

caleidoscópico

LITERATURA E TRADUÇÃO

v. 4, n. 2 maio/2021

REITORA

Márcia Abrahão Moura

VICE-REITOR

Enrique Huelva Unterbäumen

DECANA DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Maria Emília Walter

DECANO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Lúcio Rennó

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS

Anderson Luís Nunes da Mata

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

Gleiton Malta, Universidade de Brasília, Brasil

Henryk Siewierski, Universidade de Brasília, Brasil

María del Mar Páramos Cebey, 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

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Ana Helena Rossi

Janaína Thayonara Gil Cesar

Sara Lelis de Oliveira

FOTOGRAFIA DA CAPA

"Céu chegando na fronteira", por Ana Rossi

APOIO

UnB/IL/POSLIT

Portal de Periódicos da UnB

R454 Revista Caleidoscópio : literatura e tradução / Ana Helena Rossi, editora-
 chefe. – v. 4, n. 2 (maio 2021). – Brasília : Universidade de Brasília,
 Grupo de Pesquisa Walter Benjamin 2017- .
 153 p.

Periodicidade semestral.

Modo de acesso: <http://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio>

Descrição baseada em: v. 4, n. 2 (maio 2021).

ISSN 2526-933X.

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

CDU 82

SUMÁRIO

EDITORIAL

01 *caleidoscópio, tradução e produção científica*

Ana Helena Rossi

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

ARTES

04 *Era*

Emerson Silva Caldas

Universidade do Estado do Pará (UFPA), Brasil

06 *Mancha de óleo*

Cristóvão José dos Santos Júnior

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

07 *12 experimentos no laboratório do tempo*

Vinicius Rodrigues Costa da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

11 *Capela*

José Costa D'Assunção Barros

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Brasil

14 *Heri, hodĭ et cras*

Paulo Ricardo Batista

Universidade Regional do Cariri (URCA)

16 *La dessinatrice*

Peresch Aubham Edouhou

Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Brasil

ARTIGOS

- 18 *À la recherche d'une traduction parfaite*
Oleg Almeida
União Brasileira de Escritores/UBE, Brasil
- 34 *Quem fala trasiianka? Tradução e hibridismo linguístico em Belarus*
Paterson Franco
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Jorge Hernán Yerro
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
- 59 *A mensagem de Clarice Lispector: tradução, léxico, simbolismos e suas interfaces com a psicologia analítica junguiana*
Celso Fernando Rocha
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto (IBILCE/UNESP), Brasil
Talita Serpa
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto (IBILCE/UNESP), Brasil
- 81 *O humor do sapateiro da peça Júlio César em tradução anotada e comentada*
Tiago Marques Luiz
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Brasil
Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Brasil
- 103 *Queers e tradução: como traduzir? Visibilidade por meio da tradução*
Camila Cristina dos Santos
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
Pablo Simpson Kilzer Amorim
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

TRADUÇÕES

117 *Irmão mais velho*, de Premchand

Gisele Cardoso de Lemos

Texas A&M University, Estados Unidos

134 Prefácio de *Kirigirisu*, de Andrés Claro

Elys Regina Zils

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Mary Anne Warken

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil



EDITORIAL

CALEIDOSCÓPIO, TRADUÇÃO E PRODUÇÃO CIENTÍFICA

Ana Helena Rossi¹

Universidade de Brasília, Brasil

anahrossi@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.37859>

Com muito prazer e satisfação apresento mais um número da revista **caleidoscópico: literatura e tradução**, que vê o dia em 2021. Nesse momento aterrador de pandemia que assola nosso país, esse editorial é um sinal de força para seguirmos com nossas atividades com ética e profundidade. Agora é a hora! Assim, a revista **caleidoscópico: literatura e tradução** posiciona-se de maneira contundente e com imenso respeito no que concerne ao momento de infinita dor para muitos dos nossos contemporâneos em razão de suas perdas. A hora é de CUIDAR para seguirmos com determinação e carinho para com o que fazemos.

Nesse sentido, tenho a honra de iniciar o Editorial do volume 4, número 2 com a seção Artes que apresenta seis textos poéticos. Embora o adjetivo “poético” seja o denominador comum para reuni-los, trata-se de textos fundamentalmente diferentes entre si, tanto no que diz respeito às temáticas colocadas em cena, como também pelo tipo de escrita. Nessa linha de pensamento, são textos densos, finamente lapidados que dão conta da imensidão interpretativa que todo texto pode assumir em sua infinitude. Com a seção Artes, a revista **caleidoscópico: literatura e tradução** confirma sua posição de acolher textos artísticos que também dizem alguma coisa sobre a realidade.

A seção Artigos apresenta cinco artigos que trazem à luz do dia problemáticas que permeiam o campo de conhecimento dos Estudos da Tradução/Tradutologia. De maneira brilhante, o artigo “À la recherche d’une traduction parfaite”, de Oleg Almeida, discute as escolhas tradutórias de seis traduções, diacronicamente apresentadas, do poema “Le Prophète” de Alexandre Pouchkine, a partir de uma indagação que o autor qualifica como sendo o dilema “precisão versus inspiração”. O segundo artigo intitulado “Quem fala

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.



