio. Atualmente é professora substituta no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília.

Alice Maria de Araújo Ferreira é doutora em Linguística (2000) pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolveu uma pesquisa em tradução etnográfica durante seu pós-doutorado na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora de Tradução francês no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília. Professora permanente do Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD). Coordenadora do grupo de pesquisa Tradução Etnográfica e Poéticas do Devir (Cnpq-UnB/DPG).

Recebido em: 30/07/2018

Aceito em: 02/05/2019

Publicado em junho de 2019



ARTIGOS

COAUTORIA OU TRADUÇÃO? A RETEXTUALIZAÇÃO DA ESCRITA ACADÊMICA DE UM GRADUANDO SURDO RUMO À PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Thiago Lemes de Oliveira

Universidade Federal de Lavras (UFLA), Brasil

thilemesoli@gmail.com

Carina Adriele Duarte de Melo Figueiredo

Centro Universitário Sul de Minas (UNIS/MG), Brasil

carinaduartemelo@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.23899>

RESUMO: Este artigo tem por objetivo encetar uma discussão acerca do papel do tradutor e intérprete de Libras durante a produção da escrita acadêmica do aluno surdo. Propõe, dessa forma, uma reflexão acerca das competências necessárias na tradução do par linguístico Libras–Língua Portuguesa para efetuar a transcrição e retextualização da produção textual do discente. Nesse sentido, discute-se as produções sinalizada e escrita do aluno e da sua transcrição e retextualização realizada pelo tradutor e intérprete de Libras. Os resultados desse trabalho, portanto, destacam as estratégias e competências necessárias para desenvolver e aprimorar a escrita acadêmica do aluno surdo.

Palavras-chave: *Escrita, Tradução, Retextualização, Libras, Intérprete.*

CO-AUTHORING OR TRANSLATION? ACADEMIC WRITING RETEXTUALIZATION OF A DEAF UNDERGRAD AIMING SENSE PRODUCTION

ABSTRACT: This article aims to initiate a discussion about the role of the interpreter and translator of Libras during the production of the academic writing of the deaf student. It proposes a reflection on the skills needed to translate the linguistic pair Libras-Portuguese to carry out the transcription and retextualization of student's text. In this sense, it discusses the signaled and written productions of the student and their transcription and retextualization carried out by the translator and interpreter of Libras. The results of this work, therefore, highlight the strategies and skills needed to develop and improve the academic writing of the deaf student.

Keywords: *Writing, Translation, Retextualization, Libras, Interpreter.*

Introdução

Escrever não é um processo simples. Ao escrever estamos na verdade reordenando os sentidos de um texto falado para um texto escrito (MARCUSCHI, 2010). Nessa direção, ao reordenar nossos enunciados, o que não acontece de forma natural, utilizamos uma série de operações mentais complexas. Realizar isso em uma outra língua, portanto, significa elevar essa complexidade a inúmeras potências. Lidar com essas complexidades mentais é uma atividade cotidiana na vida dos sujeitos surdos brasileiros, uma vez que são usuários da Língua Brasileira de Sinais para a produção de sua fala e da Língua Portuguesa para reproduzi-la graficamente.

Partindo dessa prerrogativa, a presente pesquisa consiste na descrição reflexiva do trabalho de um tradutor e intérprete⁸ de Libras ao acompanhar a produção do trabalho de conclusão de curso de um graduando surdo do curso de Pedagogia no ano de 2018. Durante a realização deste trabalho emergiram para este tradutor algumas indagações de ordem ética como: (1) Ao transcrever a fala do aluno surdo, reordenando-a de acordo com a norma culta da Língua Portuguesa conforme exigência da escrita acadêmica, estaria o tradutor e intérprete interferindo nos sentidos atribuídos pelo aluno? (2) Quais competências seriam necessárias ao tradutor e intérprete para realizar esse trabalho? (3) Reordenar e retextualizar a produção escrita do aluno caracterizaria o intérprete em coautor?

Tais indagações impulsionaram a produção dessa pesquisa e serviram como norteador para seu desenvolvimento. Dessa forma, além de responder tais indagações, a presente pesquisa tem por objetivo relatar como ocorrem as atividades mentais complexas no dia a dia do aluno surdo do ensino superior, diante da escrita acadêmica, busca ainda propor uma reflexão quanto ao papel desenvolvido pelo tradutor e intérprete de Libras durante a produção escrita do aluno surdo e de ponderar sobre os aspectos práticos que podem facilitar para o estudante essa atividade tão complexa, como escrever em uma segunda língua. Nessa direção, a presente pesquisa encontra-se organizada em três partes, ousadamente intituladas como “desafios”, e que além de descrever os entraves e soluções encontradas para cada um deles, apresentam as reflexões e discussões sob

⁸ Optou-se pelo uso de *tradutor e intérprete* considerando a Lei nº 12.319, de 1º de setembro de 2010, que regulamenta a profissão do tradutor e intérprete de Libras no território nacional.

a ótica desse tradutor e intérprete. Na primeira parte intitulada “O primeiro desafio: o início do trabalho” são apresentados fatos, científicos e pessoais, que impulsionaram a produção dessa pesquisa. Na sequência, “O segundo desafio: a produção textual” tece uma discussão acerca das estratégias de escrita e reescrita do aluno surdo e do tradutor e intérprete de Libras à luz das teorias de Marcuschi (2010) e Guarinello (2005). Por fim, no tópico “O terceiro desafio: a construção da síntese e do sentido” são expostos os resultados dessa pesquisa a partir da análise dos dados coletados.

O primeiro desafio: o início do trabalho

Para aclarar como se deu esse trabalho, cabe aqui preambular a respeito dos participantes dessa pesquisa, a saber, o aluno surdo, a instituição de ensino e o tradutor e intérprete de Libras. O aluno surdo ingressou na instituição de ensino por meio de um vestibular online. Ao se apresentar, logo nos primeiros dias de aula, provido apenas do sonho de se tornar professor com intuito de ensinar crianças surdas, foi diagnosticado, mediante atendimento psicopedagógico oferecido pela instituição, que o aluno não possuía um nível de proficiência alto do português, até mesmo porque essa é sua segunda língua, sendo este conhecedor apenas de vocabulários coloquiais utilizados no dia a dia; já em relação à língua de sinais o aluno possuía uma proficiência de uso social e não acadêmico, sendo este usuário da língua, mas desconhecedor de sua estrutura gramatical. Ficou evidente nesse momento que seu ingresso e aprovação no referido vestibular deu-se a partir da ajuda de terceiros, uma vez que parte do vestibular era composto pela produção de uma redação dissertativa que, quando apresentada ao aluno, esse não a compreendia.

O aluno, oriundo da zona rural, filho de pais ouvintes, trabalhadores rurais e sem formação escolar, demonstrou logo nos primeiros dias a força de sua motivação em busca do sonho ao trabalhar na “panha” de café para custear sua vida sozinho na zona urbana e também as mensalidades da instituição de ensino superior.

A instituição de ensino escolhida pelo aluno, embora privada, consiste em uma fundação filantrópica, que diante de tamanho esforço e dedicação, acolheu o aluno mobilizando todo o seu quadro de funcionários para seu atendimento. Nascia

então, o primeiro desafio: alfabetizar um aluno no ensino superior, conciliando todo o conteúdo das disciplinas e a formação específica dos seus professores acerca de suas singularidades sociolinguísticas, priorizando um ensino de qualidade.

A primeira ação para o enfrentamento desse desafio seria a contratação de um profissional especializado que também abraçasse a causa. Para isso, foi contratado o tradutor e intérprete, um dos autores dessa pesquisa – pedagogo, especialista em Libras, participante da comunidade surda há dezoito anos e proficiente para o uso, ensino e tradução da Língua Brasileira de Sinais⁹ – para exercer não somente a função de tradutor e intérprete, mas também de professor de apoio, tendo assim a autonomia necessária para inferir no ensino, alfabetização e adaptações curriculares necessárias ao aluno.

A partir dessa autonomia, iniciou-se um trabalho contraturno de alfabetização e potencialização dos saberes prévios do aluno. Com isso, verificou-se também que o aluno sabia codificar e decodificar palavras da Língua Portuguesa, até mesmo pronunciando de forma oral seus fonemas corretamente, mas sem atribuir-lhes sentido. Esse é um problema recorrente e característico na vida das crianças surdas conforme apontam Karnopp e Pereira:

[...] pelo fato de vir de famílias ouvintes, a maior parte das crianças surdas, embora cheguem à escola com uma linguagem, constituída na interação com as mães ouvintes, não apresenta uma língua na qual possa se basear na tarefa de ler e a escrever. Assim, sem uma língua constituída, a criança surda inicia o seu processo de alfabetização, o que ainda na maioria das escolas, se dá por meio do ensino de vocábulos, combinados em frases descontextualizadas. O distanciamento das práticas de leitura e de escrita, somado a pouca ou nenhuma familiaridade com o português, resulta em alunos que sabem codificar e decodificar os símbolos gráficos, mas que não conseguem atribuir sentido ao que leem. (KARNOPP; PEREIRA, 2015. p. 35)

Aproximar o aluno de práticas de leitura e escrita, portanto, seria o caminho mais rápido para alfabetizá-lo, uma vez que as atividades que envolvem leitura e escrita são estratégias pouco utilizadas pelas famílias ouvintes de crianças surdas (KARNOPP e PEREIRA, 2015). Isso foi feito pelo tradutor e intérprete diariamente antes do início da aula, e também durante a aula, quando se fazia necessário. Os textos para leitura e produção estavam ligados diretamente às disciplinas de cada

⁹ Proficiente pelo Exame Nacional Prolibras (MEC/UFSC) em 2008 e 2010.

dia e eram partilhadas entre professores e o tradutor e intérprete. Pouco a pouco, o desafio era superado à medida que o aluno aprendia novos conceitos, palavras e produzia sentenças com sentido coerente à Língua Portuguesa. Entretanto, sua produção textual ainda era insuficiente para realizar as atividades acadêmicas, como a realização de questões dissertativas e demais trabalhos. O que conduz ao segundo desafio.

O segundo desafio: a produção textual

Para Marcuschi (2010), a fala e a escrita constituem-se uma dimensão expressiva multissêmica. Essa multissemeia linguística, portanto, pode ser claramente observada quando um surdo expressa seu pensamento através do texto sinalizado¹⁰ para depois organizá-lo graficamente no texto escrito em Língua Portuguesa.

O aluno surdo, sujeito dessa pesquisa, organizava seu texto falado com vocabulário coloquial, mais comum à comunicação cotidiana e alheio à linguagem acadêmica. Entretanto, ao transferir o texto falado para o texto escrito, as palavras eram transcritas de forma desconexa, soltas e sem nenhum sentido claro ao leitor. Sobre processo semelhante, Marcuschi discorre:

[...] que o *texto oral está em ordem* na sua formulação e no geral não apresenta problemas para a sua compreensão. Sua passagem para a escrita vai receber interferências mais ou menos acentuadas a depender do que se tem em vista, mas não por ser a fala insuficientemente organizada. (MARCUSCHI, 2010,p.47, grifos do autor)

Situação semelhante ocorre durante a transposição da Libras para a Língua Portuguesa. A passagem do texto falado (sinalizado) do aluno para o texto escrito, necessitava, então, de uma interferência “mais acentuada” que tivesse em vista a sua produção acadêmica. Dessa forma, esta interferência deu-se inicialmente pela atuação do tradutor e intérprete, ao realizar o processo de tradução e reordenação da fala sinalizada para a escrita. Essa reordenação consiste na ação de transcrever que, para Marcuschi (2010, p.49), “é passar um texto de sua realização sonora para

¹⁰ A reprodução dos léxicos para a composição da fala é denominada sinalização. (QUADROS, 2004).

a forma gráfica com base em uma série de procedimentos convencionalizados”, e, no caso da língua de sinais, é passar da realização gestual para a forma gráfica.

Assim, a primeira estratégia utilizada para solucionar o problema da produção textual escrita do aluno iniciou-se com a interferência do tradutor e intérprete ao realizar um processo de transcrição do seu texto sinalizado (a passagem da sinalização em Libras para a escrita em Língua Portuguesa). Esse processo implica na participação do tradutor e intérprete para uma tarefa além da tradução de vocabulários e sentenças entre duas línguas. Conforme exposto por Lodi e Almeida:

[...] podemos dizer com propriedade que o profissional tradutor-intérprete de Libras-Língua Portuguesa deve conhecer as línguas, as diferentes linguagens sociais em circulação nas diferentes esferas de atividades, para poder utilizar-se de recursos linguísticos apropriados a cada espaço social, a cada contexto de produção, considerando os fatores situacionais e culturais em jogo. (2010, p.101)

Considerando então os “fatores situacionais e culturais em jogo” foi necessário ao tradutor e intérprete, durante esse processo de transcrição, atentar-se ao fato de que se tratava de um aluno oriundo de uma zona rural, escrevendo para uma comunidade acadêmica. Esse fato influenciou todas as escolhas de vocabulário pertinentes ao texto. Exemplificando isso, considere que o aluno fazia uso de apenas um sinal para denotar cidade e outro para denotar roça. Com isso, coube ao tradutor a tarefa de investigar a compreensão desses conceitos para o aluno ao passo que levantava informações factuais para compreender em cada momento do discurso se o sinal para roça utilizado pelo aluno se referia a uma chácara, fazenda, bairro ou distrito rural, uma vez que o aluno não utilizava os termos acessórios (adjetivos, advérbios e/ou outros substantivos) para especificar a diferença semântica entre as palavras . O mesmo fator situacional foi levado em conta para conceituar e traduzir o sinal de cidade como cidade, município ou zona urbana. E, a partir disso, escolher o vocábulo que conferisse o sentido correto ao texto.

Entretanto, tal processo de transcrição não se mostrou tão eficiente, uma vez que o aluno não possuía um vocabulário amplo em Libras e em Língua Portuguesa, levando o tradutor e intérprete, por inúmeras vezes, a sugerir alguns sinais e vocabulários e, nesses momentos, deparar-se com um dilema ético, apresentado como a primeira questão problema desta pesquisa. Seriam essas sugestões e

escolhas uma interferência direta aos sentidos intencionados pelo autor do texto? Diante desta problemática, a fim de se evitar tal interferência, deu-se início a segunda estratégia: a retextualização. Retextualização tida como um processo de refazer, de textualizar novamente conforme proposto por Nunes e Silveira (2017).

Assim, para essa segunda estratégia, foi sugerido que o aluno escrevesse em Língua Portuguesa tudo aquilo que passava em sua mente para a produção de sua dissertação acadêmica, cabendo ao tradutor e intérprete apenas a tarefa de auxiliar na referenciação da palavra equivalente ao sinal escolhido pelo aluno, quando ele necessitasse. Ou seja, quando o aluno conhecia o sinal, mas não sabia como escrevia a palavra em Português equivalente àquele sinal, soletrava-se para que ele escrevesse. Em seguida, após o texto ser escrito, caberia ao tradutor e intérprete a tarefa de retextualizá-lo de acordo com a norma culta da Língua Portuguesa.

Para elucidar como seu deu a aplicação dessas estratégias visando a produção de sentidos, o próximo tópico discorrerá sobre as competências necessárias ao tradutor e intérprete para realizá-las, a partir da apresentação e análise de três excertos do trabalho de conclusão de curso do aluno.

O terceiro desafio: a construção da síntese e do sentido

Para Koch (2003) o texto é um conjunto de pistas que guiam o leitor a compreensão dos sentidos. Compreender os sentidos atribuídos pelo autor do texto envolve uma série de inferências culturais, conhecimento de mundo e de conhecimentos específicos que, quando unificados, aproximam o leitor daquilo que foi idealizado pelo autor.

Quando se trata da produção escrita do sujeito surdo, o tradutor e intérprete constitui-se também uma ferramenta de inferência essencial para aproximar o leitor a ideia do autor. Isso ocorre, pois, esse profissional é o responsável por auxiliar na atribuição da coerência e coesão da produção textual escrita ou sinalizada do autor, tendo em vista que ele é dotado dos recursos linguísticos necessários para organizar a transferência textual de uma língua para outra considerando a formação cultural e constituição social do autor.

Por exemplo, ao transcrever a sinalização textual de um aluno surdo, o tradutor precisa considerar aspectos como: escolha dos vocabulários da Língua Portuguesa, que serão atribuídos a cada estrutura traduzida que foi utilizada pelo autor e considerar a quem se destina aquela produção textual e quais os objetivos idealizados por ele. Como concluído por Guarinello, esse é um processo de negociação em que:

[...] os profissionais que trabalham com sujeitos surdos precisam observar as características da escrita de cada sujeito e reconhecer a construção da escrita como um processo, no qual o produtor do texto e o leitor devem interagir para negociar os sentidos do texto; assim, o outro interpreta o texto e com o sujeito constrói o sentido e a coesão. (GUARINELLO, 2005, p.253)

Para que isso ocorra, percebe-se durante este trabalho que é necessário que o tradutor busque conhecimentos específicos a fim de ativar as competências tradutórias e suas derivações.

Quando considerado o campo de estudos de tradução, nota-se a inexistência de um conceito único que defina a constituição da competência tradutória, tendo em vista a complexidade de sua conceituação. Por isso, entende-se aqui tal competência como algo complexo composto por “aspectos cognitivos, afetivos, psicomotores e sociointerativos” (RODRIGUES, 2018, p.291).