Trasianka? Tradução e hibridismo linguístico em Belarus”, de Paterson Franco e Jorge Hernán Yerro, propõe uma reflexão sobre a tradução da linguagem híbrida belarusso-russa a partir da tradução e legendagem do filme *Viva Belarus* (2012). O terceiro artigo, intitulado “A mensagem de Clarice Lispector: tradução, léxico, simbolismos e suas interfaces com a psicologia analítica junguiana”, de Celso Fernando Rocha e Talita Serpa, se propõe de descrever o léxico de maior chavicidade no conto *A mensagem* de Clarice Lispector, no âmbito de uma perspectiva de tradução para o inglês. O quarto artigo, intitulado “O humor do sapateiro da peça *Júlio César* em tradução anotada e comentada”, de Tiago Marques Luis e Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço, propõe uma tradução comentada e anotada da peça trágica *Júlio César*, a partir de uma articulação entre os Estudos da Tradução e os Estudos Shakespearianos, tendo em vista a dupla natureza da tradução dos textos shakespearianos que ora são destinados a impressão, ora ao palco. O quinto artigo, intitulado “Queers e tradução: como traduzir? Visibilidade por meio da tradução”, de Camila Cristina dos Santos e Pablo Simpson Kilzer Amorim, ao trazer questões de gênero e sexualidade, discute, por meio das falas das *drag queens* do *reality show* *Rupaul’s Drag Race*, se as legendas em português mantêm o vocabulário *queer*.

A seção Traduções acolhe, com muita satisfação, duas traduções. Cabe aqui uma justa reflexão da revista **caleidoscópico: literatura e tradução** a respeito da produção científica. Por muitas submissões apresentarem propostas de tradução de línguas consideradas “exóticas” (a primeira tradução abaixo constitui um exemplo disso), a **caleidoscópico: literatura e tradução** iniciou um largo trabalho de identificação de especialistas destas línguas no Brasil no intuito de avaliar os trabalhos. Assim, hoje, temos uma ideia mais clara sobre a pesquisa no Brasil referente aos estudos que problematizam a tradução. Isso reforça a importância das revistas acadêmico-científicas como *locus* de identificação da pesquisa científica.

Assim, a primeira tradução apresenta o conto “O irmão mais velho” do escritor Munshi Premchand (1880 – 1936), do hindi para o português, Gisele Cardoso de Lemos. É uma excelente ocasião para alargarmos a reflexão integrando um universo cultural complexo e eminentemente diferente do nosso, além de integrar questões linguístico-históricas – como, nesse caso, as decisões tradutórias referentes ao alfabeto devanagari no qual não há distinção entre letras maiúsculas e minúsculas – que permeiam a tradução,



e que são problematizadas no projeto de tradução pela tradutora. Nessa idêntica linha de raciocínio, a segunda tradução, de Elys Regina Zils e Mary Anne Warken, consistiu em traduzir do castelhano para o português brasileiro o prefácio de *Kirigirisu Haikús*, obra com seleções e versões de Haicais japoneses traduzidos por Andrés Claro, trazendo à luz do dia questões de musicalidade no âmbito de uma reconstrução da oralidade, e o interesse pelas representações de mundo no texto poético.

Boa leitura!



ARTES

ERA

Emerson Silva Caldas

Universidade do Estado do Pará (UEPA), Brasil

emersoncaldas72@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.36703>

Recebido em: 26/02/2021

Aceito em: 26/03/2021

Publicado em maio de 2021

Antes aqui não passava carro, não tinha asfalto, era pedra, poeira, lama e chão. Morria muita gente; crente, homem, mulher, menino, velho, novo, ladrão. Morria todo mundo. Não tinha um vivo. Eu vivia na rua, eu não morri. Brincava no sol, na lua, na chuva, no vento, nas estrelas e nos planetas. Eu era ruim de bola. Eu não era bom em nada. Eu não ligava e ninguém falava nada.

Eu me divertia. A rua era minha. Conhecia cada bicho, mato, lixo e gente que passava por aqui. Tinha briga de gangue e mulher careca. Sonhava na cidade velha. E eles correram pra me pegar. Molhava toda casa. Chovia aqui dentro, inundava tudo e dava para espremer.

Levaram a casa de barro, não sei o que aconteceu, a de madeira ficou, ela continua aqui. Foi lá fora a briga de facão. Uma vez pegamos rosquinhas fora da validade de dentro do lixo só por danação. Mataram o filho da mulher. Ela correu só sangue no cabelo vermelho. E gritou bem em cima de onde a gente tava comendo. Tinha muita sangue. O homem morreu. Foi na hora de voltar da escola.

No quintal tinha uma luz forte de sol, muito céu azul e folhas verdes das árvores de açáí sonoras quando tocavam o ar. Esse quintal já foi diferente. Ele era maior com muita terra preta. Galinha, pato, cachorro e jabuti. Tudo quanto é bicho já morou aqui. Fedia a merda. Brinquei dias com as meninas no quintal. Me levavam à igreja, eu rezava, me banharam e esfregaram muito o meu pé. Eu era preto. Eles me jogaram muito talco, me queriam branco. Eu não queria nada. Eu queria ficar brincando na rua. Ninguém deixava. Faz tempo. Não tô lembrando bem. Antes aqui não passava carro...



Biografia do autor

Emerson Caldas é graduando em Ciências Sociais na Universidade do Estado do Pará. É integrante de um coletivo de artistas negros chamado Ilustra Pretice PA e pesquisa a respeito das artes e visualidades construídas pelo povo preto na diáspora africana. No campo das artes visuais, produz colagens manuais e digitais. No campo literário, vem escrevendo a partir de vivências, lembranças, sentimentos e as complexidades que envolvem a existência de um corpo preto no mundo.



ARTES

MANCHA DE ÓLEO

Cristóvão José dos Santos Júnior

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

crisovao_jsjb@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.36164>

Recebido em: 22/01/2021

Aceito em: 15/02/2021

Publicado em maio de 2021

Foi a mãe natureza violentada
pelo petróleo hostil e inexorável,
que apanhou meu Nordeste na emboscada
de um capital fascista e insaciável!

Quanta vida marinha foi lançada
na fúria mercantil inapelável!
Quanta existência foi incinerada
por uma truculência inestimável!

E o Pescador protesta sem sustento...
E a Marisqueira vela o oceano cruento...
E o Mar que tudo dava, agora, é Fome!

E mais uma boiada vai passando
na ânsia neoliberal de seu comando,
que sorri dessa Dor que nos consome...

Biografia do autor

Cristóvão José dos Santos Júnior é jurista, classicista, medievalista e poeta. Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).



ARTES

12 EXPERIMENTOS NO LABORATÓRIO DO TEMPO²

Vinícius Rodrigues Costa da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

viniciuxcostasilva@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.36610>

Recebido em: 23/02/2021

Aceito em: 01/03/2021

Publicado em maio de 2021

1. imagine que estamos na casa de pessoas que não conhecemos / você aceitaria um copo d'água? / mesmo sabendo que não se trata de água / mas do que passou a ser água a partir do momento em que se disse água / você bebe o líquido / inóspito e incolor / e se retira da cozinha / sem nunca saber o que bebeste...
2. quando alguém grita no vazio / onde ninguém pode ouvir / é como se o grito não fosse grito / e não tivesse acontecido / a não ser que quem gritou grite o grito que gritaste / novamente / e então o grito não depende de si para existir / você gritaria para o vazio só para ter uma história para contar?
3. é comum ouvir / quando ligamos a TV em fins de anos / a famosa canção que anuncia mais um fim / hoje a festa é sua / hoje a festa é nossa / é de quem quiser... / mas quem são os convidados dessa festa? / uma festa que é para todos é uma festa para ninguém / é possível festejar um acontecimento? / é melhor assumir que estaremos louvando memórias / quando você chegar à festa / mande-me uma mensagem de texto / vou te encontrar na terceira saída / verifique se

² Estes poemas-experimentos compõem um projeto de pesquisa (acadêmica e literária) maior que busca compreender a experiência humana do tempo e do presente, a partir da experiência pessoal de quem os escreveu. Para tanto, considera-se notável influência dos trabalhos de bell hooks, Danez Smith e Lara Ovídio. Agradeço às generosas leituras e considerações dos professores Andréa Motta e João Antonio Guerra para a finalização destes poemas-experimentos.



nosso nome está na lista / e se não estiver / nunca mais ouviremos
esta canção

4. sempre quis escrever um poema / que pudesse ser musicado / um poema sem métrica / um poema sem réplica / um poema sem faixa etária / um poema sem regras / um poema que pudesse tornar-se / canção / um poema em devir / afinal escrever um poema / é rasgar-se ao meio / e tornar palavra / o que o mundo não consegue entender / a dor não segue regras / a dor não cabe em métricas / por que escreve quem escreve por estética? / por que escreve quem escreve por quadro? / por que escreve quem escreve senão pelo próprio escrever da escrita que escreve a si mesma?
5. o bom é sempre o outro / e nunca quem nos cerca / é um ideal inalcançável / insuperável / inteligível [e não sensível] / a busca pelo bom não mede esforços / aceita cegamente acordos risíveis / ruins / mas o ruim está sempre perto / o que é ruim te cerca e te interpela / faz descrever a existência do bom / bom e ruim um dia / foram irmãos de uma só carne / e uma só gramática / mas não há gramática / que resista / ao desejo que não se cabe / que não se esconde / que precisa ser interdito / eu entendo a sua busca / mas eu não quero reintegração / eu quero justiça
6. eu aprendi uma segunda língua aos 09 anos / a vida te obriga a adquirir outras linguagens / nem sempre faladas / mas sempre ditas / e às vezes interditas / significadas por práticas outras / vozes que gritam / mãos invisíveis que escrevem / o que se lê / mas não se sente / por que você tem medo de si mesmo? / você acha que não sabe escrever / observe as suas coreografias temporais / se você escreve o próprio nome / você pode escrever um poema
7. não há uma verdade para nós / não há sobre o que repousar / querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem / disse Barthes / talvez ele estivesse certo...
8. hoje eu dei 03 aulas / e já são 23h37 / eu preciso agilizar minhas coisas / não há tempo que me sobre / não há tempo que me caiba /



qualquer tarefa parece cansativa mais / há pressa demais / estamos vivendo em um mundo que não gosta do tempo / o tempo parece não mais dar conta / do que escorre feito água / sob as mãos ávidas / que buscam se apegar / se firmar no presente / no instante / na angústia do *tic-tac* do relógio / faço tudo para não fazer o que faria / se cumprisse minhas metas / pois não há tempo que me sobre / para experienciar o próprio tempo das coisas