Além das competências tradutórias e investigativas propostas por Rodrigues (2018), poderíamos acrescentar uma terceira competência baseada nos aspectos afetivos: a competência empática. Competência empática pode ser compreendida como a afetividade em ação. É a atitude do tradutor de colocar-se no lugar do autor, compartilhando e apropriando-se das emoções emergidas de cada expressão corpóreo-facial manifesta pelo autor ao durante sua produção sinalizada. Enquanto que a competência investigativa, nesse caso, proveniente do aspecto sociointerativo, consiste na ação de apurar fatos acerca da história e formação cultural do aluno surdo a fim de criar vínculo e estabelecer interação com ele. Propõem-se então as competências empática e investigativa como derivações da competência tradutória, já que compõem os aspectos afetivos e sociointerativos consequentemente.

Tais competências respondem, dessa forma, a segunda indagação desta pesquisa, sobre quais são as competências necessárias ao tradutor e intérprete ao



trabalhar a escrita acadêmica do aluno surdo. Serão analisadas, portanto, a partir de três excertos do trabalho de conclusão de curso do aluno, o uso de tais competências. Os excertos foram selecionados objetivando a visualização das problemáticas, soluções encontradas e competências aplicadas, conforme discorrido no corpus deste trabalho. Com essa proposta, o excerto 1 foi produzido a partir do processo de Transcrição¹¹, ao passo que os excertos 2 e 3 foram produzidos pelo processo da Retextualização que, segundo Marcuschi (2010), não se trata de um processo mecânico, mas envolve operações complexas que interferem tanto no código quanto no sentido, pois as interferências são maiores e mais sensíveis.

Excerto 1: Produção Sinalizada

“Coisa dois família minha aprende Libras não porque mamãe falar eu não surdo. Eu surdo pequeno **conhece** surdos não. Outros surdo **igual, perder** muito, sempre. Não bom.” [sic]

No excerto acima, cabe explicar que o aluno, em um primeiro momento, sinalizou, sendo essa sua produção em língua de sinais. As palavras em negrito foram aquelas que o aluno, ao sinalizar, pediu para soletrar sua grafia em Língua Portuguesa, como estratégia para apreender a palavra. Além disso, vale ressaltar que a produção textual acima é uma transcrição fiel da sinalização realizada por ele.

Excerto 1: Produção transcrita

Outro fator que levou minha família a não aprender a língua de sinais e também à falta de interação com a comunidade surda foi a aceitação da minha deficiência. Isso costumeiramente acontece com muitos surdos, causando perdas significativas em seu desenvolvimento.

Na transcrição acima, a competência linguístico-tradutória pode ser observada pela escolha substitutiva de vocabulários como ocorre em *Coisa dois* para *Outro fator*. Já a competência empática se apresenta ao considerar a expressão não

¹¹ Adota-se nesta pesquisa o conceito de transcrição proposto por Marcuschi, que o considera como uma “*transcodificação* (do sonoro para o grafemático) que já é uma *primeira transformação*, mas não é ainda uma retextualização.” (MARCUSCHI, 2010, p. 51).



manual de tristeza e indignação do autor ao dizer que *Eu surdo pequeno conhece surdos não* transcrevendo sua fala para *falta de interação com a comunidade surda*. Além disso, para acessar essa competência é essencial pensar em como o autor gostaria de atingir seu leitor, em como ele o escreveria se possuísse o domínio da língua a qual escreve. No entanto, conforme explicitado anteriormente neste trabalho, esse processo de transcrição mostrou-se insuficiente e dúbio ao exigir do tradutor interferência mediante a sugestão, negociação e inclusão e de vocabulários no texto produzido pelo autor, como pode-se observar pelos vocábulos *deficiência*, *significativas* e *desenvolvimento*, que não aparecem na produção sinalizada do autor e que, no entanto, são necessárias para conferir coesão e coerência ao texto escrito.

Excerto 2: Produção textual escrita

Eu idade 13 mamãe casar dois. Depois é morar lá roça cidade Monsenhor Paulo. Eu sofrer terceiro verdade escola. Amigos surdos não mais, professora aprender Libras português acabar já.

Excerto 2: Retextualizado

Aos treze anos minha mãe casou-se pela segunda vez e com isso nos mudamos para um bairro na zona rural do município de Monsenhor Paulo. Este foi o terceiro dano à minha educação; pois com a mudança para uma zona rural em um município ainda menor, perdi o contato com meus pares, meus professores, além de ter cessado meu processo de alfabetização tanto em Libras quanto em Língua Portuguesa.

Comparando o excerto de produção textual com o retextualizado acima, pode-se notar o uso da competência tradutória evidente na tradução da sentença *Eu idade 13 mamãe casar dois* para *Aos treze anos minha mãe casou-se pela segunda vez*. Percebe-se que, neste caso, tanto a ideia quanto o sentido atribuído pelo autor foram preservados quando retextualizado obedecendo a norma culta da Língua Portuguesa, o mesmo ainda ocorre na retextualização da sentença *Eu sofrer terceiro verdade escola* para *Este foi o terceiro dano à minha educação*.

Neste excerto, também é possível verificar a competência investigativa. Percebe-se que o aluno escreve *Depois é morar lá roça cidade Monsenhor Paulo*, o

que isso significava, especificamente, que o aluno morou em uma roça pertencente ao município de Monsenhor Paulo? Ou que considerava a cidade de Monsenhor Paulo uma roça? Ou ainda o que o aluno conceituava como roça, tratava-se de um distrito rural? Uma chácara? Uma fazenda?

Tantas indagações levaram-nos a investigar por meio de fotos, conversas com a familiares e agentes escolares do aluno, fatos que pudessem aclarar os significados atribuídos à palavra “roça” escolhida por ele. Após essa investigação, foi possível identificar que o aluno morava em um bairro rural pertencente ao município de Monsenhor Paulo, permitindo, assim, uma tradução mais coerente para *nos mudamos para um bairro na zona rural do município de Monsenhor Paulo*.

Excerto 3: Produção textual escrita

Antes sala alunos libras não saber e aprender não quer, eu sentir triste, porque professor saber não muito difícil, aula professor língua português fala rápida copiar escrever do quadro e do livro. Eu triste muito. Eu esforço estuda, prestar atenção professora alunos conversar que, livros ler palavras entender claro. Eu onde não ter.

Excerto 3: Retextualizado

Em muitos anos de minha escolarização, me deparei com alunos e professores que não sabiam Libras, isso fez com que me sentisse excluído. Imaginem como era difícil, nas aulas de português, por exemplo, quando via a professora gesticulando rapidamente os lábios, me mandando copiar o texto do quadro ou do livro, sem nada entender. Toda aquela situação me indignava. Eu me esforçava muito para tentar estudar sozinho, prestava atenção à professora e aos alunos conversando durante a aula, para tentar entender, muitas vezes, somente algumas palavras. Não me sentia pertencente àquele lugar.

No excerto 3, a competência empática torna-se mais evidente. Note no “Excerto 3 - Produção textual” que, devido à falta de repertório linguístico, o aluno ao expressar seus sentimentos de frustração limita-se ao uso da palavra *triste*. Na sentença *Antes sala alunos libras não saber e aprender não quer, eu sentir triste*, foi necessário indagar o aluno sobre como se manifestava essa tristeza, além de me

colocar em seu lugar de forma empática a fim de compreender os significados ocultos presentes na escolha dessa palavra. Depois de um longo diálogo, o aluno mencionou o fato de ficar isolado, uma vez que seus colegas e professores não sabiam e tampouco manifestavam interesse em aprender Libras. Suas expressões faciais com olhos marejados, e sua expressão corpórea contraída, ao relatar tal situação permitiu, então, a compreensão necessária para acessar a competência empática e retextualizar a sentença para *Em muitos anos de minha escolarização, me deparei com alunos e professores que não sabiam Libras, isso fez com que me sentisse excluído*. Ou seja, o sentido de triste aqui não era simplesmente uma emoção passageira, mas era atribuído a um sentimento de deslocamento, de não pertencimento a um ambiente em que o aluno estava inserido.

O mesmo processo de uso da competência empática foi necessário para acessar os significados contidos na sentença *aula professor língua português fala rápida copiar escrever do quadro e do livro. Eu triste muito*. Ao dialogar sobre esse trecho com o aluno, sua expressão facial não era de tristeza, mas de raiva. Ele mencionou que muitas vezes quando era aula de Português, ele não queria ir para a escola, pois teria a função de copista de livros, o que pra ele não fazia sentido nenhum. Rememorar essa situação, por meio do diálogo e da empatia, mais uma vez permitiu-me atribuir outro sentido/significado à palavra triste durante a retextualização, o sentido de indignação, adequando, assim, a sentença para *professora gesticulando rapidamente os lábios, me mandando copiar o texto do quadro ou do livro, sem nada entender. Toda aquela situação me indignava*.

Considerações finais

Todo o trabalho desenvolvido ao longo dos anos de acompanhamento ao aluno surdo na sua graduação tinha por foco um desafio muito maior que aqueles discutidos nesse artigo. O grande desafio era potencializar os conhecimentos prévios do estudante, para que ele passasse de um mero decodificador de palavras cotidianas a um escritor e leitor assíduo, capaz de compreender conceitos e, dessa forma, reproduzir seus pensamentos graficamente em Língua Portuguesa.

Nessa direção, a preocupação maior foi em ampliar seu repertório linguístico a partir da inserção de novos vocábulos e sinais, de exercícios de leitura,

textualização e retextualização, na rotina diária do aluno. Ressalta-se ainda, que as atividades de retextualização propostas ao aluno não eram as principais atividades de produção textual, e sim mais um recurso de apoio utilizado para potencializar e aperfeiçoar sua escrita ao passo que ampliava seu conhecimento linguístico e, conseqüentemente, de mundo.

Ao ampliar seu conhecimento de mundo, a aquisição de novos conceitos tornou-se um processo natural. Ao escrever a parte final de seu trabalho de conclusão de curso, o aluno já se empenhava em utilizar palavras diferentes, por vezes sinalizava o que gostaria de escrever, soletrando em seguida, a palavra que já conhecia e pedindo outra palavra equivalente para aquele mesmo sinal. Após concluir sua escrita, o tradutor e intérprete retextualizava sua produção ao seu lado, estimulando, assim, sua leitura e aquisição das regras gramaticais da Língua Portuguesa de forma que, nesse momento, o trabalho consistia apenas em reordenar sua escrita. A partir disso, foi possível compreender que papel já não era mais somente de tradutor, mas de atuar como facilitador de sua produção. Tampouco seria coautor já que toda a ideia e escolha de palavras era do aluno, o que responde a terceira questão problema dessa pesquisa.

Defende-se então, que ao participar da escrita do sujeito surdo, o tradutor e intérprete em primeira instância, exercerá a função de traduzir e transferir sentidos de uma língua para outra considerando a função social, cultural, situacional e linguística em que o texto será apresentado. Em um segundo momento, a função desse profissional será de facilitador, revisor e corretor, mas nunca o de coautor. As ideias e os sentidos atribuídos à produção textual estão diretamente ligados à constituição cultural do autor e isso deve ser respeitado e negociado a todo momento entre o aluno surdo e seu tradutor. Como concluiu Guarinello:

[...] os profissionais que trabalham com sujeitos surdos precisam observar as características da escrita de cada sujeito e reconhecer a construção da escrita como um processo, no qual o produtor do texto e o leitor devem interagir para negociar os sentidos do texto assim, o outro interpreta o texto e com o sujeito constrói a coerência e a coesão. (GUARINELLO, 2005, p. 253)

Ainda em relação ao desafio de potencializar a escrita do aluno surdo, é possível notar uma evolução significativa na sua produção escrita diante dos

excertos analisados, entretanto, essa evolução ainda não contempla o domínio do português escrito. Tal domínio só será adquirido por meio do seu uso constante e da exploração de diferentes tipos de texto. No que diz respeito a isso, esse artigo intentou-se em compartilhar algumas estratégias práticas ao passo que buscou aclarar o papel do tradutor e intérprete de Libras neste processo. Espero, portanto, que esta pesquisa possa ensejar outras e, ao mesmo tempo, conferir algum retorno social no que diz respeito ao papel do tradutor na escrita acadêmica do aluno surdo.

Referências

BRASIL. Lei federal n.º 12.319, de 1º de setembro de 2010. Regulamenta a profissão de tradutor e intérprete da Língua Brasileira de Sinais. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12319.htm. Consulta em 09/05/2019 às 13h00.

GUARINELLO, Ana Cristina. O papel do outro na produção da escrita de sujeitos surdos. *Distúrbios da comunicação*, São Paulo, v. 17, n. 2, mai./fev. 2005, p. 245-254.

KARNOFF, Lodenir Becker e PEREIRA, Maria Cristina da Cunha. Concepções de leitura e escrita na educação de surdos. In: LODI, Ana Claudia Balieiro; HARRISON Kathryn Marie Pacheco, CAMPOS Sandra Regina Leite (Orgs.). **Leitura e escrita no contexto da diversidade**. Porto Alegre: Mediação. 2015. 112p.

KOCH, Ingedore. G. Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez; 2003. 208p.

LODI, Ana Claudia Balieiro; ALMEIDA, Elomena Barbosa de. Gêneros discursivos da esfera acadêmica e práticas de tradução-interpretação Libras-Português: Reflexões. *Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, no. 20, 2010. p. 89-103.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. 10.ed. – São Paulo: Cortez, 2010. 133p.

NUNES, Valfrido Da Silva; SILVEIRA, Maria Inez Matoso. Da escrita para a escrita: processos de retextualização na carta do leitor. *Letras Raras*, Campina Grande, v. 6, n. 2, jul./ago. 2017. p. 115-131.

QUADROS, Ronice Muller de & KARNOFF, Lodenir. **Língua de sinais brasileira: estudos lingüísticos**. ArtMed. Porto Alegre. 2004. 224p.



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*, v. 51, 2018, p. 287-318.

Biografia dos autores

Thiago Lemes de Oliveira é mestrando em educação com ênfase em Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Lavras, graduado em Pedagogia pela Universidade Metropolitana de Santos (2013), pós-graduação em Psicopedagogia e Arteterapia pela Faculdade Paulista de Artes-FPA (2015) e pós-graduado em Docência do Ensino Superior de Libras pela Universidade Cândido Mendes (2018). Possui certificação do Prólibras emitido pela Universidade Federal de Santa Catarina para o uso e ensino de Libras (2008) e para tradução e interpretação de Libras (2010). Atualmente é Professor de Libras do Centro Universitário do Sul de Minas (UNIS), Professor Substituto de Libras da Universidade Federal de Alfenas e Professor mediador no curso de Pedagogia Bilíngue do INES/UFLA. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Inclusiva.

Carina Adriele Duarte de Melo Figueiredo é doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do vale do Sapucaí – UNIVAS (2018). Concluiu o Mestrado em Letras Linguagem, Cultura e Discurso em pela Universidade do Vale do Rio Doce – UNINCOR (2008) e graduação também em Letras em 2005. Foi professora efetiva na rede pública de ensino de 2006 a 2009. Atuou como professora substituta no Centro Tecnológico de Minas Gerais - CEFET/Varginha, no período de 2014 a 2015. Atualmente, é coordenadora no curso de Letras no Centro Universitário Sul de Minas - UNIS/MG, instituição na qual também leciona em diversos cursos de graduação desde 2009. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura, e desenvolve pesquisas sobre língua, literatura e discurso.

Recebido em: 01/04/2019

Aceito em: 26/05/2019

Publicado em junho de 2019

ARTIGOS TRADUZIDOS

ALCANÇANDO UM PÚBLICO ESTRANGEIRO: TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS EM TRADUÇÃO AUDIOVISUAL¹²

De Nathalie Ramière, Universidade de Queensland, Austrália

Tradução de Morgana Aparecida de Matos

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
morgana_matos@hotmail.com

Tradução de Willian Henrique Cândido Moura

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
willianhenry_@hotmail.com

Tradução de Antonia Elizangela de Moraes Gehin

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
antonia.gehin@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.23830>

“A tradução constitui uma experiência cognitiva fundamental da alteridade.”
(Brisset, 2003, p.101)

RESUMO: Este artigo analisa algumas das questões que envolvem a tradução intercultural de filmes. Centra-se na tradução de referências e questões culturais específicas, particularmente, a validade das noções de estrangeirização e domesticação em Estudos da Tradução, elaboradas por Venuti (1995), como uma abordagem conceitual tradicionalmente usada para discutir as estratégias empregadas no processo de tradução de referências culturais. Com base nos resultados obtidos em um estudo piloto composto de três filmes franceses dublados e legendados para o inglês, este artigo sugere um desafio teórico ao propor uma abordagem mais pragmática para o estudo da transferência cultural em tradução audiovisual (TAV). De modo particular, propõe a analisar se é possível observar qualquer forma de regularidade no emprego de estratégias de tradução de referências culturais, assim como de que maneira isso impacta as relações dialógicas entre o Eu e o Outro e a representação da alteridade.

Palavras-chave: *Tradução audiovisual, Transferência cultural, Referências culturais, estrangeirização, domesticação.*

¹² (n. t.) Este artigo foi publicado inicialmente no *The Journal of Specialised Translation*, n. 6, de 2006, sob o título de *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation*. A tradução aqui apresentada foi realizada com a autorização da autora.

Introdução

Um dos maiores desafios para um filme, após sua estreia nacional, é alcançar o público internacional e fazer sucesso no exterior. Nesse processo de internacionalização, diferenças linguísticas constituem um dos maiores obstáculos, fazendo com que a tradução para o cinema (principalmente na forma de legendagem e dublagem)¹³ adquira grande importância econômica e social. Entretanto, linguagem e cultura estão profundamente interligadas e os tradutores, obviamente, não traduzem palavras isoladas ou fora de contexto, mas textos inteiros culturalmente enraizados e determinados por especificidades presumivelmente compartilhadas pela maioria dos membros da cultura de partida, criando “situações desafiadoras” para a tradução. Ao possibilitar o contato entre duas culturas, a tradução para o cinema, em particular, e a tradução audiovisual, de modo geral, suscitam questões transculturais consideráveis. Ignorar tais questões pode resultar em um produto audiovisual cuja tradução não cumpre sua função de comunicar a mensagem ao público-alvo.