9. há quem diga que a poesia há de mudar o mundo / esquecem-se que quem faz poesia são pessoas / estas sim são capazes de mudar o mundo / talvez seja o poeta o criador do mundo / e ao criar o mundo / pode mudá-lo / o poeta / não a poesia / e se a palavra muda o mundo / há como separar o céu da terra?
10. em uma pausa ritmada / acontece um instante / que não pode ser capturado / que não pode ser narrado / senão postumamente / o acontecimento possibilita o instante / o que chamamos de presente / que quando passa / torna-se memória / que quando é imaginado / torna-se futuro / mas que não pode ser capturado / pois capturar o instante / daria origem a um lapso temporal / e a poesia deixaria de existir / você gostaria de capturar o instante e dar fim ao mundo?
11. escrevo poemas / ao que me pergunto / será que um dia serei eu um poeta? / e lembro-me que a poesia / é um devir / o que há de vir / ainda bem que nunca chegarei lá / não que me reste tempo para isso
12. 09 anos se passaram como se passa um ônibus / daquele que quando pomos o pé / no ponto / perde-se / e o tempo escorre feito água / na recusa da captura / assim é o tempo / você consegue pegá-lo em suas mãos? / se sim / não é o tempo / talvez a memória / enterra-se um corpo como se planta uma semente / a diferença é que o que nasce / não nasce na terra / a depender do que chamamos de terra / podemos deslocar as gramáticas / renomear o mundo / e / ainda assim / 09 anos passarão como se passam ônibus / por cima dos nossos pés / e do lado de fora / dos nossos olhos / também passageiros /



pois o tempo
e
s
c
o
r
r
e
sem ninguém ver.

Biografia do autor

Vinícius Rodrigues Costa da Silva é poeta, escritor, pesquisador e tradutor. Formado em Controle Ambiental (IFRJ), graduando em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas na UFRJ; apresentador do podcast Outro Amanhã e colunista da Revista Ruído Manifesto.



ARTES

CAPELA

José Costa D'Assunção Barros

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Brasil

jose.d.assun@globomail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.34676>

Recebido em: 10/12/2020

Aceito em: 20/04/2021

Publicado em maio de 2021

Estourou a Capela

o Paraíso

ruiu por terra

Anjos despencaram

dos candelabros

Partiram-se

em cristais singelos

O dedo de Deus

manchou-se de Adão

Maria? Enamorou-se

e finalmente foi feliz

Longe e perto

sem nenhum aviso prévio

ou profecia apocalíptica,

estourou a Capela.



O Paraíso,
ruiu por terra

Ruiu pela Terra, o Paraíso

Despencou suave

Como uma fruta

Caiu sem luta,

a Capela,

tão frágil e bela

como uma mulher apaixonada

que enfim se entrega

Estourou a Capela

como uma gruta

que se abre ao amor vertigem

sem vergonha de não ser mais virgem

E os homens de boa vontade

e de boa vizinhança

gritaram, em tom-milagre

e sem mais trombetas:

! Estourou a Capela

O Paraíso



Ruiu por terra!
e uma nova humanidade brotou dos escombros
e dos joelhos dos fiéis
ergueram-se mulheres plenas
e homens eretos

Biografia do autor

José D'Assunção Barros é professor-assistente na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História; e professor-permanente no Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. É Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Na área de literatura, é contista, romancista, e poeta, tendo publicado o livro de contos "O Averso do Pau-de-Arara", e o romance "Desacordados".



ARTES

HERI, HODĚ ET CRAS

Paulo Ricardo Batista

Universidade Regional do Cariri (URCA), Brasil

pauloricardoadauto@outlook.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.35451>

Recebido em: 10/12/2020

Aceito em: 20/04/2021

Publicado em maio de 2021

Uma oportunidade.

Por acaso?

Uma oportunidade.

Por acidente?

Uma oportunidade.

Um atraso?

Uma oportunidade.

É recente.

Sociedade estática.

Cabe refletir.

Sociedade estática.

Sem trabalhar.

Sociedade estática.

Fácil interagir.

Sociedade estática.

Fácil se estressar.

Vírus é temática.

Acordei cedo.

Vírus é temática.

Fiz o chá.



Vírus é temática.

Receio e medo.

Vírus é temática.

Sentei no sofá.

Fite a felicidade.

Infância recordei.

Fite a felicidade.

Brincadeiras, primos.

Fite a felicidade.

Insetos apreciei.

Fite a felicidade.

Deveras sorrimos.

Sociedade estática.

Uma oportunidade.

Vírus é temática.

Fite a felicidade.

Mudar, repensar,

Recriar, inovar,

Comunicar, relacionar,

Esperar, aproveitar!

Biografia do autor

Paulo Ricardo Batista nasceu em 1996, é cearense. Atualmente é licenciando em Ciências Biológicas pela Universidade Regional do Cariri – CE. Jovem pesquisador e recente escritor, poeta, contista e cordelista. Possui produções bibliográficas, técnicas e artístico-culturais e no decurso da graduação vem desenvolvendo atividades de pesquisa, ensino e extensão.



ARTES

LA DESSINATRICE

Peresch Aubham Edouhou

Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Brasil

edouhou@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.36970>

Recebido em: 17/03/2021

Aceito em: 31/03/2021

Publicado em maio de 2021

Qui es-tu,
jeune fille
qui a l'art
de dire
par l'esquisse
ce que mon *heart*
refoule en désir

*Ça me fait plaisir
de te faire plaisir*
Vers d'actrice
ou voix
de dominatrice
qui sait transcrire
tout ce qu'un homme
souhaiterait entendre
des paroles tendres
qui me donnent
envie

Je veux une photographie
de la dessinatrice



Biografia do autor

Peresch Aubham Edouhou, nascido em Makokou (Gabão) em 30 de novembro de 1993, é kueléfono, kotáfono, francófono, e estudante gabonês no Brasil. Tem formação em Letras Português-Inglês na Universidade Federal de Pelotas (2016-2019). Atualmente mestrando em Letras (Estudos da Linguagem) na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Além de escrever poemas em francês, português e inglês, escreve também poemas em línguas africanas para a divulgação do lirismo e das filosofias ancestrais africanos.



ARTIGO

À LA RECHERCHE D'UNE TRADUCTION PARFAITE³

Oleg Almeida

União Brasileira de Escritores/UBE, Brasil

oleg_almeida@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.32328>

Recebido em: 02/07/2020

Aceito em: 09/01/2021

Publicado em maio de 2021

RÉSUMÉ : Dans cet article, il s'agit de la traduction poétique, de ses qualités esthétiques et de ses éventuels facteurs limitants. Analysant six versions françaises du célèbre poème « Le Prophète » d'Alexandre Pouchkine, l'auteur tente d'établir une sorte d'équilibre entre leur exactitude textuelle et leur beauté stylistique pour savoir à quel point le dilemme « précision *versus* inspiration » par lequel elles sont influencées se révèle insoluble dans ce contexte. Il se charge ensuite de produire encore deux versions du poème et il conclut qu'une traduction poétique, même si elle est juxtalinéaire, n'est jamais parfaite ni ne peut être appréciée que dans la mesure où les préférences subjectives de son lecteur se rapprochent de celles du traducteur.

Mots-clés : *poésie russe ; traduction poétique ; précision versus inspiration ; traduction juxtalinéaire.*

EM BUSCA DE UMA TRADUÇÃO PERFEITA

RESUMO: Trata-se, neste artigo, da tradução poética, de suas qualidades estéticas e seus eventuais fatores limitantes. Analisando seis versões francesas do célebre poema "O Profeta" de Aleksandr Púchkin, o autor tenta estabelecer uma espécie de equilíbrio entre a exatidão textual e a beleza estilística delas para saber até que ponto o dilema "precisão *versus* inspiração", pelo qual são influenciadas, revela-se insolúvel nesse contexto. Depois se encarrega de produzir outras duas versões do poema e conclui que uma tradução poética, mesmo se for justalinear, nunca é perfeita e só pode ser apreciada na medida em que as preferências subjetivas de seu leitor se aproximam das do tradutor.

Palavras-chave: *poesia russa; tradução poética; precisão versus inspiração; tradução justalinear.*

³ Je tiens à remercier mes chers amis Philippe Monneveux et Maria Zaharieva d'avoir attentivement lu cet article, lorsque j'étais sur le point de l'achever, et de m'avoir laissé entrevoir quelques possibilités d'en améliorer la structure et la perspective méthodologique.



Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник.

Василий Жуковский.⁴

INTRODUCTION

Mais enfin... la poésie est-elle traduisible ? Plus on se pose cette question laconique, plus on s'acharne à l'analyser, moins on se sent capable d'y répondre. Des dizaines de chercheurs s'en occupent dans plusieurs pays du monde, des centaines de travaux académiques l'ont pour thème, sans qu'elle paraisse toutefois mieux éclaircie, et ce n'est pas en vue d'exhiber mon habileté verbale ni de mettre en doute celle de mes prédécesseurs que je l'aborde à mon tour. En ébauchant deux versions françaises du poème « Le Prophète » d'Alexandre Pouchkine, où la poésie acquiert une importance presque mythique et son auteur se voit doué d'une force surnaturelle, je ne tente pas de rivaliser avec tous ceux qui l'ont traduit avant moi, mais simplement d'en éviter les erreurs flagrantes et de raccourcir encore la distance entre le poète russe et ses lecteurs francophones. Mon entreprise est donc orientée par une autre question, plutôt rhétorique que scientifique, à savoir : se peut-il qu'un degré acceptable de perfection esthétique soit atteint par qui se charge de traduire un poème classique ? Et pour la mener à bien, cette entreprise quelque peu risquée (du seul fait que la liste des traducteurs de ce poème-là comprend les noms de Prosper Mérimée et d'Ivan Tourguéneff, de Gustave Flaubert et de Marina Tsvétaïeva), une ample étude comparative de l'original pouchkinien et de ses traductions consacrées s'avère nécessaire.