A tradução cultural de filmes envolve múltiplas questões como a escolha daqueles que serão distribuídos no exterior, as estratégias de mercado empregadas na distribuição e as técnicas utilizadas para traduzir um material culturalmente específico.

A tradução de especificidades culturais constitui uma das áreas mais desafiadoras no âmbito da transferência intercultural, a ponto de referências culturais serem tradicionalmente consideradas ‘intraduzíveis’ (Catford, 1965; Cornu, 1983; Arson, 1988), aproximando-se dos limites da tradução. É particularmente interessante a questão do impacto que estratégias de tradução podem causar na forma como uma cultura estrangeira é percebida pelo público-alvo.

Quando comecei a investigar tais questões, eu estava naturalmente interessada nas noções de estrangeirização e domesticação¹⁴ desenvolvidas por

¹³ Legendagem e dublagem não são os únicos modos de tradução audiovisual, conforme Gambier e outros teóricos da área enfatizam (Gambier, 1996; Delabastita, 1989). Contudo, esses modos de tradução audiovisual foram escolhidos como foco do meu projeto de pesquisa principalmente por razões práticas, uma vez que legendagem e dublagem são, de fato, as duas principais formas de tradução para o cinema (Baker e Hocheil, 1998: 74).

¹⁴ É necessário enfatizar aqui que a origem desses conceitos, apesar de geralmente atribuídos a Venuti, que os trouxe para os Estudos da Tradução com seu instrutivo livro *The Translator's Invisibility* (1995b) pode, de fato, ser atribuído ao Romantismo alemão e ao trabalho de

Venuti (1998a: 67)¹⁵ e sua teoria de que a ‘tradução exerce enorme poder na construção da representação de culturas estrangeiras’. Essas noções me levaram a pressupor que a tradução para o cinema, dado seu incrível impacto social e sua visibilidade como um modo de intercâmbio cultural, pode, de fato, afetar as representações culturais em proporção superior a outros tipos de tradução — tanto na maneira com que uma cultura é percebida no exterior, quanto na forma como as culturas percebem umas às outras e a si próprias.

O modelo estrangeirização/domesticação tem sido reconhecido como uma ferramenta capaz de conceituar a relação entre a cultura de partida (CP) — vista como o ‘Eu’ — e a cultura de chegada (CC) — vista como o ‘Outro’. Por outro lado, esse modelo tem suscitado um amplo debate no campo dos Estudos da Tradução. De acordo com Venuti (1998b: 240), estrangeirização e domesticação, como estratégias de tradução gerais, acontecem em dois níveis: no nível macro — com a seleção dos textos estrangeiros a serem traduzidos — e no nível micro, por exemplo, com os métodos efetivos usados para traduzi-los. Para Venuti (1992; 1995a; 1995b; 1998b), domesticação é uma tendência natural de tradução e consiste em traduzir de forma fluída, idiomática e transparente tendendo a eliminar o estrangeirismo e conformar o texto de partida com as necessidades e os valores da cultura de chegada. Nas palavras do autor:

[Uma] estratégia fluída desempenha um trabalho de aculturação que domestica o texto estrangeiro, tornando-o compreensível e mesmo familiar para o leitor da língua de chegada, proporcionando a ele ou a ela a experiência narcisista de reconhecer a própria cultura na cultura de outro, reafirmando um imperialismo que amplia o domínio da transparência com outros discursos ideológicos sobre uma cultura diferente. (Venuti, 1992: 5)

Estrangeirização, por outro lado, aproxima o leitor do texto de partida por meio de um efeito de desfamiliarização e consiste em “distanciar-se de valores domésticos fundamentais, preservando diferenças linguísticas e culturais.” (Venuti, 1998b: 240). Concordando com Schleiermacher (1813) e com Berman (1985),

Schleiermacher (1813). Venuti foi, certamente, significativamente influenciado pela obra de Berman (1995) *La traduction comme épreuve de l'étranger*.

¹⁵ (n. t.) Mesmo que alguns dos trabalhos aqui citados possuam suas traduções oficiais para a língua portuguesa, todas as citações presentes neste artigo foram traduzidas, do artigo original, pelos tradutores.

Venuti defende que o método de estrangeirização é “altamente desejável, como uma forma de restringir a violência etnocêntrica da tradução” (1995b: 20) e “tornar o texto traduzido um local onde o outro cultural não é apagado, mas manifestado” (1998b: 242).

Termos diferentes têm sido usados por Venuti e seus seguidores no lugar de 'domesticação', como “naturalização” ou “assimilação”. Ao passo que os termos ‘exotismo’ ou ‘exotização’ são usados como sinônimos de ‘estrangeirização’. De fato, como Kwiecinski (2001: 13) aponta, tais termos “tendem a ser usados de forma ampla e para se referir a diferentes fenômenos, causando lacunas e inconsistências terminológicas”. Mais especificamente, Kwiecinski (2001: 15) distingue estrangeirização/domesticação e exotismo/assimilação, e enfatiza que estrangeiro e exótico frequentemente se fundem. Curiosamente, Zlateva (2004: 2) nota que, na realidade, domesticação e estrangeirização “se referem a duas entidades distintas” e não podem ser comparadas tão simetricamente como são: “O que é domesticada é a forma e o conteúdo do texto de partida, e o que é estrangeirizado e exotizado é a forma e o conteúdo do texto traduzido” (ibid.).¹⁶

Embora, originalmente concebido por Venuti como um ato político cujo intuito é chamar a atenção para a invisibilidade do tradutor, o modelo estrangeirização/domesticação tem sido reapropriado por vários pesquisadores da área de transferência intercultural. Como será demonstrado neste artigo, as estratégias usadas, particularmente na tradução de material culturalmente específico, são frequentemente classificadas de acordo com esse modelo.¹⁷

Não pretendo questionar aqui a qualidade dos argumentos de Venuti, como, por exemplo, seu posicionamento favorável à estrangeirização de projetos de tradução, mas as noções de estrangeirização e domesticação como concepções teóricas tradicionalmente usadas para discutir a transferência cultural em tradução. Neste artigo, proponho descrever os resultados de um estudo piloto composto de três filmes franceses dublados e legendados para o inglês, elaborado para medir a

¹⁶ Embora importante, essas considerações terminológicas não impactam a validade de meu argumento. Por exemplo, o fato de estrangeirização e domesticação serem apresentadas como sistemáticas e mutuamente excludentes.

¹⁷ Entretanto, é necessário enfatizar que Venuti usa estrangeirização e domesticação em amplo sentido, uma vez que esses termos se referem, em suas publicações, não somente a estratégias gerais de tradução de itens culturalmente específicos — a maneira como as compreendo aqui — mas também aos conceitos de opacidade/fluência em termos de convenções linguísticas no que concerne ao estilo, sintaxe ou léxico, etc.

eficácia do modelo estrangeirização/domesticação em situações empíricas. De modo especial, analisarei se é possível observar qualquer forma de regularidade no uso de estratégias empregadas na tradução de referências culturais e o que isso acarreta para a relação dialógica entre o “Eu” e o “Outro”, assim como para a representação da alteridade. Minha intenção, portanto, não é questionar a estrutura conceitual de estrangeirização/domesticação ou alguns dos argumentos de Venuti, como Robinson (1998), Pym (1996) e outros têm feito — como, por exemplo, por meio da argumentação de que estratégias de estrangeirização podem, de fato, exercer um efeito potencialmente negativo¹⁸ — mas, apresentar um desafio teórico, analisando se o modelo é capaz de elucidar as questões culturais que envolvem o meu *corpus* e, conseqüentemente, questões culturais no contexto específico da tradução audiovisual (TAV).

Este artigo não se propõe a analisar a aplicabilidade do modelo estrangeirização/domesticação de forma ampla, como a seleção de filmes a serem distribuídos no exterior ou o papel que o marketing e os paratextos desempenham na familiarização do público com conteúdos potencialmente desconhecidos, apesar da importância dessas ferramentas para a compreensão de como um filme atinge um público estrangeiro e impacta representações culturais. Neste artigo, eu investigo a adequação das noções de estrangeirização e domesticação em tradução, isto é, as estratégias usadas pelos dubladores e legendadores para lidar com referências culturais francesas em inglês. Primeiramente, apresentarei como os procedimentos de tradução de referências culturais são tradicionalmente abordadas na literatura.

2. Abordagem tradicional

2.1 Definição

¹⁸ Esse criticismo se concentra principalmente na relevância da defesa das estratégias de estrangeirização por parte de Venuti. De acordo com Robinson e Baker (ambos citados em Schäffner e Kelly-Holmes, 1995: 32), tentar marcar a alteridade em um texto de chegada pode, de fato, ser tão egocêntrico quanto pode reforçar uma certa imagem do estrangeiro fazendo-o parecer ‘exótico’ ou ‘primitivo’. Outros autores como Snell-Hornby (1996: 34), Lindfors (2001) e Faiq (2004) têm proposto argumentos similares. A defesa de estratégias de estrangeirização tem sido criticada também por favorecer uma certa “elite” capaz de entender a tradução orientada para a cultura de partida (Newmark, 2000). Para um resumo detalhado do criticismo acerca dos argumentos de Venuti, conferir Kwiecinski (2001: 89-95).

Questões teóricas e práticas levantadas pelas noções de referências culturais são particularmente complexas. Franco Aixelá (1996: 56-57), por exemplo, destaca que:

O primeiro problema que enfrentamos ao investigar aspectos culturais em tradução é como elaborar uma ferramenta adequada para nossa análise, uma noção de “referência cultural” que nos permita distinguir um elemento cultural de um elemento pragmático ou linguístico. A principal dificuldade para definir um elemento cultural está, obviamente, no fato de que na linguagem tudo é culturalmente produzido, começando pela língua.

Assim, para embasar teoricamente este estudo, a definição de referência cultural elaborada por Olk (2001) no âmbito da tradução textual¹⁹ foi adaptada aqui para o contexto da tradução fílmica. Eu entendo que material culturalmente específico envolve sinais verbais e não-verbais (visual e auditivo), os quais constituem um problema para a transferência transcultural porque se referem a elementos ou conceitos que são específicos do contexto sociocultural original que o filme representa, isto é, que, no momento da distribuição não existam, ou se afastem significativamente de seu valor conotativo de objetos e conceitos similares, nas culturas-alvo consideradas.

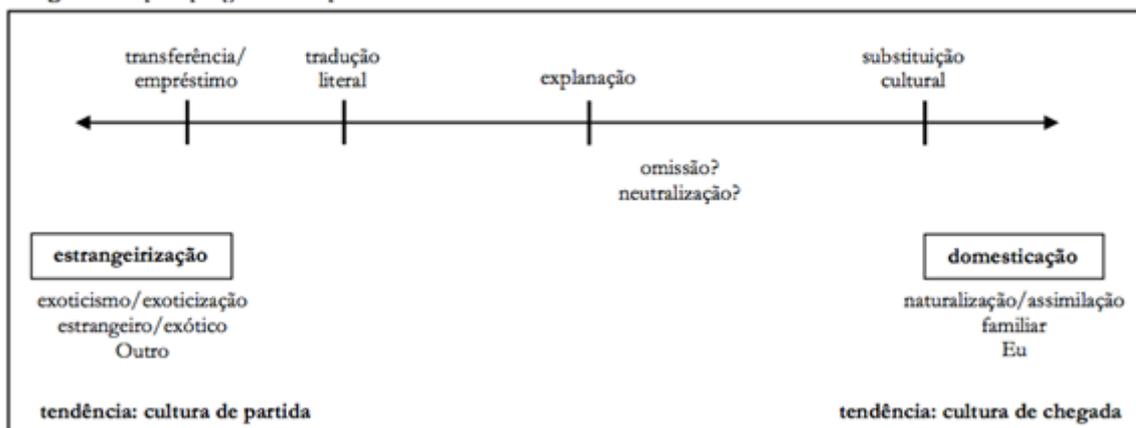
2.2 Classificação de procedimentos

Com exceção de Tomasziewicz (2001) e Nedergaard-Larsen (1993), que investigaram sistematicamente as estratégias usadas para a tradução de referências culturais para o cinema, a maior parte dos trabalhos de pesquisa nesse campo enfatizam a tradução textual (Ivir, 1987; Florin, 1993; Newmark, 1995; Franco Aixelá, 1996; Mailhac, 1996; Kwiecinski, 2001; Olk, 2001). Embora não seja o foco deste estudo, é interessante analisar em que medida a classificação de procedimentos de tradução, sugerida por esses autores, pode ser aplicada à tradução audiovisual. Entretanto, meu principal argumento aqui, é que a maioria das classificações de estratégias de tradução seguem uma progressão geral comum, da

¹⁹ “Textual” se refere aqui aos textos escritos ou o oposto de textos audiovisuais ou multissemióticos como filmes ou anúncios publicitários.

mais estrangeirizante à mais domesticante, mesmo que essa progressão esteja implícita e, ao mesmo tempo, óbvia em relação à ordem na qual os procedimentos de tradução são apresentados, como no caso de Ivir (1987) e Newmark (1995). Ainda que nem todas as possíveis estratégias de tradução possam ser apresentadas na figura 1, uma vez que não há um consenso quanto ao número, a classificação de procedimentos disponíveis para o tradutor e as tipologias apresentadas pelos diferentes autores, essa progressão característica pode ser observada a seguir:

Figura 1: Típica progressão de procedimentos encontrada na literatura



De acordo com esse modelo, os procedimentos de tradução são distribuídos ao longo de uma escala com dois polos normalmente denominados estrangeirização e domesticação, mas também conhecidos como exotismo/assimilação, fonte/alvo, estrangeiro/doméstico, Eu/Outro, etc. Na tabela, cada estratégia de tradução está posicionada no espectro, conforme acomoda o contexto cultural do público-alvo. Esse modelo básico é descrito, por exemplo, por Franco Aixelá (citado em Kwiecinski, 2001: 151), como “uma continuação de vários níveis de manipulação intercultural, definido como uma escala de estratégias de conservação *versus* substituição”.

Meu argumento é que, apesar das variações e similaridades terminológicas quanto à forma que esses termos são entendidos e usados, o modelo traçado para apresentar o conjunto de estratégias de tradução disponíveis é essencialmente o mesmo: os dois extremos do espectro representam a tendência com que cada estratégia de tradução (explicitação, tradução literal, substituição cultural, omissão, etc.) é empregada de acordo com seu grau de mediação cultural. O modelo é,

portanto, claramente baseado em uma polarização na qual cada procedimento de tradução tende na direção de um polo ou de outro, apresentando assim o “Eu” e o “Outro” como mutuamente excludentes.

2.3 O Impacto cultural de estratégias de tradução

O argumento apresentado pela maioria dos pesquisadores da área é o de que tradutores têm a sua disposição uma vasta gama de estratégias para traduzir referências culturais e que o tipo de estratégia empregada pode impactar a percepção da cultura de partida por parte do público-alvo. A estratégia empregada pode preservar características da cultura de partida, perpetuar estereótipos positivos ou negativos, bem como enfraquecer ou fortalecer as especificidades culturais, gerando equívocos transculturais e, portanto, influenciando a percepção da cultura de partida pela cultura estrangeira. Venuti (1995a: 23) claramente argumenta, por exemplo, que a tradução é inevitavelmente domesticante, uma vez que é normalmente realizada para atender às necessidades e aos valores da cultura de chegada. Por essa razão, o autor defende o emprego de estratégias estrangeirizantes pelo fato de reterem o estrangeirismo do texto de partida e encorajarem os leitores/telespectadores a se abrirem às diferenças culturais. Similarmente, Olk (2001: 54), tratando especificamente de referências culturais, argumenta que a tradução é uma prática discursiva e que estratégias de tradução podem “influenciar a forma como a cultura de partida é percebida pela cultura de chegada” (ibid.: 56). Tal perspectiva é compartilhada por autores como Jacquemond (1992), Herrero (2000), e Witte (1994).

Além disso, a suposição por trás dessas alegações — uma suposição raramente explicitada por qualquer um dos autores mencionados acima — é a de que o uso de estratégias de tradução é sempre regular, criando, assim, uma norma com um impacto potencial como o mencionado anteriormente. Por exemplo, Franco Aixelá (1996: 60) afirma que:

obteremos um quadro que nos permitirá descobrir rapidamente a tendência geral de uma tradução em relação à dupla tensão discutida no início deste artigo (sendo uma representação do texto de partida e sendo um texto válido por si só).

Esse argumento serviu de base para o meu projeto de pesquisa e inicialmente me levou a identificar as várias estratégias usadas em legendagem e dublagem para traduzir material culturalmente específico, assim como a sua frequência e o seu impacto nas representações culturais do texto de partida.

Apresentarei, a seguir, os resultados de um estudo preliminar projetado para verificar se essa suposição e, em particular, se o modelo estrangeirização/domesticação e seu impacto na representação de culturas se sustentam empiricamente.

3. Problemas decorrentes do estudo empírico

É importante salientar que o meu estudo empírico foi realizado a partir de um pequeno *corpus* de três filmes legendados e dublados para o inglês: *Le dîner de cons* (1998), *Astérix et Obélix contre César* (1999), e *Le pacte des loups* (2001)²⁰. Considerando que cada filme foi traduzido por legendadores e dubladores diferentes, presume-se que o problema formulado abaixo se assemelha ao de um *corpus* mais extenso.