ORIGINAL RUSSE (années 1820) :

ПРОРОК

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился, —
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.
Перстами лёгкими как сон

⁴ *Celui qui traduit en prose est un esclave ; celui qui traduit en vers, un rival.* Vassili Joukovski (en russe : АФАНАСЬЕВ, 1986, стр. 99).



Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнём,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей». (ПУШКИН, 1959, стр. 149-150).

Une des œuvres majeures de Pouchkine, écrite vers 1826 et publiée en 1828, connue, ne fût-ce que par ouï-dire, de tout Russe lettré,

« Le Prophète » n'est pas découpé en strophes ; il est écrit en tétramètres iambiques, le vers le plus répandu dans la poésie russe ; il comporte des rimes croisées, des rimes plates et des rimes embrassées, et les changements de système de rimes sont fonction des mouvements du sujet, selon le schéma suivant, dans lequel la majuscule désigne les rimes féminines, la minuscule les rimes masculines : a B a B c c D D c c E f f E g g H i i H j K j K l l M n M n (ETKIND, 1982, pp. 90-91).

Il est facile de noter que la plupart de ses versions françaises ont la métrique et la rime établies selon ce schéma, et que leurs défauts patents sont liés tout d'abord à



l'interprétation de quelques termes archaïques et expressions désuètes dont Pouchkine fait usage.

TRADUCTION LITTÉRALE :

La traduction littérale du poème, destinée aux lecteurs qui voudraient pouvoir évaluer la qualité de ses traductions poétiques sans maîtriser le russe, est la suivante :

LE PROPHÈTE

Tourmenté (Tenailé, Torturé) par la soif spirituelle, / Je me traînais dans un désert lugubre (sombre, triste), / Et un séraphin à six ailes / M'apparut (Surgit devant moi) dans un croisement de chemins. / De ses doigts légers comme un rêve (un songe) / Il effleura (toucha) mes yeux. / Les yeux sagaces (clairvoyants, pénétrants) demeurèrent grands ouverts (béants), / Comme ceux d'une aigle saisie de peur (effarouchée, effrayée). / Il effleura (toucha) mes oreilles, / Et elles se mirent à bourdonner (à tinter), / Et j'entendis (j'ouïs) le ciel trembloter (frémir, frissonner), / Les anges voler dans ses hauteurs, / Les monstres marins bouger (grouiller, se mouvoir) sous les eaux / Et la vigne pousser (croître, mûrir) dans un val (une vallée). / Et il se pencha vers mes lèvres (ma bouche) / Et arracha ma langue pécheresse, / Prolixe (Logorrhéique, Verbeuse) et malicieuse, / Et le dard d'un sage serpent, / Dans mes lèvres engourdies (ma bouche raidie, roïdie), / Il mit (introduisit, planta) avec sa dextre ensanglantée (sanglante). / Et il me fendit la poitrine avec son glaive / Et en tira (sortit) mon cœur palpitant (pantelant), / Et un charbon enflammé (flamboyant, rutilant) / Il enfonça (introduisit, mit) dans ma poitrine ouverte (béante). / Comme un cadavre, je gisais dans le désert, / Et la voix de Dieu m'appela : « Debout (Lève-toi), prophète : vois et entends (ouïs) ; / Pénètre-toi de ma volonté / Et, parcourant les mers et les terres, / Brûle, avec le verbe (tes mots), les cœurs des gens. »

Bien que cette traduction mot à mot soit loin d'exprimer la beauté de sa forme, elle donne une idée assez nette de son contenu.⁵

⁵ La traduction littérale d'Efim Etkind (ETKIND, 1982, p. 90 : « Accablé de soif spirituelle, / Dans un désert sombre je me traînais, / Et un séraphin à six ailes / À la croisée des chemins se montra à moi ; / De ses doigts légers comme un songe / Mes prunelles il effleura ; / Prophétiques, mes prunelles s'ouvrirent, / Comme chez l'aigle effarouché. / Mes oreilles il effleura, / Et le vacarme et les tintements les remplirent : / Et j'entendis le tressaillement du ciel, / Et le vol céleste des anges, / Et la marche sous les eaux des monstres marins, / Et la pousse du cep dans la vallée. / Et il s'approcha de mes lèvres, / Et il arracha ma langue pécheresse, / Et bavarde et perfide, / Et le dard du sage serpent / Dans mes lèvres roïdies / Il planta de sa main sanglante. / Et ma poitrine il fendit de son épée, / Et mon cœur palpitant il sortit, / Et un charbon rougeoyant de feu / Dans ma poitrine ouverte il plaça. / Comme un cadavre dans le désert j'étais étendu, / Et la voix de Dieu à moi s'adressa : "Dresse-toi, prophète, et vois, et entends, / Remplis-toi de ma volonté, / Et, parcourant les mers et les terres, / De ton verbe brûle le cœur des humains". ») m'apparaît un peu artificielle et contient au moins deux erreurs regrettables : il s'agit, dans le vers 8, d'une femelle de l'aigle et, dans le vers 20, de la main droite (la dextre) du séraphin.



Procédant à l'analyse comparative dont il est question, je transcris ci-dessous six versions françaises de ce poème anthologique et je cite dans les notes en bas de page leurs principales divergences avec le texte original de Pouchkine.

TRADUCTION DE PROSPER MÉRIMÉE (années 1860) :

LE PROPHÈTE

Tourmenté d'une soif spirituelle, j'allais errant dans un sombre désert, et un séraphin à six ailes m'apparut à la croisée d'un sentier. De ses doigts légers comme un songe, il toucha mes prunelles ; mes prunelles s'ouvrirent voyantes comme celles d'un aiglon effarouché⁶ ; il toucha mes oreilles, elles se remplirent de bruits et de rumeurs, et je compris l'architecture des cieux⁷ et le vol des anges au-dessus des monts⁸, et la voie des essaims d'animaux marins sous les ondes⁹, et le travail souterrain de la plante qui germe. Et l'ange, se penchant vers ma bouche, m'arracha ma langue pécheresse, la diseuse de frivolités et de mensonges, et entre mes lèvres glacées¹⁰ sa main sanglante mit¹¹ le dard du sage serpent. D'un glaive il fendit ma poitrine et en arracha mon cœur palpitant, et dans ma poitrine entr'ouverte il enfonça une braise ardente. Tel qu'un cadavre, j'étais gisant dans le désert, et la voix de Dieu m'appela : « Lève-toi, prophète, vois, écoute, [...]»¹² et parcourant et les mers et les terres, brûle par la Parole les cœurs des humains¹³. (MÉRIMÉE, 1874, p. 338).

Effectuée en prose et amputée, pour des raisons inconnues, d'une phrase significative, cette traduction a huit vers (à peu près 27 % de l'original pouchkinien) substantiellement modifiés par son auteur.

TRADUCTION D'IVAN TOURGUÉNEFF RÉVISÉE PAR GUSTAVE FLAUBERT (années 1870) :

LE PROPHÈTE

Tourmenté par la soif des choses spirituelles, je me traînais dans un désert sombre, quand un séraphin à six ailes m'apparut à l'entre-croisement d'un sentier. De ses doigts, légers comme un rêve, il me

⁶ Vers 8 : « ... d'une aigle effarouchée ».

⁷ Vers 11 : « ... et j'entendis le tressaillement/la vibration des cieux ».

⁸ Vers 12 : « et le vol céleste des anges ».

⁹ Vers 13 : « et la marche des monstres marins... ».

¹⁰ Vers 19 : « ... dans mes lèvres roidies/engourdis ».

¹¹ Vers 20 : « sa dextre... ».

¹² Vers 28 : omis par le traducteur.

¹³ Vers 30 : « brûle avec ton verbe... », sans aucune mention explicite de la Parole de Dieu.



toucha les prunelles : et, sagaces, mes prunelles s'ouvrirent toutes grandes comme celles d'un aigle épouvanté¹⁴. Il toucha mes oreilles : et elles furent remplies de tintements et de sonorités¹⁵ et j'entendis la palpitation du firmament et le haut vol des anges, et la marche des polypes dans les bas fonds de la mer¹⁶, et le développement des broussailles dans les vallées¹⁷. Et il se colla à mes lèvres et arracha ma langue pécheresse, pleine d'artifices et de mensonges ; et de ses mains ensanglantées¹⁸ il darda entre mes lèvres¹⁹ l'aiguillon du sage serpent. Et il me fendit la poitrine avec son glaive et en ôta mon cœur pantelant et dans ma poitrine ouverte il enfonça un charbon tout en flammes. Comme un cadavre j'étais couché dans le désert ; et la voix de Dieu retentit jusqu'à moi : « Lève-toi, prophète, regarde et écoute ; que ma volonté te remplisse — et parcourant les terres et les océans, brûle de ta parole les cœurs des hommes ! » (TOURGUÉNEFF, 1876, p. 37).

Étrangement sèche, prosaïque au point de rappeler, avec sa « marche des polypes » et son « développement des broussailles », un écrit technique, cette traduction signée par deux écrivains égaux à Pouchkine dans leur grandeur est plus exacte que celle de Mérimée, et pourtant les variations ponctuelles qu'elle présente concernent six vers, soit environ 20 % du texte russe.

TRADUCTION D'HENRI GRÉGOIRE (années 1910) :

LE PROPHÈTE

Brûlé de soifs spirituelles,
j'errais au désert sombre et sourd,
quand un Séraphin aux six ailes
m'apparut dans un carrefour.
De ses doigts légers comme un songe,
touchant mes yeux, il fit s'ouvrir
ma prunelle ardente qui plonge
au plus profond de l'avenir,²⁰
dilatée, et claire, et pareille
à la pupille de l'aiglon

¹⁴ Vers 8 : « ... d'une aigle épouvantée ».