Ao tentar empregar o típico procedimento de tradução de referências culturais descritas acima, três tipos de problemas empíricos surgiram.

3.1 Classificação das estratégias

Inicialmente, foi difícil identificar o procedimento de tradução empregado em alguns casos. Em *Le dîner de cons*, por exemplo, quando o personagem Pierre Brochant machuca as costas, François Pignon (*'le con'*, que acidentalmente o fez tropeçar) exclama: *'Là, à part un voyage à Lourdes...'* [*Now, except a trip to Lourdes...*][Agora, exceto uma viagem à Lourdes...]²¹, que tem obviamente um efeito mais irônico, foi traduzido como: — Na legenda: *"You'll need a miracle!"*²² [Você vai precisar de um milagre!]. Se esta é uma forma de explanação (as pessoas que vão para Lourdes estão, na verdade, buscando um milagre) ou uma neutralização (a

²⁰ (n. t.) Os nomes dos filmes em português brasileiro são: *O jantar dos malas* (1998), *Asterix e Obelix contra César* (1999) e *O pacto dos lobos* (2001).

²¹ (n. t.) Os exemplos analisados pela autora foram traduzidos ao português pelos tradutores.

²² Legendas por Alexander Whitelaw. Versão dublada/legendada distribuída por Gaumont, 1998.

referência cultural “à Lourdes” foi omitida), é difícil determinar. O fato é que apenas a ideia de que Brochant se encontra em uma situação desesperadora foi preservada. Além disso, é comum o emprego de mais de uma estratégia para solucionar o mesmo problema de tradução, dificultando sua identificação.

Curiosamente, a dificuldade de denominar estratégias, pode, de fato, explicar a multiplicidade de tipologias e classificações encontradas na literatura, uma vez que ao identificar divergências e similaridades naquelas já existentes, a maioria dos pesquisadores parece propor as próprias tipologias, apenas para incorrer nos mesmos problemas ao mapear as próprias classificações.²³

3.2 Procedimentos de estrangeirização ou domesticação?

Apesar desse problema relacionado às tipologias, tentei aplicar as classificações descritas acima ao meu *corpus*. Depois que as estratégias foram mais ou menos identificadas, o segundo problema constatado ao longo do estudo empírico foi a dificuldade de situá-las no espectro da estrangeirização à domesticação porque não fica claro, por exemplo, se a neutralização e a omissão são formas de domesticação ou estrangeirização. Do ponto de vista cultural, essas estratégias tendem a ser neutras e, portanto, a eliminar a especificidade da cultura de partida. O mesmo ocorre com a estratégia explanação, que procura atender às necessidades do público-alvo pela “transformação do estranho em familiar e do específico em comum” (Ivir, 1987: 38), enquanto retém parcialmente a especificidade do texto de partida, já que é frequentemente empregada em combinação com outra estratégia. Em *Le pacte des loups*, por exemplo, ‘*le pays du Gévaudan*’ [o país de Gévaudan] foi dublado como ‘*the Gévaudan region*’, [A região de Gévaudan]²⁴ indicando o emprego da estratégia de tradução literal em combinação com a estratégia explanação. Situar a estratégia explanação na escala da estrangeirização à domesticação é, portanto, difícil.

Nota-se que a maioria das estratégias não são assimiladoras ou exotizadoras em si ou de si mesmas, e que suas características potenciais — se relevantes — são

²³ Para uma revisão crítica detalhada da categorização de procedimentos de tradução, conferir particularmente Olk (2001) e Kwiecinki (2001).

²⁴ Tradutor desconhecido. Versão dublada/legendada distribuída por Universal Studios, 2002.

determinadas pelo contexto (vide seção 4). Classificações como as descritas na seção 2.2 parecem ser de uso limitado, especialmente no contexto da tradução fílmica.

3.3 Irregularidade no emprego das estratégias

Finalmente, apesar dos problemas enfatizados acima (descontextualização e dificuldade de classificar as estratégias), um estudo quantitativo dos procedimentos empregados na tradução dos três filmes, tanto na versão legendada quanto na versão dublada, foi realizado para testar os modelos operacionais baseados nas noções de estrangeirização e domesticação.

Tabela 1 – Conjunto de estratégias de tradução proveniente do estudo

Le Dîner de Cons (Francis Veber, 1998)			Astérix et Obélix Contre César (Claude Zidi, 1999)			Le Pacte des Loups (Christophe Gans, 2001)		
Tipos de estratégias	% na versão legendada	% na versão dublada	Tipos de estratégias	% na versão legendada	% na versão dublada	Tipos de estratégias	% na versão legendada	% na versão dublada
Transferência	18%	40%	Transferência			Transferência	20%	20%
Tradução literal	18%	6%	Tradução literal	50%	50%	Tradução literal	40%	50%
Explicação	6%		Explicação			Explicação		20%
Substituição cultural		6%	Substituição cultural	30%	10%	Substituição cultural		
Neutralização	34%	12%	Neutralização	10%	10%	Neutralização	10%	10%
Omissão	6%	18%	Omissão		10%	Omissão	20%	
Outras (variações)	18%	18%	Outras (variações)	60%	70%	Outras (variações)	10%	
Total	100%	100%	Total	100%	100%	Total	100%	100%

De modo geral, um número relativamente amplo de traduções literais e transferências foi identificado nos três filmes. No entanto, nomes próprios de lugares ou pessoas corresponderam a mais da metade das ocorrências²⁵. Isso acontece porque nomes próprios são monorreferenciais por natureza. Em geral, só podem ser emprestados da língua de partida, ou seja, transferidos para a língua de chegada em sua forma original ou com alterações ortográficas insignificantes. A principal conclusão deste estudo, entretanto, é que todo o repertório de estratégias de tradução foi usado nos três filmes, tornando impossível demonstrar qualquer forma de regularidade no que concerne às normas de estrangeirização ou domesticação. Os resultados parecem ser contrários ao que Venuti e outros pesquisadores afirmaram acontecer no contexto da tradução literária.

Consequentemente, como pesquisas no campo da tradução audiovisual já demonstraram, é particularmente difícil medir o impacto que as estratégias de tradução empregadas em legendagem e dublagem podem exercer na representação da cultura de partida.

4. Necessidade de uma abordagem mais pragmática

4.1 Problemas com taxonomias

Neste estudo empírico, o modelo estrangeirização/domesticação não parece refletir de forma convincente a realidade pragmática da tradução audiovisual. Os resultados apresentados acima questionam seriamente a adequação de modelos rígidos empregados na tradução de material culturalmente específico, bem como em suposições implícitas acerca dos objetivos pessoais de tradutores/as ou distribuidores (vide seção 2.3). Na realidade, parece que os/as tradutores/as audiovisuais selecionam estratégias de tradução de acordo com a necessidade ou com uma finalidade específica ao longo do processo. O problema em torno das classificações descritas anteriormente surge, na verdade, de uma necessidade de classificar as estratégias. Taxonomias, por natureza, descontextualizam. Particularmente neste caso, elas apresentam referências culturais e suas traduções

²⁵ Somente nomes próprios que se referem à realidade específica da cultura de partida, por exemplo: nomes de lugares ou de pessoas famosas foram levadas em conta neste estudo.

são relativamente independentes do contexto e de sua função no texto. Kwiecinski (2001: 10), enquanto oferece sua própria classificação de estratégias de tradução, destaca, de fato, suas limitações: “a estrangeirização/domesticação de uma transeme (unidade textual compreensível) é altamente sensível ao cotexto e ao contexto. Assim, não pode ser captada adequadamente, apenas por intermédio de uma taxonomia formal de estratégias”.

Minha opinião é que fatores contextuais desempenham um papel mais importante do que normalmente se julga, especialmente em tradução audiovisual, uma vez que a mídia audiovisual é caracterizada por restrições técnicas específicas, implicando a necessidade de uma análise visual e contextual mais detalhada. Ivir (1987: 37) está entre os poucos autores que observam que:

ao selecionar as estratégias de tradução, o tradutor não toma uma única decisão acerca do tratamento que pretende dar aos elementos específicos da cultura de partida, ao invés disso, mesmo que tenha estabelecido uma ordem geral de preferências, frequentemente toma uma nova decisão para cada um dos elementos culturais relacionados a sua função específica no ato da comunicação.

4.2 Importância do contexto

Faz-se necessário, portanto, adotar uma abordagem mais pragmática para pesquisas em Tradução Audiovisual, enfatizando a importância do contexto na seleção de estratégias de tradução. Assim sendo, o contexto em tradução audiovisual deve ser amplamente compreendido e incluir:

- Cotexto linguístico;
- Contexto multissemiótico (imagens, sons, sinais não verbais, filmagens etc.);
- Função e relevância de referências culturais no amplo contexto da dimensão ficcional da narrativa fílmica (diegese), levando em conta as noções de Ivir (1987: 42) de cultura em foco *versus* cultura como *background*;
- Restrições técnicas de determinada cena. Por exemplo, quando a câmera focaliza um objeto, dificultando a dublagem, assim como no caso de diálogos longos e rápidos que dificultam a legendagem;
- Gênero do filme;

- Público-alvo de um filme em particular;
- Contexto de distribuição. Por exemplo, paratextos que acompanham o lançamento do filme, os quais podem influenciar o ambiente cultural no qual o filme é recebido;
- Contexto cultural geral. Por exemplo, em que medida as referências culturais são compartilhadas entre a cultura de partida e a cultura de chegada? Qual a relação entre a cultura de partida e a de chegada?

Como Niemeier (1991: 151) salienta, “para alcançar uma tradução transcultural de sucesso o tradutor deve considerar o contexto do filme em todas as situações”. De fato, determinar com precisão o contexto que envolve a tradução audiovisual e como isso pode afetar as escolhas de estratégias de tradução, ainda requer uma investigação acadêmica mais aprofundada.

4.3 Constatações a partir de entrevistas com legendadores

O desafio teórico a partir de uma análise empírica, aqui proposto, também parece ser confirmado por entrevistas realizadas com legendadores em fevereiro de 2004 no Special Broadcasting Service, um canal multicultural australiano que transmite filmes e programas em aproximadamente sessenta línguas diferentes e possui a própria unidade de legendagem. Durante a entrevista, os legendadores afirmaram selecionar estratégias de tradução sistematicamente, caso a caso, e não possuir qualquer propósito ideológico, estético ou didático. Quando questionados se seguem diretrizes específicas para a tradução de referências culturais, um dos legendadores respondeu: “Não. Não seguimos diretrizes em particular, apenas tomamos decisões caso a caso”. Outro legendador enfatizou: *Ça dépend vraiment du film et de la scène. Il faut établir des priorités'* [depende realmente do filme e da cena. É necessário estabelecer prioridades]. Isso parece sugerir que, para os casos de tradução de referências culturais, o tradutor audiovisual procura selecionar a estratégia mais adequada para cada problema de tradução e não pré-estabelece uma estratégia geral. Tendo em vista o imediatismo de filmes e as restrições técnicas características da tradução de linguagem audiovisual, é possível constatar que o tratamento dado à tradução de referências culturais pelos legendadores prioriza o

aspecto comunicativo da tradução em relação ao aspecto cultural. Desta forma, é possível argumentar que os tradutores têm como objetivo uma tradução acessível para o público-alvo, omitindo ou neutralizando, se necessário, referências culturais que de outro modo seriam de difícil compreensão para o público.

5. Considerações Finais

Como apresentado neste artigo, minhas hipóteses iniciais foram baseadas no amplamente usado modelo estrangeirização/domesticação proposto por Venuti e reapropriado por outros pesquisadores de tradução de referências culturais. Após empreender um estudo empírico piloto para testar essas suposições, foi possível perceber que esse modelo e, sobretudo, as taxonomias de estratégias de tradução nele fundamentadas, não foram capazes de embasar adequadamente a complexidade pragmática da transferência cultural de filmes, conforme demonstrado pelos legendadores entrevistados. Em última análise, o próprio conceito de normas precisa ser questionado.

Todavia, esses resultados se aplicam apenas à tradução audiovisual, em decorrência de restrições técnicas e de vários fatores contextuais envolvidos na escolha de estratégias, os quais se sobrepõem a possíveis propósitos ideológicos ou didáticos. Apesar dessas questões demandarem um estudo mais aprofundado do *corpus*, meu objetivo aqui é iniciar um debate e sugerir uma abordagem de pesquisa diferente — mais pragmática — desses aspectos em Estudos da Tradução.

Isso não significa, claro, que as noções de estrangeirização/exotização e domesticação/assimilação devam ser totalmente rejeitadas, ou que a tradução não seja uma prática discursiva. Essas ideias estimuladoras oferecem uma contribuição valiosa para as pesquisas em tradução de referências culturais, por chamarem a atenção para as responsabilidades ética do tradutor, assim como para as consequências das decisões tomadas no processo tradutório. Entretanto, ao invés de apresentar o Eu e o Outro, Familiar ou Estrangeiro, como noções fixas, é mais proveitoso concebê-las como mutuamente determinantes uma vez que, segundo os existencialistas, o Outro é sempre mais ou menos construído a partir do Eu e definido em relação ao Eu. Como Cryle (2000: 40) coloca: “*L'autre, loin d'être un simple référent, est toujours l'autre de quelqu'un*” [O outro, longe de ser um mero

referente, é sempre o outro de alguém]. Nessa perspectiva, estrangeirização e domesticação ocorrem, na realidade, ao mesmo tempo, e aquelas identidades fixas aparentes são, conseqüentemente, identidades negociadas, como adequadamente é demonstrado na descrição de Pym (1997: 14) acerca do tradutor como mediador intercultural: “*l'espace du traduire – le travail du traducteur – se situe dans les intersections qui se tissent entre les cultures et non dans le sein d'une culture unique*” [O espaço da tradução — o trabalho do tradutor — está localizado em intersecções estabelecidas entre culturas, não dentro de uma única cultura]. Ao invés de tentar aproximar o público-alvo da cultura de partida (estratégias de estrangeirização) ou de aproximar a cultura de partida do público-alvo (estratégias de domesticação), o tradutor pode permanecer na fronteira, em uma posição intermediária.

Os próprios telespectadores estão em posição intercultural. Como observado por Turner em *Film as Social Practice* (1993: 79) “Existe um alto grau de codificação transcultural em que o público, com a finalidade de apreciar o filme, concorda em aceitar um sistema de significados importados”. Assim, não apenas tradutores e distribuidores são, portanto, responsáveis pela transferência cultural de um filme, mas o público-alvo também desempenha um papel importante. De fato, a habilidade intercultural do público, bem como sua prontidão em aceitar o Estrangeiro, são frequentemente subestimadas. Além disso, o fato de permanecer em uma sala escura de cinema para assistir a um filme estrangeiro é compreendido como um testemunho da disposição do público de aceitar essa negociação.

Reconhecimentos

O trabalho de pesquisa que respalda esse artigo foi desenvolvido quando a autora realizava sua pesquisa de Pós-graduação como bolsista do programa International Postgraduate Research Scholarship (IPRS) da Universidade de Queensland, Austrália. A autora agradece também a seus orientadores, Jorge Díaz-Cintas e Pilar Orero pelos comentários, assim como a Palma Zlateva, por gentilmente fornecer dois de seus manuscritos não publicados.

Referências

- Arson, P. 1988. The Aim and Function of the Subtitle – What It Does and Does Not Do. MA thesis. Université de Rouen.
- Baker, M. and B. Hochel. 1998. "Dubbing", in Baker, M. (ed.) Encyclopedia of Translation Studies. London and New York: Routledge, 74-76.
- Berman, A. 1985/2000. "La traduction comme épreuve de l'étranger / Translation and the trials of the foreign" (L. Venuti, trans.), in Venuti, L. (ed.) The Translation Studies Reader. London and New York: Routledge, 284-297.
- Brisset, A. 2003. "Alterity in translation: An overview of theories and practices", in Petrilli, S. (ed.) Translation, Translation. Amsterdam and New York: Rodopi, 101-131.
- Catford, J. C. 1965. A Linguistic Theory of Translation. London: Oxford University Press.
- Cornu, J. F. 1983. Traduction et cinéma. Remarques sur la traduction d'un dialogue de film. MA thesis. Université de Nantes.
- Cryle, P. 2000. "Le Détour par l'autre: Sur des représentations de 'Français' dans quelques publicités australiennes". *Mots: Les langages du politique* 64: 39-54.
- Delabastita, D. 1989. "Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". *Babel* 35(4):193-218.
- Faiq, S. (ed.). 2004. Cultural Encounters in Translation from Arabic. Clevedon: Multilingual Matters.
- Florin, S. 1993. "Realia in translation", in Zlateva, P. (ed.) Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives. London and New York: Routledge, 122-128.
- Franco Aixelá, J. 1996. "Culture-specific items in translation", in Álvarez, R. and C. Á. Vidal (eds.) Translation, Power, Subversion. Clevedon: Multilingual Matters, 52-78.
- Gambier, Y. (ed.) 1996. Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- Herrero, L. 2000. "Sobre la traducibilidad de los marcadores culturales", in Chesterman, A., N. Gallardo San Salvador and Y. Gambier (eds.) Translation in Context. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 307-316.
- Ivir, V. 1987. "Procedures and strategies for the translation of culture". *Indian Journal of Applied Linguistics* 13(2): 35-46.

Jacquemond, R. 1992. "Translation and cultural hegemony: The case of French-Arabic translation", in Venuti, L. (ed.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge, 139-158.

Kwiecinski, P. 2001. *Disturbing Strangeness: Foreignisation and Domestication in Translation Procedures in the Context of Cultural Asymmetry*. Torun: Wydawnictwo.

Lindfors, A.-M. 2001. *Respect or Ridicule: Translation Strategies and the Images of a Foreign Culture*. www.eng.helsinki.fi/hes/Translation/respect_or_ridicule.htm

Mailhac, J.-P. 1996. "The formulation of translation strategies for cultural references", in Hoffmann, C. (ed.) *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*. Clevedon: Multilingual Matters, 132-151.

Nedergaard-Larsen, B. 1993. "Culture-bound problems in subtitling". *Perspectives: Studies in Translatology* 1(2): 207-41.

Newmark, P. 1995. *A Textbook of Translation* (2nd ed.). London: Prentice Hall.

Newmark, P. 2000. "The vocabulary of translation", in Schmitt, P. (ed.) *Paradigmenwechsel in der Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 165-176.

Niemeier, S. 1991. "Intercultural dimensions of pragmatics in film synchronisation", in Blommuert, J. and J. Verschueren (eds.) *The Pragmatics of International and Intercultural Communication*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 145-162.

Olk, H. M. 2001. *The Translation of Cultural References: An Empirical Investigation into the Translation of Culture-Specific Lexis by Degree-Level Language Students*. PhD thesis. Canterbury: University of Kent.

Pym, A. 1996. "Venuti's visibility". *Target* 8(1): 165-77.

Pym, A. 1997. *Pour une éthique du traducteur*. Arras and Ottawa: Artois Presses de l'Université and Presses de l'Université d'Ottawa.

Robinson, D. 1998. *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*. Manchester: St Jerome.

Schäffner, C. and H. Kelly-Holmes (eds.). 1995. *Cultural Functions of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Schleiermacher, F. 1813/1992. "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens/On the different methods of translating" (D. Robinson, trans.), in Robinson, D. (ed.) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St Jerome, 225-238.



Snell-Hornby, M. 1996. "Lingua franca and cultural identity: Translation in the Global Village", in Klaudy, K. and J. Kohn (eds.) *Transfere Necesse Est. Proceedings of the 2nd International Conference in Current Trends in Studies of Translation and Interpreting*. Budapest: Scholastica, 27-37.

Tomaszkiewicz, T. 2001. "Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques", in Gambier, Y. and H. Gottlieb (eds.) *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 237-247.

Turner, G. 1993. *Film as Social Practice* (2nd ed.). London and New York: Routledge.

Venuti, L. (ed.). 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge.

Venuti, L. 1995a. "Translation and the formation of cultural identities", in Schäffner, C. and H. Kelly-Holmes (eds.) *Cultural Functions of Translation*. Clevedon: *Multilingual Matters*, 9-25.

Venuti, L. 1995b. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.

Venuti, L. 1998a. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London and New York: Routledge.

Venuti, L. 1998b. "Strategies of translation", in Baker, M. (ed.) *Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 240-244.

Witte, H. 1994. "Translation as a means for a better understanding between cultures?", in Dollerup, C. and A. Lindegaard (eds.) *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims and Visions*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 69-75.

Zlateva, P. 2004. "Writing about 'otherness': Authoring, translating, understanding". Paper presented at the IVth International Congress on Cultural Transfer 4: Literature, Cinema, Translation. Unpublished manuscript. Vitoria: University of the Basque Country.

Filmografia

Astérix et Obélix contre César. 1999. C. Zidi. France.

Le dîner de cons. 1998. F. Veber. France

Le pacte des loups. 2001. C. Gans. France.

Biografia da autora



Nathalie Ramière estudou Literatura Inglesa e Civilização na Universidade de Bourgogne, França. Em seguida, mudou-se para o Canadá onde lecionou francês e realizou o mestrado em tradução (2002) na Universidade de Alberta. Nathalie está desenvolvendo sua pesquisa de doutorado na Universidade de Queensland, Austrália, sob a orientação de Joe Hardwick, Anne Freadman e Barbara Hanna, como bolsista do Programa Internacional de Bolsas de Pós-Graduação. Sua tese é baseada na questão de transferência cultural em dublagem e legendagem. A autora é membro da *European Association for Studies in Screen Translation* e publicou diversos artigos sobre tradução e tradução audiovisual²⁶.

Biografia dos tradutores

Morgana Aparecida de Matos é doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, sendo Bolsista CAPES-Excelência desde 2017/02. Mestre em Relações Internacionais para o Mercosul pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2004). Especialista em Educação na Cultura Digital pela Universidade Federal de Santa Catarina (2016). Licenciada em Letras - Inglês pela Faculdade de Ciências e Pedagogia de Lages - Universidade do Planalto Catarinense (1995), Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2002). Pesquisadora de tradução audiovisual. Tradutora de artigos científicos e de audiovisual.

Willian Henrique Cândido Moura é mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), na linha de pesquisa Estudos Linguísticos da Tradução e da 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 bolsista CNPq.

Antonia Elizangela de Moraes Gehin é mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Bacharela em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pelo Instituto Paulista de Ensino e Pesquisa - IPEP. Membro do Núcleo de Estudos Irlandeses (NEI) da UFSC. Tem experiência na área de Comunicação Social com ênfase em Mídia Digital.

Recebido em: 28/03/2019

Aceito em: 06/05/2019

Publicado em junho de 2019

²⁶ (n. t.) Quando da publicação deste artigo, em 2006, a autora do texto era doutoranda na Universidade de Queensland.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM MARIA DA GLÓRIA MAGALHÃES DOS REIS

Maria da Glória Magalhães dos Reis
Universidade de Brasília (UnB), Brasil
gloriamagalhaes@gmail.com

Geovana Araujo Cavendish
Universidade de Brasília (UnB), Brasil
geovanacavendish@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.23453>

SOBRE O TEATRO E A TRADUÇÃO TEATRAL

Geovana Cavendish (GC): Professora Glória, o modo de expressão do teatro não consiste em palavras, mas em pessoas que se movem em cena empregando palavras (POUND). A letra do texto teatral, portanto, não é somente letra escrita, mas é feita para ganhar voz, é performática. Diante disto, como a senhora vê a tradução do texto teatral?

Maria da Glória Magalhães dos Reis (MGMR): Concordo com a sua colocação, mas eu uso como perspectiva teórica o Henri Meschonnic e o trabalho que ele faz com a oralidade, com o modo de significância do texto... Além do Meschonnic eu trabalhei também no meu mestrado, e em alguns outros artigos que eu já escrevi sobre tradução de teatro, com a Anne Ubersfeld. Ela vai dizer justamente isso: que o texto de teatro não é só um texto, ele é um texto com múltiplas vozes, múltiplas enunciações. Então, é um ator que fala com outro ator e que fala com o público, um personagem que fala com outro personagem e que também se dirige ao público, e antes de tudo isso, é o autor que se dirige ao público (tanto ao público espectador como ao público leitor...) A iluminação também vai significar, o cenário, o figurino... então são múltiplos enunciadores.

GC: Que vão influenciar na letra?

MGMR: Que vão influenciar na letra, sim. Por exemplo, a gente tem traduzido vários textos, principalmente do Gustave Akakpo, e o que a gente tem feito são traduções coletivas. A gente abre um documento no nosso grupo *En Classe et en scène* e todo mundo vai intervindo. Quatro pessoas, cinco pessoas, dez pessoas. No *A mãe cedo demais (La mère trop tôt)* acho que éramos umas dez pessoas... Muitas vezes a gente separa por personagem porque cada personagem tem a sua oralidade diferente dentro de um mesmo texto. E aí depois a gente sempre passa por um momento de ler em grupo o texto.

GC: E cada ator traduz a sua própria personagem?

MGMR: Hmm... Se cada um pega uma personagem, a pessoa vai se dedicar àquela personagem numa outra língua. Então a gente tem percebido que isso também auxilia no trabalho. Se eu pego *La mère trop tôt* (2004), por exemplo, lá tem a personagem que é uma mãe que é mãe cedo demais, tem um soldado... e então cada um do grupo pega uma personagem pra tentar descobrir a oralidade que lhe é própria. Depois, a gente sempre faz uma leitura em voz alta para colocar isso em cena e nesse momento o texto passa novamente por outras leituras, porque na hora que você coloca as personagens em ação, é o que você disse, essa performance, no sentido da ação que se faz, também vai implicar em algumas mudanças e em algumas adequações. Então nesse processo, eu concordo com a sua perspectiva. A ideia é essa: pensar as personagens em ação.

GC: O que você acha ser essencial pra pensar a tradução do teatro?

MGMR: Acho que há muitas coisas essenciais, não somente uma. Acho que o fato de ser um texto, como a Anne Ubersfeld diz, que precisa da voz, é preciso saber que dentro da voz há muita coisa, como por exemplo a entonação, o tom, a gesticulação... Então acho que não há uma única coisa apenas, acho que o essencial é levar em conta as especificidades do texto teatral, que é pra ser dito e colocado em ação. Então, neste ponto, você tem uma série de coisas que podem parecer essenciais em peças

diferentes e em momentos diferentes. Você pode, por exemplo, ter um projeto de tradução cuja escolha recaia sobre abrigar um texto (algo que nunca foi a nossa escolha, mas poderia). Então dar um sotaque determinado de uma região... Mas a nossa perspectiva não é essa, e sim de levar em consideração os múltiplos aspectos. Por isso que é difícil eu te dizer o que que é essencial.

GC: Era nisso que eu queria chegar. Para traduzir qualquer texto é preciso estudá-lo a fundo, mas talvez para traduzir o teatro isso seja ainda mais complexo, pois é preciso compreender o que é teatro e quais são suas particularidades discursivas...

MGMR: É. Conhecer as especificidades do texto de teatral. O fato dele ter as indicações cênicas, as rubricas, dele ser composto por dois textos, o secundário e o principal e qual a relação que há entre estes dois textos...

GC: Professora Glória, a peça de teatro finda-se plena com sua encenação. O dramaturgo escreve para que se encene. Por isto, na sua opinião, é possível traduzir o texto dramático somente em sua instância discursiva? Seria o tradutor um leitor e um dramaturgo?

MGMR: Eu acho que sim. Acho que seria o leitor um dramaturgo também. Não vejo alguém traduzir teatro sem ter tido uma experiência viva com o teatro. Não necessariamente como ator, mas como a experiência estética do teatro, de ir ao teatro, de conhecer essa linguagem. Eu acho isso essencial, por exemplo, o professor Mario Laranjeira, que foi meu professor na USP (e foi da minha banca de mestrado, que eu fiz sobre tradução de teatro) falava que não necessariamente o tradutor de poesia tem de ser poeta, mas ele tem que ter uma visão poética, uma atração pela poesia e sua estética. Acho que é o mesmo no teatro, fica muito mais complicado pra um tradutor que não tem uma visão do teatro nem familiaridade com a sua linguagem e estética, porque ele acaba tendo só a instância discursiva do papel. Jean-Pierre Ryngaert, citando o Humberto Eco, diz que o texto é uma máquina preguiçosa que o leitor precisa fazer funcionar. Acho que o texto teatral é ainda mais, porque ele é muito mais lacunoso e exige muito mais esforço, porque lhe falta justamente a



encenação. Então, não é todo mundo que gosta de ler teatro, porque é um texto que exige muito do leitor, que tem que ser um pouco criador pra imaginar que aqui e ali entram tais personagens e logo acontece tal coisa... exige mais do leitor, é um esforço preencher todas essas lacunas. Então eu acho sim que o tradutor de teatro tem que ser também um pouco de dramaturgo.

GC: No teatro, “dizer é fazer” (PAVIS, 2011). A fala (o dizer) pode ser a ação dramática em si ou um instrumento da ação. Por isso, na tradução do texto teatral – possivelmente mais do que em outras sortes de textos – deve-se atentar a não desfigurar, alongar ou subtrair, uma vez que estas condutas tradutórias correriam num desmantelamento da ação original. A senhora concorda com esta afirmação?

MGMR: Concordo. Concordo porque você nesse caso você vai ter aquilo que o Henri Meschonnic fala sobre as “formas aberrantes” da tradução, que são a supressão, ou omissão de palavras, os acréscimos, os deslocamentos, a anti-concordância, que é desmembrar a concordância para fazer francês (quando se fala das traduções para o francês). Há também um capítulo também do *Poétique du Traduire* que aborda as traduções de Shakespeare no qual ele (Meschonnic) também vai trazer essa discussão da pergunta, falando muito sobre o ritmo do texto. Então de fato, se você de alguma forma não respeita aquele ritmo, você vai estar comprometendo totalmente a poética do autor. Então sim, acho muito importante as repetições, as rupturas... todo esse modo de significar do texto, que eu acho essencial.

GC: Retomo a sua resposta de que a tradução de teatro é uma tradução que se pauta pela especificidade do texto teatral, que compreende a amplitude de um texto que não existe somente pra estar no livro escrito. O texto teatral é um texto no qual não se fala somente um enunciador, é um texto que tem outras instâncias além da discursiva e que vai mudar mediante a quem vai montá-lo e ao momento em que será encenado. Estamos falando de hoje, de 2018, como seria se traduzíssemos em 2018? É interessante pensar nisto...

MGMR: Sim, com certeza. A tradução vai mudar. Acho que tem de haver uma adaptação... Um grupo montando aqui em Brasília será diferente de outro em outra cidade. Quando a gente montou e traduziu o *La mère trop tôt* (2004), havia dois personagens interessantes: um soldado e um açougueiro que faziam um par cômico, quase um par de *clowns*. Ele (o soldado) tinha que fazer umas piadinhas, porque ele era o inteligente e o açougueiro era o mais burrinho. Tínhamos então que prestar atenção nessas piadas, porque a brincadeira tem um *timing* e um ritmo. Se você perde o ritmo, você perdeu a piada. Então a gente teve que tentar ver como guardaríamos o ritmo do sentido da piada e da sua oralidade... e logo o ator tinha de dar o ritmo certo oralmente. Se não a piada se perdia. E em outras regiões do Brasil pode ser diferente, com outros tradutores em outras épocas... então de fato, a cada vez é uma retradução e uma recriação. O teatro tem isso. A cada vez que você apresenta, é uma criação.

GC: A Anne Ubersfeld vai dizer que é o teatro uma arte de caráter paradoxal, porque ela é efêmera e eterna. O texto permanece o mesmo – salvo suas reedições, claro - enquanto a encenação sempre mudará. Então, a encenação será uma “flor de um dia”, metáfora da pesquisadora Mônica Zardo referindo-se ao *Lire le Théâtre* (1996) da Anne Ubersfeld. Gostei muito da nomeação e a uso desde então, enfim, a encenação será uma “flor de um dia” e o texto será eterno, logo a tradução também será eterna e efêmera ao mesmo tempo, porque vai mudar de acordo com quem vai traduzir e quando, enquanto o texto original vai continuar perdurando. Você concorda?

MGMR: Concordo sim, é isso mesmo: a montagem vai sempre mudar e se recriar, dependendo de quem vai fazê-la. E o texto, apesar de ser o mesmo escrito, também vai se recriando pela voz dos atores, pelos encenadores, leitores e tradutores, apesar de o original ser o mesmo.

GC: Você tem algum depoimento sobre alguma experiência acerca de montagens de peças traduzidas?

MGMR: Acho que já falamos bem das montagens que meu grupo fez. A questão do ritmo é sempre importante... a questão de como colocar o ritmo na voz do ator, que na hora também vai sair diferente. Porque nem sempre o ator decora, às vezes ele esquece, improvisa... então é efêmero por isso também, você tem a improvisação no teatro, o que já não acontece na literatura. Lá (na literatura) é você e o livro, na apresentação de teatro não. Muitas vezes você improvisa, corta, pula...

GC: Então ainda há essa face da efemeridade no teatro: a improvisação que naturalmente vai ocorrer?

MGMR: Isso. Na montagem você vai lidar com variáveis das mais diversas.

GC: Professora, como tratar a questão cultural nas traduções que você faz de peças de teatro junto com o seu grupo?

MGMR: Sobre a questão cultural, a gente tenta manter como ocorreu por exemplo no *À petites pierres* do Gustave Akakpo: um certo estranhamento da forma de dizer do texto. O Gustave Akakpo fala, numa entrevista, que ele se atentou muito para o modo de falar e as entonações do francês da Costa do Marfim. Então a gente quis manter esses modos e essas entonações. Ele usa por exemplo *jeune fille-là*. Então a gente, em parceria com a professora Alice, pensou em manter isso. Ela até escreveu um artigo sobre isso mostrando a *menina-aí*, o *menino-aí*, que é uma questão que existe no francês falado na Costa do marfim. Então a gente teve essa preocupação de resgatar esse tom que daria um tom do francês falado lá na África.

GC: Então há uma preocupação com a alteridade?

MGMR: Com a alteridade, sim. Com manter um estranhamento. Por exemplo, no final dessa peça, tem um duelo de provérbios e ali tem uns provérbios bem doidos, tipo “mesmo que o pau boie n’água, ele nunca vai se tornar um jacaré”, que a gente poderia tentar encontrar um similar no português, mas a escolha foi de manter a alteridade e manter o estranhamento.

GC: Eu li esse artigo da Professora Alice e achei muito interessante isso, pois ela fala que afinal, podemos sim criar provérbios...

MGMR: Isso mesmo. E o Gustave cria. A gente não sabe até que ponto alguns provérbios são criados por ele ou são africanos mesmo...

GC: Até porque isso vem de uma tradição oral, que seria complicado de checar cientificamente, não é?

MGMR: Isso, não tem como checar. Então a gente não sabe até que ponto ele criou os provérbios ou reproduziu os provérbios que existiam. E é muito interessante isso de querer trabalhar com um autor vivo que está disponível. A gente pergunta as coisas pra ele, mas ele sempre sai pela tangente. Ele sempre fala “ah, não sei o que eu quis dizer”, sempre deixando um mistério em torno da obra... Depois ele ainda pergunta: “mas o que vocês entenderam?”. Ele sempre escapa de dar uma definição, sabe? E ele diz numa entrevista que na hora que ele publica o texto, o texto deixa de ser dele pra ser das pessoas que vão lê-lo, montá-lo, que vão fazer leituras cênicas... então é essa a nossa preocupação, que inclusive ele afirma em entrevista, que quis manter uma forma de falar da Costa do Marfim e tal. A última peça que a gente traduziu, a *Captura de Imagem*, que a gente até apresentou na Jornada de Tradução, foi toda baseada em um jeito de falar com expressões ligadas ao futebol. E aí tivemos que explorar esse campo semântico ligado a questão da imigração, do coioite. Tivemos que pensar tudo isso... Como um coioite fala? Como o pai fala com o menino? Mas sempre com essa preocupação de tentar manter um estranhamento, de manter esse tom do outro.

GC: Muito obrigada, professora Glória!

Biografia da entrevistada

Mestre em Tradução de Teatro pela Universidade de São Paulo (USP), doutora em Letras e pós doutora em Teatro e Educação pela Escola de Comunicação e Artes pela



mesma universidade, a professora e pesquisadora **Maria da Glória Magalhães dos Reis** atua na Universidade de Brasília (UnB) como professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT). A entrevistada também tem vasta experiência corpórea na arte de fazer teatro. Glória coordena e atua no grupo de teatro que criou, intitulado *En classe et en scène*, que traduz e encena peças teatrais na universidade. Nesta entrevista, falamos sobre teatro, tradução teatral e a experiência de fazê-los e vivê-los.

Biografia da entrevistadora

Geovana Cavendish é graduada em Letras-Tradução-Francês pela Universidade de Brasília e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) da mesma universidade. Trabalha com tradução do texto teatral, tendo como objeto de estudo e reflexão a experiência de traduzir para o francês a peça de teatro *Auto da Compadecida* (1955) do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna.

Entrevista realizada em 29/10/2018

Recebida em: 07/03/2019

Aceita em: 20/03/2019

Publicada em junho 2019

TRADUÇÕES

CADERNO DE FIADO²⁷**De Mario Halley Mora****Tradução de Maria Liz Benitez Almeida***Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil*

lizbet3006@hotmail.com

Tradução de Luiz Roberto Lins Almeida*Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Brasil*

luizrlins@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.23346>

Quando me mudei para aquela casa, que por muito tempo esteve à venda, e para a qual não apareceu comprador (eu),²⁸ senão quando encheram uma vala carcomida pela erosão que ameaçava engolir o pátio, descobri que,²⁹ na inevitável despensa³⁰, os últimos habitantes haviam deixado os também inevitáveis trastes inservíveis. Uma cadeira quebrada, um retrato com a moldura carcomida e os vidros rotos de um personagem bigodudo e de olhar triste; um montão de livros desfolhados e incompletos etcetera.

²⁷ Conto publicado na obra “Cuentos, Microcuentos y Anticuentos”. O título original do conto é *La Libreta de Almacén*, que poderia ser traduzido literalmente como “O livreto do armazém”. No entanto, essa escolha afastaria do leitor de língua portuguesa do significado a ser desenvolvido no texto. O livro a que se refere o título é um livro de contabilidade (BARCO, 2002, p. 1528), um livro no qual se anotam as compras para posterior pagamento, procedimento comum em cidades do interior, ou mesmo em bairros de cidades maiores. Por essa razão, adotou-se o título “Caderno de fiado”, excluindo o artigo definido presente no original, obedecendo a critério de economia textual, conforme preconizado em manuais de redação jornalística contemporâneos, escolha que se considera válida por levar em conta que Halley Mora também exercia o ofício de jornalista.

²⁸ Vírgula ausente no original.

²⁹ Vírgula ausente no original, acrescentada para deixar entre vírgulas o adjunto adverbial de lugar.

³⁰ Utilizou-se a palavra despensa para traduzir *trascuarto*, que, segundo a Real Academia Española significa: *Vivienda o habitación que está después o detrás de la principal* (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2018). O processo de formação da palavra no original traz consigo o advérbio *tras*, a indicar a parte de trás, dos fundos, e a palavra *cuarto* (PÉREZ, 1835, p. 47). Em tradução literal, seria o quarto dos fundos. Pelo contexto do conto, percebe-se que o sentido se aproxima mais de “divisão da casa, estabelecimento etc. em que se guardam mantimentos” (AULETE DIGITAL, 2018).

Revisava aqueles livros com a esperança de achar algum valioso, ou pelo menos útil, quando encontrei o caderno, vulgar, com linhas,³¹ e de 20 folhas. E bastante manuseado. Com primitiva letra de dono de armazém³², tinha escrito na capa: Caderno de Fiado.

Depois de folhear rapidamente o caderno, pensando que ainda teria folhas úteis – sou bastante avaro, confesso – e quando ia jogá-lo, porque não havia encontrado, ocorreu-me uma ideia, vaga e imprecisa ao princípio. Não estava escrita por acaso nessa monótona lista de compras a créditos vulgares, a história de uma família? No fim das contas, uma pessoa está feita do que come.

Voltei a estudar o caderno de fiado³³, na primeira página, que levava a data de 20 de setembro de 1945, em cujo dia se iniciaram as relações comerciais entre os antigos habitantes da casa e dono do armazém. Prova disso é que, antes do açúcar, arroz e azeite, a coluna correspondente ao 20 de setembro começava com essa anotação: “Um caderno de 20 *foia*³⁴ de uma linha – 50 centavos”; isto é, as compras a crédito começavam com a aquisição do próprio caderno. As anotações de 20 a 30 de setembro eram uma monótona sucessão do mesmo, as mesmas rotineiras compras de uma dona de casa bastante econômica (comprava por quartos de quilo), pelo que me ocorreu que havia sido (demasiado fantasioso) ao querer adivinhar através desse caderninho como eram e que faziam os desconhecidos habitantes da casa. No entanto, voltei a repassar a lista desses dez dias, e me dei conta de um

³¹ O conto traz uma dicotomia entre cadernos de *una raya* e *doble raya*. O primeiro é o caderno com linhas simples, o segundo, o de caligrafia.

³² Utilizou-se aqui a solução tradutória apontada por SOUSA (2017, p. 126), de se traduzir *almacenero* por “dono de armazém” ou “dono de vendinha”. Optou-se por “dono de armazém” para manter tanto a sonoridade do original, como para não dar um ar de excessiva coloquialidade e, por vezes, desprezo que possa induzir o uso do diminutivo.

³³ No original: *Volví a estudiar el cuaderno, o 'la libreta'*. A supressão da expressão *o la libreta* obedeceu a escolha de nomear a título como “O caderno de fiado”, não faria sentido introduzir essa alternativa, já que a palavra *livreto* ou *livreta* não aparece no texto ou no título do conto.

³⁴ No original: *oja*, representa uma escrita fonética da variedade utilizada no Paraguai pela classe baixa. Apresenta duas inadequações à norma padrão do espanhol: a primeira pela ausência da letra *h* no início da palavra e a segunda pela ausência de concordância numérica. Para tentar retratar essas duas inadequações, escolheu-se a forma “foia”, variação registrada em diversos pontos do Brasil (FERREIRA, 2011), como, por exemplo, em Mato Grosso (KARIM e KARIM, 2014), Pernambuco (MELO e CORDEIRO, 2012). Essas opções tradutórias obedeceram à observação de Schneider (2013) quanto à análise de variação linguística em fontes escritas, ao destacar que “quando as pessoas que tiveram uma experiência limitada na escrita e a exposição às normas de expressão escrita são obrigadas a escrever, a sua escrita reflete bastante as suas características de maneira bastante precisa: o que eles fazem é colocar suas próprias palavras ‘imaginadas’ em papel, com dificuldade”. Tal característica parece não ter escapado da percepção de Halley Mora, que procura marcar a classe social do personagem dono do armazém.

detalhe: em 21 de setembro, estava anotada uma compra: “pasta para engraxar preta: 30 centavos”, e outro: cada dia, religiosamente, anotava-se: “Um Alfonso XIII: 10”. Começava a tomar forma a imagem dELE. Era cuidadoso com seu aspecto pessoal, porém econômico, pois preferia ele mesmo lustrar seus sapatos a pagar um engraxate. Além do mais, não era velho; como demonstrava o fato de fumar um maço por dia de Alfonso XIII, de poderoso tabaco negro. Possivelmente era um empregado, pois se fosse trabalhador, não necessitaria lustrar seus sapatos, ou simplesmente não os teria; e esse fumar muito falava de um trabalho monótono, de escritório. E ELA? Desconsolava-me pensando que o caderninho não trazia uma só anotação que dera a chave de sua presença. Possivelmente – pensei – sequer existisse, que ELE fosse um solteirão. No entanto, em 4 de outubro de 1945, aparecia uma compra reveladora: “Linha Nº 16 e 3 pedaço de papel de seda colorido³⁵: 50”.

Uma pipa, claro. Então, ali havia uma criança. E se havia uma criança e um homem que fumava um maço por dia e que lustrava seus sapatos, também deveria aparecer uma mulher:³⁶ esposa, mãe. Porém nada aparecia que se referisse a ela. Não existia... ou se resignava a não existir? Sói acontecer: a mulher que se casa, que se anula, que não pede nada para si, que vive para o marido e para o filho, sumida, doméstica, recatada e do lar³⁷. Dei por certa a presença dessa pequena³⁸ que fazia do amor um caminho de sacrifício e renúncia, e tive a família reconstruída. Porém não tanto, deveria conhecer primeiro a idade do filho para deduzir a dos pais. No 14 de outubro encontrei uma anotação: “Um caderno de caligrafia: 50”. Para as tarefas escolares do filho, logo, e de “caligrafia”,³⁹ ou seja, de um tipo que somente se usa no

³⁵ No original: *Hilo N.º 16 y 3 plieque de papel de color*. Novamente, o autor busca representar o nível social do personagem por meio do registro de sua escrita *3 plieque* em lugar de *3 plieques*. Pelo texto que segue a excerto, verifica-se que se trata de papel para fazer pipa, por isso na tradução usou-se “papel de seda”.

³⁶ No texto disponibilizado pelo Instituto Cervantes (MORA, 2001), usa-se vírgula nesse ponto. Porém, estilisticamente, o uso de dois pontos parece o mais adequado e foi o utilizado na publicação da editora *El Lector* (MORA, 2003).

³⁷ No original, *ama de casa de cucharón y plumero*. A mera tradução literal neste caso carecia de sentido, ficaria algo como “dona de casa de concha e espanador”. Para evitar isso, utilizou-se a expressão “recatada e do lar”, que foi popularizada por meio de uma reportagem sobre a primeira-dama brasileira, que foi descrita como “bela, recatada e ‘do lar’” (LINHARES, 2016). Essa opção tradutória considerou que “somente podemos atingir em nossa leitura ou tradução é expressar *nossa visão* desse autor e de suas intenções” (ARROJO, 2003, p. 41).

³⁸ Optou-se por traduzir *mujercita* por “pequena”, pois o uso de “mulherzinha” resvalaria na questão da carga pejorativa que traz esse diminutivo.

³⁹ Novamente há diferenças de pontuação nos originais analisados. No texto disponibilizado pelo Instituto Cervantes (MORA, 2001), usa-se vírgula nesse ponto. Na versão da editora *El Lector* (MORA, 2003), usa-se ponto-e-vírgula.

primeiro ou no segundo ano. Então, o menino teria entre 6 e 7 anos. A partir disso, fiz uma imagem mental da família: ELE⁴⁰, não mais de trinta, magro (compravam por quartos de quilo), sério e formal (nunca fiou nem sequer uma garrafa de cerveja) e amante de seu filho (fazia-lhe pipas...). ELA, pequenina, apagada⁴¹, humilde, jovem de corpo, velha de coração. O MENINO, de seis ou sete anos. Enfim, um trio comum e corrente.

Pensei que deveria dar-me por satisfeito. Que já nada me diria sobre aquelas vidas o sujo caderno de fiado. Até que em 12 de novembro encontrei duas anotações que saíam da rotina: “2 cafiaspirina – meio litro de álcool retificado: 1.80”. Um dos três estava doente. Mas quem? A resposta estava nas anotações do dia seguinte. 13 de novembro: “Um peão, um metro e meio de linha de pescar: 25”. O doente era o menino. O⁴² estavam subornando para tomar o xarope. Não podia ser de outra maneira, pois se um dos pais estivesse em cama, não seria o momento de comprar um brinquedo ao menino. Teria se recuperado? Examinei as compras dos dias seguintes, 14, 15, 16, 17 de novembro, e eram as de rotina. Porém no dia 18, neste constava um artigo que nunca aparecera: “Um sabonete Palmolive: 1.50”. Voltei atrás, e comprovei que todas as compras anteriores de sabão se referiam ao vulgar sabão de coco, de 20 centavos. Por que de repente um sabonete de luxo? Fiquei desconcertado e examinei a folha de 18 de novembro, mais cafiaspirina. O menino continua doente. Então, surgiu a resposta: visitas. Visitas que iam ao banheiro para lavar as mãos. Visitas a quem se tinha vergonha de mostrar miséria:⁴³ um médico, talvez um médico amigo e generoso, a quem pelo menos se devia a homenagem de um sabão perfumado para mãos. Entre 18 e 30 de novembro, à primeira vista, o caderninho não oferecia nada sobre o curso da doença do menino. No entanto, um detalhe surgiu, sutil e perigoso. O pai já não comprava um maço diário de Alfonso XIII, mas a cada dois dias. Além do mais, somando as compras, notava-se que se

⁴⁰ Na versão da editora *El Lector* (MORA, 2003), apenas a primeira letra está em caixa alta *El*. No entanto, como nas demais referências, usa-se a maiúscula, assim como na versão digital (MORA, 2001), todo o pronome foi mantido em caixa alta, até para garantir o paralelismo.

⁴¹ No original, *desdibujada*.

⁴² Em espanhol, a regra para colocação pronominal é a ênclise. A norma do português padrão, indica que uma sentença não deve ser iniciada pelo pronome enclítico. Apesar disso, seu uso é bastante comum na fala, já tendo essa disparidade entre norma e fala sido objeto de crítica por Oswald de Andrade em seu poema “pronominais” (MORICONI, 2001). Então, para deixar o texto mais próximo ao original e à fala do português brasileiro, escolheu-se a colocação enclítica do pronome.

⁴³ Há diferenças de pontuação nos textos analisados. O texto digitalizado (MORA, 2001) usa ponto-e-vírgula, enquanto a versão de homenagem (MORA, 2003) usa dois pontos.



havam reduzido. Limitavam-se ao essencial. Economizavam. A situação do⁴⁴ menino deve ter sido grave. E mais adiante, isso pareceu confirmar-se. Estava anotado no 6 de dezembro, com a letra primitiva, porém tão plena de vitalidade daquele obscuro dono de armazém que, pelo visto, tinha coração: “Dinheiro⁴⁵: 50.00 guarani⁴⁶”. Tiveram que recorrer a um empréstimo.

De 7 a 15 de dezembro não aparecia absolutamente nada, nem sequer a sacrossanta compra de cigarros, nem o mais elementar para comer. Teriam levado o menino ao Hospital?

Com ansiedade, olhei a página seguinte, que era última que fora utilizada. Levava a data de 22 de dezembro, e a letra do dono do armazém aparecia um pouco mais trêmula: “2 pacote⁴⁷ de vela de parafina⁴⁸, grande. Meio metro fita negra. Dinheiro: 50.00 (cortesia da casa)”.

LA LIBRETA DE ALMACÉN

Cuando me mudé a aquella casa que por mucho tiempo estuvo en venta, y para la cual no apareció comprador (yo) sino cuando rellenaron una zanja carcomida por la erosión que amenazaba tragarse el patio, descubrí que en el inevitable trascurso, los últimos habitantes habían dejado los también inevitables trastos inservibles. Una silla rota, un retrato con los marcos comidos y los vidrios rotos de un personaje bigotudo y de mirada triste, un montón de libros deshojados e incompletos, etc., etc.

Revisaba aquellos libros con la esperanza de hallar alguno valioso, o por lo menos útil, cuando encontré el cuaderno, vulgar, de «una raya» y de 20 hojas. Y

⁴⁴ No original consta *lo del chico*, que é uma estrutura típica do espanhol, útil para se referir a um assunto subentendido ou a que se queira aludir, sem mencioná-lo expressamente (PARAZUELOS, 1995, p. 98).

⁴⁵ Os originais diferem na escrita da palavra *efectivo*, o texto da editora *El Lector* (MORA, 2003) apresenta a palavra escrita corretamente: *efectivo*. Já no texto disponibilizado pelo Instituto Cervantes (MORA, 2001) grafa-se *efectibo*. Nessa segunda base textual, parece haver um destaque à escrita fonética do dono do armazém, uma vez que, no espanhol latino americano, não há distinção fonética entre o uso do b e do v. Neste aspecto, o segundo texto parece mais fiel às marcações linguísticas colocadas pelo autor e, por isso, adotou-se a palavra “dinheiro”, sem a ditongação para representar a variedade linguística utilizada pelo dono do armazém.

⁴⁶ Guaraní é a moeda corrente no Paraguai desde 1943, cujo plural é “guaranies”, uma vez mais há a marcação da variedade da classe social baixa, que tende a carecer de concordância nominal.

⁴⁷ Outra vez, nas anotações do dono do armazém, constata-se a ausência da concordância numérica.

⁴⁸ No texto original, *vela esperma*. Esperma também tem a acepção de *sustancia grasa que se extrae de las cavidades del cráneo del cachalote, empleada para hacer velas y en algunos medicamentos* (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2018).

bastante manoseado. Con primitiva letra de almacenero, tenía escrito en la tapa: Libreta de Almacén.

Después de hojear rápidamente el cuaderno, pensando que aún tendría hojas útiles -soy bastante avaro, lo confieso-, y cuando iba a tirarlo, porque no las encontré, se me ocurrió una idea, vaga e imprecisa al principio. ¿No estaba escrita acaso en esa monótona lista de compras a créditos vulgares la historia de una familia? Al fin de cuentas, uno está hecho de lo que come.

Volví a estudiar el cuaderno, o la «libreta», en la primera página, que llevaba fecha del 20 de setiembre de 1945, en cuyo día se iniciaron las relaciones comerciales entre los antiguos habitantes de la casa y el almacenero. Prueba de ello es que, antes del azúcar, el arroz y el aceite, la columna correspondiente al 20 de setiembre, empezaba con esta anotación: «*Un cuaderno de 20 oja de una raya - 50 céntimos*», es decir, que las compras a crédito empezaban con la adquisición del cuaderno mismo. Las anotaciones del 20 al 30 de setiembre, eran una monótona sucesión de lo mismo, las rutinarias compras de una ama de casa bastante ahorrativa (compraba por cuartos de kilo), por lo que se me ocurrió que había sido demasiado fantasioso al querer adivinar a través de esa libreta cómo eran y qué hacían los desconocidos habitantes de la casa. Sin embargo, volví a repasar la lista de esos diez días, y me fijé en un detalle: el 21 de setiembre estaba anotada una compra: «*crema de lustrar negra: 30 céntimos*»; y otro: cada día, religiosamente, se anotaba: «*Un Alfonso XIII: 10*». Empezaba a tomar forma la imagen de ÉL. Era cuidadoso de su aspecto personal, pero ahorrativo, pues prefería lustrarse él mismo los zapatos antes que pagar a un lustrabotas. Además no era viejo, como lo demostraba el hecho de fumar un paquete por día de Alfonso XIII, de poderoso tabaco negro. Posiblemente era un empleado, pues si hubiera sido obrero no necesitaría lustrarse los zapatos, o simplemente no los tendría; y ese fumar mucho hablaba de un trabajo monótono, de oficina. ¿Y ELLA? Me desconsolé pensando que la libreta no traía una sola anotación que diera la clave de su presencia. Posiblemente -pensé- ni siquiera existiese, que ÉL fuera un solterón. Sin embargo, el 4 de octubre de 1945 aparecía una compra reveladora: «*Hilo N.º 16 y 3 pliegue de papel de color: 50*».

Un barrilete, claro. Entonces, allí había un niño. Y si había un niño, y un hombre que fumaba un paquete por día y se lustraba los zapatos, también debería aparecer



una mujer, esposa, madre. Pero nada aparecía que se refiriera a ella. ¿No existía... o se resignaba a no existir? Suele suceder, la mujer que se casa, que se anula, que no pide nada para sí, que vive para el marido y para el hijo, sumisa, doméstica, ama de casa de cucharón y plumero. Di por sentada la presencia de esta mujercita que hacía del amor un camino de sacrificio y renuncia, y tuve a la familia reconstruida. Pero no tanto, debería conocer primero la edad del hijo para deducir la de los padres. El 14 de octubre encontré una anotación: «*Un cuaderno de doble raya: 50*». Para las tareas escolares del hijo, desde luego, y de «doble raya», es decir, de un tipo que sólo se usa en primero o segundo grados. Entonces, el chico estaría entre los 6 y 7 años. Partiendo de allí, hice una imagen mental de la familia: ÉL, no más de treinta, flaco (compraban por cuartos de kilo), serio y formal (nunca se anotó ni siquiera una botella de cerveza) y amante de su hijo (le hacía barriletes...). ELLA, menudita, desdibujada, humilde, joven de cuerpo, vieja de corazón. EL NIÑO, de seis o siete años. En fin, un trío común y corriente.

Pensé que ya debería darme por satisfecho. Que ya nada me diría de aquellas vidas antiguas la sucia libreta de almacén. Hasta que el 12 de noviembre encontré dos anotaciones que salían de la rutina: «*2 cafiaspirina - medio litro de alcohol retificado: 1.80*». Uno de los tres había enfermado. Pero ¿quién? La respuesta estaba en las anotaciones del día siguiente, 13 de noviembre: «*Un trompo, metro y medio de liña de pescar: 25*». El enfermo era el chico. Lo estaban sobornando para tomarse el jarabe. No podía ser de otra manera, pues si uno de los padres estuviera en cama, no sería el momento de comprarle un chiche al nene. ¿Se habría repuesto? Examiné las compras de los días siguientes, 14, 15, 16, 17 de noviembre, y eran las de rutina. Pero el 18, a éste se sumaba un artículo que nunca apareció: «*Un jabón Palmolive: 1.50*». Volví atrás, y comprobé que todas las compras anteriores de jabón se referían al vulgar jabón de coco, de 20 céntimos. ¿Por qué de repente un jabón de lujo? Quedé desconcertado y examiné la hoja del 18 de noviembre, más cafiaspirina. El chico seguía enfermo. Entonces, surgió la respuesta: visitas. Visitas que iban al baño a lavarse las manos. Visitas a quienes se tenía vergüenza de mostrar miseria; un médico, tal vez un médico amigo y generoso, a quien por lo menos se le debía el homenaje de un jabón perfumado para las manos. Entre el 18 y el 30 de noviembre, a primera vista, la libreta no ofrecía nada sobre el curso de la enfermedad del chico. Sin embargo, un detalle surgió, sutil y peligroso. El padre ya no compraba un paquete

diario de Alfonso XIII, sino cada dos días. Además, sumando las compras, se notaba que se habían reducido. Se estaban limitando a lo esencial. Ahorran. Lo del chico debió ser grave. Y más adelante, esto pareció confirmarse. Estaba anotado el 6 de diciembre, con la letra primitiva, pero tan plena de vitalidad de aquel oscuro almacenero que, por lo visto, tenía corazón: «*Efectibo: 50.00 guaraní*». Habían tenido que recurrir a un préstamo.

Del 7 al 15 de diciembre no aparecía absolutamente nada, ni siquiera la sacrosanta compra de cigarrillos, ni lo más elemental para comer. ¿Habrían llevado al chico al Hospital?

Con ansiedad, miré la página siguiente, que era la última que fuera utilizada. Llevaba fecha del 22 de diciembre, y la letra del almacenero aparecía un poco más temblorosa:

«*2 paquete vela esperma, larga. Medio metro cinta negra. Efectibo: 50.00 (obsequio de la casa)*».

Mario Halley Mora: vida e obra

Mario Halley Mora, nascido em Coronel Oviedo, em 1926, e falecido em Asunción, em 2003, foi um dos mais prolíficos escritores paraguaios. Dedicou-se ao jornalismo, atuando em publicações como *El País*, *La Unión* e *Patria*. Também pode ser considerado o maior dramaturgo paraguaio (RÍOS, 2006), com mais de 60 peças teatrais, dentre as quais *Un rostro para Ana*, *Testigo Falso* e *En busca de María*. Suas narrativas também incluem romances e contos. Dentre seus romances, destacam-se *Los hombres de Celina* e *Amor de Invierno* (MÉNDEZ-FAITH, 2001).

O livro do qual se extrai o conto traduzido é *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, publicado em 1987, e que introduziu o conceito de microcontos na literatura paraguaia. Para a tradução foram utilizados como texto fonte a edição digital do livro disponibilizada pelo Instituto Cervantes (MORA, 2001) e a edição de homenagem à obra de Mario Halley Mora pela editora *El Lector* (MORA, 2003).

Projeto de Tradução

Paraguay: una isla rodeada de tierra, afirmava Augusto Roa Bastos (1977), escritor paraguaio, sintetizando, de um modo metafórico, a pouca expressividade cultural do país no contexto Latino-americano. Eric Nepomuceno (2013) complementa essa afirmação de Roa Bastos: “E, sim, literatura paraguaia existe”, apesar de que “ao longo dos tempos, temos demonstrado um formidável talento para ignorar a literatura paraguaia”.

Assim, a literatura paraguaia ocupa uma posição periférica no polissistema literário regional, segundo a perspectiva de Even Zohar (2013). Em outras palavras, pode-se dizer que a literatura paraguaia se encontra entre o sistema literário não canonizado.

Tendo em vista que essa posição periférica decorre mais da ignorância da existência da literatura produzida no Paraguai do que no julgamento do sistema literário paraguaio, apresenta-se a tradução de conto de Mario Halley Mora, contemporâneo de Roa Bastos. Menos conhecido no exterior do Roa Bastos – que, exilado, zarpou da ilha cercada de terra para navegar por outros continentes –, Halley Mora ancorou-se em seu país, sem fazer oposição política ao regime stronista. Desse modo, enquanto a produção de Roa Bastos foi conhecida no exterior, quase que como metonímia de literatura paraguaia, a produção de Halley Mora ficou confinada aos limites da fronteira do país.

A fim de possibilitar que se tenha uma visão, ainda que turística, dessa ilha encravada no seio da América do Sul, apresenta-se uma proposta de tradução comentada do conto *La Libreta de Almacén* do escritor paraguaio Mario Halley Mora, publicado em 1987.

Feita essa apresentação cartográfica, a fim de localizar a produção de Halley Mora no cenário das produções literárias paraguaias, é de se registrar que sua literatura é marcada pela experimentação artística: publicou obras teatrais, poemas, contos, romances, roteiros, quadrinhos e letras de músicas. Sua obra explora principalmente a realidade urbana da capital paraguaia e a hipocrisia da classe média (CORTÉS e BARREA-MARLYS, 2003, p. 347).

O texto traduzido faz parte do livro *Cuentos, microcuentos y anticuentos*, que já demonstra as experimentações do autor quanto às formas narrativas. Além dos

contos, Halley Mora introduz a técnica narrativa do microconto na literatura paraguaia, buscando narrar histórias da maneira mais sintética possível. Também introduziu o conceito de anticonto, um gênero que desborda do relato tradicional, apresentando soluções absurdas às situações apresentadas (BARCO, 2002).

As experimentações do autor não se restringem aos gêneros; também explora os narradores, focos narrativos e a forma de narrar, o que faz com que a obra flua de modo dinâmico. Ora o narrador é heterodiegético, ora homodiegético; ora a narrativa se funda em uma leitura de um caderno de fiado – como no conto traduzido –, ora é uma transcrição de uma fita gravada (*Cinta Grabada*) ou uma conversa telefônica (*La Cita*) ou excertos de diários (*Los dos Diarios*).

Por fim, ainda que, na tradução que se apresenta, o texto fonte tenha sido redigido integralmente em espanhol, é importante considerar que a variante utilizada é a do espanhol paraguaio, que é fruto de contato linguístico secular com o guarani. Ao autor essa realidade não passava despercebida, ao contrário, busca reproduzir essas peculiaridades na fala dos narradores e personagens. Dentre as influências do contato do espanhol com o guarani, pode ser destacada a concordância desviada da norma padrão da língua espanhola, vez que o guarani não apresenta formas plurais para as palavras.

Portanto, um dos desafios dessa tradução foi a passagem de um texto que articula dois sistemas linguísticos geneticamente distintos (guarani e espanhol) para outro sistema, o da língua portuguesa.

Referências Bibliográficas

ARROJO, R. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2003.

AULETE DIGITAL. Dicionário Caldas Aulete. **dispensa**, 2018. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/dispensa>>. Acesso em: 24 junho 2018.

BARCO, J. V. P. **Literatura y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980-1995)**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-sociedad-la-narrativa-paraguaya-actual-19801995--0/>>. Acesso em: 22 junho 2018.

BASTOS, A. R. Paraguay una isla rodeada de tierra. **El Correo de la París**, UNESCO, 1977.



EVEN-ZOHAR, I. TEORIA DOS POLISSISTEMAS. **Revista Translatio**, Porto Alegre, v. 5, p. 1-21, 2013.

FERREIRA, M. M. **A variação da lateral palatal segundo transcrição do Banco de Dados Varsul (Dissertação)**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/49688>>.

KARIM, J. M.; KARIM, T. M. A vocalização da lateral palatal [ɲ] > [j] no falar da comunidade de Cáceres no Alto Pantanal do Mato Grosso. **Ecós**, Cuiabá, v. 17, p. 250-269, 2014.

LINHARES, J. <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. **Veja**, São Paulo, 18 abril 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 23 junho 2018.

MELO, C. T. D.; CORDEIRO, M. S. D. L. Diversidade Linguística e ensino de Língua Portuguesa. **Anais IV FIPEd**, v. 1, 2012. ISSN 2316-1086.

MÉNDEZ-FAITH, T. **Breve diccionario de la literatura paraguaya**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/breve-diccionario-de-la-literatura-paraguaya--0/>>.

MORA, M. H. **Cuentos, microcuentos y anticuentos**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_paraguaya/obra/cuentos-microcuentos-y-anticuentos--0/>.

MORA, M. H. **Cuentos, Microcuentos y Anticuentos**. Asunción: El Lector, 2003.
MORICONI, Í. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NEPOMUCENO, E. E, sim, literatura paraguaia existe. **Estadão**, 2013. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,e-sim-literatura-paraguaia-existe-imp-,989047>>. Acesso em: 07 julho 2018.

PARAZUELOS, M. H. C. Lo que es a ellos, ¡lo difícil que les resulta! **Actuales tendencias en la enseñanza del español como lengua extranjera II : actas del VI Congreso Internacional de ASELE** :, León, p. 97-104, outubro 1995. ISSN ISBN 84-7719-586-2. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/06/06_0096.pdf>.

PÉREZ, V. S. Y. **Gramática de la lengua castellana segun ahora se habla**. Paris: Librería de V. Salva, 1835.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**, 2018. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=aQ1WFnB>>. Acesso em: 24 junho 2018.



RÍOS, E. D. L. La expresión bilingüe del teatro paraguayo. **Latin American Theatre Review**, v. 40, p. 139-148, 2006. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/latr/article/view/1551/1526>>. Acesso em: 23 junho 2018.

SCHNEIDER, E. W. Investigating historical variation and change in written documents: new perspectives. In: CHAMBERS, J. K.; SCHILLING, N. **The handbook of language variation and change**. 2. ed. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, 2013. p. 57-82.

SOUZA, M. C. B. **Tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo**: uma seleção de narrações sobre a infância (Dissertação). Brasília: Universidade de Brasília (UNB), 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24494/1/2017_Mau%C3%ADCastroBatistaSousa.pdf>. Acesso em: 22 junho 2018.

Biografia dos autores

Maria Liz Benitez Almeida é doutoranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mestre em Comunicação para o Desenvolvimento pela Universidad Nacional del Este (UNE-Paraguai).

Luiz Roberto Lins Almeida é Licenciado em Letras Português pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Recebida em: 28/02/2019
Aceita em: 26/05/2019
Publicada em junho de 2019

TRADUÇÕES

TRÊS POEMAS DE AMOR⁴⁹

por Alexandr Púchkin

Tradução, apresentação e notas de Oleg Almeida

União Brasileira de Escritores (UBE), Brasil

oleg_almeida@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.9035>

A ***50

Eu lembro o milagroso instante
Em que, pela primeira vez,
Vi-te, beleza esvoaçante,
Espírito da candidez.

Na azáfama que eu defrontava,
Em meio a tantas aflições,
Com tua voz me confortava,
Sonhava com tuas feições.

Os anos dispersaram minhas
Quimeras, qual um vendaval,
E eu me esqueci da voz que tinhas,
Do teu semblante divinal.

Sozinho num sombrio recanto,
Vivia como na prisão,
Sem vida, sem amor, sem pranto,
Sem fé nem mais inspiração...

⁴⁹ Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10-ти томах. Том 2. Москва, 1959, стр. 89, 246, 259.

⁵⁰ NDT: Acredita-se que este poema é dedicado a Anna Kern (1800-1879), esposa de um militar de alta patente e uma das musas inspiradoras de Púchkin.

Eis que acordou minha alma amante,
Quando, pela segunda vez,
Vi-te, beleza esvoaçante,
Espírito da candidez.

E o pranto rompe de repente,
E o coração prodiga ardor:
Estão comigo novamente
A fé, a inspiração, o amor.

Sobre as colinas da Geórgia anoiteceu.
O Aragva⁵¹ flui na minha frente,
Ruidoso. É triste, mas sereno o sonho meu,
Cheio de ti, de ti somente.
Sem nada me inquietar, tomado de calor
Estou: nem que de ti me aparte,
Há de queimar este meu coração de amor
Por não poder deixar de amar-te.

Amei-vos. Meu amor talvez subsista
No fundo de minha alma, bem ou mal.
Contudo, não temais que eu nele insista:
Não quero que vos aflijais com tal.
Amei, desesperado de ciúme,
Com toda a timidez que um homem tem,
Mas tão sincero como queira o nume
Que venha a amar-vos inda mais alguém.

⁵¹ NDT: Rio situado na parte oriental da Geórgia e atualmente denominado Arágyi.

DA TRANSCRIÇÃO LITERAL À TRADUÇÃO ARTÍSTICA

Este projeto foi elaborado no intuito de apresentar aos leitores lusófonos não só o conteúdo de três antológicos poemas de Alexandr Púchkin, traduzidos do idioma russo, mas também a forma literária deles, buscando-se estabelecer um equilíbrio razoável entre *o que* se diz nesses poemas e *como* isso se diz, ou seja, entre a transcrição literal e a tradução artística vistas como um todo. A versão prévia dessas obras, publicada em 2013 (PÚCHKIN, 2013, pp. 78-86) e considerada por demais livre, logo insatisfatória, pelo tradutor, ficou descartada de imediato, antes mesmo que o projeto entrasse em execução. O processo tradutório foi dividido, por sua vez, em duas etapas consecutivas.

Durante a **1ª etapa**, os textos puchkinianos foram traduzidos ao pé da letra, conforme segue:

Poema I

Eu lembro o milagroso [maravilhoso] instante [momento]: / Tu apareceste [surgiste] em minha frente, / Como uma visão efêmera [passageira, volante], / Como o gênio [o espírito] da cândida [casta, pura] beleza.

Nas aflições [angústias] da tristeza irremediável, / Nas inquietações [tormentas] da ruidosa [buliçosa] azáfama, / Tua voz terna [suave] soou, por muito tempo, para mim, / E eu sonhei com tuas queridas feições.

Os anos passavam [iam passando]. O ímpeto tempestuoso [revolto] dos vendavais [temporais] / Dispersou [Dissipou] meus sonhos de outrora [antigos], / E eu me esqueci da tua voz terna [suave], / Das tuas celestes [celestiais, divinas] feições.

Num recanto [retiro], nas trevas da reclusão, / Arrastavam-se discretamente [furtivamente] meus dias, / Sem fé [crença, divindade] nem inspiração, / Sem lágrimas [choros, prantos], sem vida, sem amor.

Minha alma ficou acordada [desperta]: / Eis que, de novo, tu apareceste [surgiste] em minha frente, / Como uma visão efêmera [passageira, volante], / Como o gênio [o espírito] da cândida [casta, pura] beleza.



E meu coração bate, arrebatado [extasiado, extático], / E para ele ressuscitaram outra vez [novamente] / E a fé [a crença, a divindade], e a inspiração, / E a vida, e as lágrimas [os choros, os prantos], e o amor.

Poema II

Sobre as colinas [os cerros, os outeiros] da Geórgia jaz a escuridão [a treva] noturna; / O Aragva passa, ruidoso, em minha frente. / Estou triste e descansado [calmo, tranquilo]; minha tristeza está serena [plácida]; / Minha tristeza está cheia de ti, / De ti, apenas [somente, tão só] de ti... Nada me perturba / Nem atormenta em meu desânimo [desalento], / E meu coração, de novo, arde e ama, porque / Não pode deixar de amar.

Poema III

Amei-vos: talvez o amor ainda / Não se tenha extinguido em minha alma; / Mas que ele não vos atormente mais; / Não quero afligir-vos de modo algum. / Amei-vos calado, desesperançado [sem falar nem ter esperanças], / Atribulado [Aflito, Angustiado] ora pela timidez ora pelo ciúme; / Amei-vos tão sincera, tão ternamente / Como queira Deus [a divindade] que vós sejais amada por outro homem [outrem].

Obviamente, essa versão inicial reproduzia apenas, embora com absoluta exatidão (ВОЙНОВА et al., 1989; ФЕРШТЕЙН et al., 2001), o conteúdo das três obras em questão, porém não dava a menor ideia das suas prosódia, métrica e rima, razão pela qual se fez necessário proceder à 2ª etapa do processo tradutório.

Durante a **2ª etapa**, os textos puchkinianos foram rimados e metrificados de modo que sua versão definitiva se aproximasse, sob o aspecto estilístico, do seu original russo. Aplicou-se, com essa finalidade, o esquema metodológico a seguir:

1) foi preservada, na medida do possível, a versificação original de Púchkin (Poema I: ABAB, sendo o verso A eneassílabo com rima feminina e o verso B octossílabo com rima masculina; Poema II: ABAB, sendo o verso A dodecassílabo com rima masculina e o verso B eneassílabo com rima feminina; Poema III: ABAB, sendo o verso A hendecassílabo com rima feminina e o verso B decassílabo com rima masculina);

2) tentou-se evidenciar as principais particularidades da linguagem poética de Púchkin, antiga e, ao mesmo tempo, atual, que se posiciona como uma fase intermediária entre o russo clássico de seus precursores Lomonóssov, Fonvín e Derjávín, e de seus contemporâneos Karamzin e Jukóvski, por um lado, e o russo moderno de seus sucessores Nekrássov e Dostoiévski, por outro lado: daí a opção consciente por alguns termos arcaicos e pouco usuais (substantivo *o nume*, isto é, “a divindade”; adjetivo *divinal*; verbo *prodigar* usado no sentido “prodigalizar, esbanjar”; pronome *tal* que neste contexto significa “isso, aquilo”; advérbio *inda*) nos textos que dificilmente seriam tidos como arcaicos em sua totalidade;

3) evitou-se, sempre que o contexto desse margem a tanto, a interpretação subjetiva dos textos puchkinianos, exceto se tal interpretação fosse indispensável e devidamente fundamentada, como, por exemplo, no caso das explicitações “*pela primeira vez... pela segunda vez*” (Poema I) e “*nem que de ti me aparte*” (Poema II) que podem parecer temerárias por não constarem do original russo, mas são, ainda assim, bastante plausíveis sob a ótica do histórico pessoal do autor (ЛОТМАН, 1995; МАЙМИН, 1982)⁵².

Finalizadas e comparadas entre si ambas as versões, chegou-se à conclusão de que, mesmo não se podendo levar uma tradução artística àquele nível de fidelidade que a tornasse justalinear quanto à sua forma e ao seu conteúdo, seria viável, sim, fazê-la atingir certo grau aceitável da referida fidelidade. Assim ficou confirmada – de resto, sem precisar de reiteradas confirmações – uma das regras básicas desse tipo de tradução, resumida por um dos maiores tradutores literários do Brasil: “... na poesia, em que, o mais das vezes, importa antes o *clima* que a *informação*, a *sugestão* que o *conceito*, e em que a *música* e a *imagem* sobrelevam a *lógica*, é preciso não apenas traduzir (ou verter): é preciso, sobretudo, *recriar*” (BRAGA HORTA, 2004, pp. 13-14). Recriar, acrescenta-se, sem exagerar, seguindo os passos do autor traduzido como Dante segue os de Virgílio em sua jornada transcendental: respeitosa, mas não servilmente, para que os leitores não se iludam nem se decepcionem na hora de conhecê-lo.

⁵² NDT: De fato, Púchkin teve, antes de compor o respectivo poema, dois encontros com Anna Kern (em 1819 e 1825) e passou uma temporada no Cáucaso (em 1829), afastando-se da sua futura esposa, Natália Gontcharova, por quem estava loucamente apaixonado e cuja família o via com maus olhos.

Referências Bibliográficas

BRAGA HORTA, Anderson. Traduzir poesia. In: **Traduzir poesia**. Brasília: Thesaurus, 2004, pp. 11-15.

PÚCHKIN, Alexandr. Três poemas de amor (tradução, apresentação e notas explicativas de Oleg Almeida). In: *(N.T.) / Revista Literária em Tradução*, ano IV, volume VII, Florianópolis, set., 2013, 352 p.

ВОИНОВА, Н.Я.; СТАРЕЦ, С.М.; ВЕРХУША, В.М.; ЗДИТОВЕЦКИЙ, А.Г. **Русско-португальский словарь / Dicionário Russo-Português**. 2-е издание. Москва: Русский язык, 1989, 814 с.

ЛОТМАН Ю. М. **Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; "Евгений Онегин": Комментарий**. С-Петербург: Искусство-СПБ, 1995, 846 с.

МАЙМИН, Е.А. **Пушкин. Жизнь и творчество**. Москва: Наука, 1982, 207 с.

ПУШКИН А.С. «Я помню чудное мгновенье...», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Я вас любил: любовь ещё, быть может...»: **Собрание сочинений в 10-ти томах**. Том 2. Москва: ГИХЛ, 1959, стр. 89, 246, 259.

ФЕЕРШТЕЙН, Е.Н.; СТАРЕЦ, С.М. **Большой португальско-русский словарь / Grande Dicionário Português-Russo**. 4-е издание. Москва: Живой язык, 2001, 936 с.

Biografia do tradutor

Oleg Almeida nasceu na Bielorrússia em 1971 e está radicado no Brasil desde 2005. É poeta, ensaísta e tradutor multilíngue, sócio da União Brasileira de Escritores (UBE/São Paulo). Autor dos livros de poesia *Memórias dum hiperbóreo* (2008; Prêmio Internacional Il Convívio de 2013), *Quarta-feira de Cinzas e outros poemas* (2011; Prêmio Literário Bunkyo de 2012), *Antologia cosmopolita* (2013), *Desenhos a lápis* (2018) e de numerosas traduções do russo (*Diário do subsolo*, *O jogador*, *Crime e castigo*, *Memórias da Casa dos mortos* e *Humilhados e ofendidos* de Fiódor Dostoiévski; *Pequenas tragédias* de Alexandr Púchkin; *Canções alexandrinas* de Mikhail Kuzmin; *A morte de Ivan Ilitch e outras histórias* de Leon Tolstói; *Contos russos*, vv. I-III) e do francês (*O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire; *Os cantos de Bilítis* de Pierre Louÿs).

Recebida em: 16/03/2018

Aceita em: 09/04/2019

Publicada em junho de 2019

ТРИ ПОЭМЫ О ЛЮБВИ

Александр Пушкин

Texto original (Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10-ти томах. Том 2. Москва, 1959, стр. 89, 246, 259.)

К***

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слёз, без жизни, без любви.

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьётся в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слёзы, и любовь.

* * *

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

* * *

Я вас любил: любовь ещё, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.



Alexandr Púchkin (1799-1837)
retratado por Orest Kiprênski

Biografia do autor

Considerado o criador da língua russa moderna e, de modo geral, o maior poeta russófono de todos os tempos, Alexandr Serguéievitch Púchkin (1799-1837) nasceu em Moscou. Descendente de uma família nobre, estudou no famoso Lycée de Tsárskoie Seló (Vila Czarina) que formava a elite do Império Russo (1811-1817). Estreou como poeta aos 15 anos de idade. Livre-pensador e autor de textos satíricos, foi exilado no Sul da Rússia (1820-1824) e na fazenda Mikháilovskoie pertencente à sua família (1824-1826). Voltando do exílio por ordem do imperador Nikolai I, que pretendia ser o “censor pessoal” do poeta, viveu em Moscou, participou da campanha militar contra a Turquia no Cáucaso (1829) e radicou-se, afinal, em São Petersburgo. Foi eleito membro da Academia Russa (1833). Editou a revista literária *O contemporâneo* (1836). Além dos poemas (*Ruslan e Liudmila*, *A fonte de Bakhtchissarai*, *Ciganos*, *Poltava*, *O cavaleiro de cobre*, entre muitos outros), criou o célebre “romance em versos” *Evguêni Onêguin*, diversas obras dramáticas (*Boris Godunov*, *Pequenas tragédias*) e prosaicas (*Contos de Bêlkin*, *A dama de espadas*, *A*



filha do capitão). Morto em duelo pelo aventureiro francês Georges d'Anthès, Púchkin entrou na história como “o sol da poesia russa”.

Três poemas de amor

Estes *Três poemas de amor* são amplamente conhecidos na Rússia onde fazem parte dos currículos escolar e universitário. Os traços característicos do brilhante estilo puchkiniano – simplicidade da construção sintática, leveza da métrica e precisão da rima – percebem-se claramente neles.



ARTES

POÇÕES DE PALAVRAS

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

igoralexandre@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.23467>

A magia da poesia está nas poções dos substantivos,
dos adjetivos e de todas as classes,
É como uma cartola enfeitiçada,
Em que com palavras, eu posso retirar de dentro dela,
Uma lebre, várias vogais e consoantes, vibrantes, vívidas,
emendadas umas as outras, parecendo uma grande corda de lenços trançados
uns aos outros, ou umas as outras,
Ou então,
Retirar um pássaro, esbaforido, sedento por liberdade,
Este é o poema da minha poesia,
Inebriante,
Mágico!

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges é doutorando em Literatura na Universidade de Brasília. Mestre em Letras pela universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Graduado em Letras Português – Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Goiás.

Recebido em: 07/03/2019
Aceito em: 20/03/2019
Publicado em junho de 2019

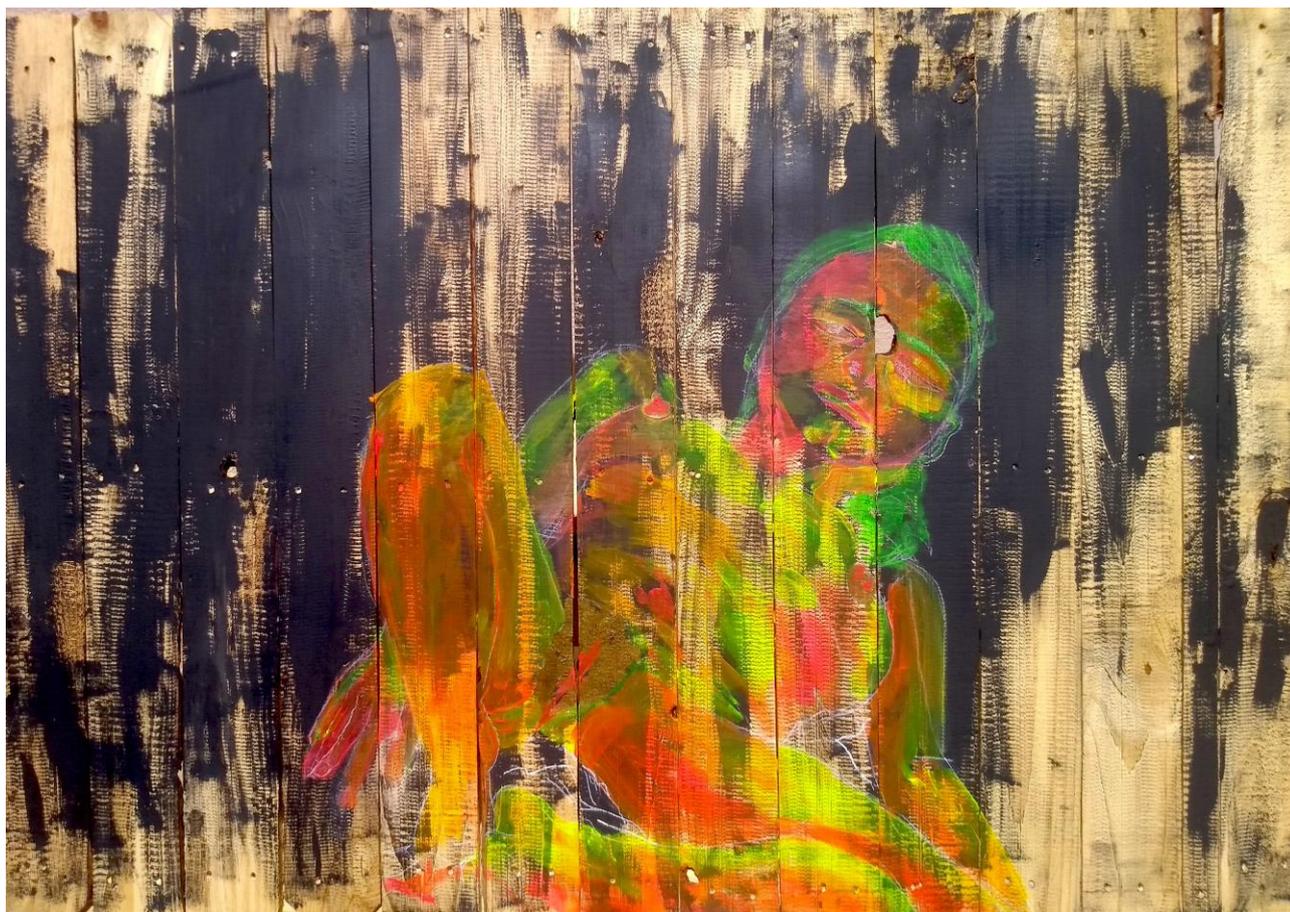
ARTES

Gabriela de Andrade Rodrigues

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

gabi@loureiroweb.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.23661>



Ato desinteressado nº 1, 2018

Técnica mista

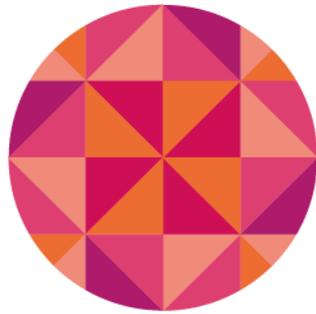
POR MAIS ATOS DESINTERESSADOS

Quando seus atos começarem a ser desinteressados
quando seus atos começarem a ser só teus,
acredito, tu virarás alguém.

Um alguém que poderia ter sido minha,
mas não foi,
porque nunca quis que nada que fosse minha
e tu, nunca entendeu.

Gabriela de Andrade Rodrigues é licenciada em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília, bacharel em Ciências Jurídicas pelo Centro Universitário de Ensino Superior de Brasília, especialista em Gestão Cultural pelo Centro Universitário Senac-SP e mestranda em Metafísica pela Universidade de Brasília. Durante sua primeira graduação, realizou pesquisas sobre educação libertária e gênero, publicando um artigo pela revista *Educação e Pesquisa* (USP / Scielo). Foi educadora social de Artes pela Secretaria de Desenvolvimento Social do DF, analista no Ministério da Cultura e, atualmente, é professora de Artes no Instituto Federal de Brasília. No ano de 2013, publicou um romance lésbico e feminista, intitulado *Launa*. Em 2014, o livro *Educação Anarquista em Cultura Visual*, pela Editora UnB. E finalmente, em 2015, foi lançado o CD infantil *Onde está o Saci?*, com histórias de sua autoria.

Recebido em: 14/03/2019
Aceito em: 20/03/2019
Publicado em junho de 2019



caleidoscópico

LITERATURA E TRADUÇÃO