¹⁵ Vers 10 : « ... de bruits et de tintements/de bourdonnements ».

¹⁶ Vers 13 : « ... des monstres marins » dans un sens large.

¹⁷ Vers 14 : « et la croissance/la pousse des vignes... ».

¹⁸ Vers 20 : « ... de sa dextre ensanglantée ».

¹⁹ Vers 19 : le participe à valeur d'adjectif « engourdies/raidies/roidies » est omis.

²⁰ Vers 7 : « Prophétiques, mes prunelles s'ouvrirent ».



qu'un effroi nocturne réveille²¹.

Et puis, il toucha mon oreille
qui s'emplit de bruits et de sons.

Et j'entendis alors l'étrange²²

frémissement du firmament,
et j'entendis le vol des Anges ;

et j'entends, depuis ce moment,

Léviathan frôler la mousse

dans les abîmes sous-marins,²³

la croissance des jeunes pousses,

dans les taillis du val voisin²⁴.

Penché sur ma bouche frivole,
il prit ma langue qui pécha
par blasphème et vaines paroles,

et de sa droite, il l'arracha ;

puis l'Ange, d'un geste farouche

descella de nouveau mes dents ;²⁵

sa main sanglante dans ma bouche
mit le dard d'un serpent prudent.

Et puis il fendit de son glaive

ma poitrine, et je sens soudain

que sa dextre cruelle enlève

mon cœur palpitant de mon sein,²⁶

et place, dans la plaie ouverte,

un bloc de charbon embrasé...

Dans la plaine, cadavre inerte,

gisait mon corps martyrisé...²⁷

Tout à coup retentit le Verbe,

le Verbe irrité du Très-Haut ;²⁸

« Ô toi qui gis là-bas dans l'herbe,

lève-toi, mortel, il le faut.

Réveille-toi donc de ton somme :

²¹ Vers 8 : « Comme celles d'une aigle effarouchée ».

²² Vers 11 : l'épithète « étrange » est ajoutée par le traducteur.

²³ Vers 13 : « Et la marche des monstres marins sous les eaux ».

²⁴ Vers 14 : « Et la pousse du cep/de la vigne dans la vallée ».

²⁵ Vers 19 : tout le passage souligné est rédigé par le traducteur.

²⁶ Vers 22 : « Et mon cœur palpitant il sortit ».

²⁷ Vers 25 : « Comme un cadavre dans le désert j'étais étendu ».

²⁸ Vers 26 : « Et la voix de Dieu m'appela/à moi s'adressa ».



debout, Prophète, entends et vois !²⁹

Obéis ! parcours à la fois

terres et mers, et que ta voix

brûle partout le cœur des hommes ! » (GRÉGOIRE, 1918, pp. 225-226).

Au lieu de trente vers originaux, dont dix (33 % du texte analysé) ont subi des modifications vues à l'œil nu, cette traduction se compose de quarante-six vers et produit, remplie comme elle l'est de rajouts superflus (depuis le « Léviathan » en train de « frôler la mousse... » jusqu'au « Verbe irrité du Très-Haut »), une certaine impression de légèreté et de volubilité diamétralement opposées à la concision sobre et rigoureuse du style pouchkinien.

TRADUCTION DE MARINA TSVÉTAÏEVA (années 1930) :

LE PROPHÈTE

Dans le domaine de l'ardeur³⁰

Je me traînais sans fin ni cesse ;³¹

Un Séraphin dans sa splendeur³²

Se présenta à ma détresse³³.

Et, tel un baume merveilleux,³⁴

Posa ses doigts sur mes deux yeux.

Les yeux frémirent, puis — s'ouvrirent

Et, tels les yeux de l'aigle, virent.

Mes deux oreilles il toucha

Et les emplit un grand fracas.

J'ouïs des cieux le large souffle³⁵,

Des anges le sublime vol,

Le cœur du germe dans le sol,

Le cours des monstres dans leur gouffre.

Et me ployant comme un osier³⁶

²⁹ Vers 27 : « Dresse-toi/Lève-toi, prophète, et vois, et entends ».

³⁰ Vers 1 : « Tourmenté par la soif spirituelle ».

³¹ Vers 2 : « ... dans un désert lugubre ».

³² Vers 3 : « ... à six ailes ».

³³ Vers 4 : « M'apparut dans un croisement de chemins ».

³⁴ Vers 5 : « De ses doigts légers comme un rêve ».

³⁵ Vers 11 : « ... le tressaillement/la vibration ».

³⁶ Vers 15 : « Et il se pencha vers mes lèvres ».



Il arracha de mon gosier
Ma langue vaine, langue folle.
Et de sa dextre tout en sang
La sage langue du serpent
Y mit, — que pèsent mes paroles³⁷.
Et de son glaive me frappant
Il m'enleva mon cœur de sève³⁸
Et un charbon incandescent
Mit dans la trace de son glaive.
Et je restais pareil aux morts,
Et le Seigneur me dit alors :
— Debout, Prophète ! Vois, écoute !
Emplis ton être de ton Dieu !
Que ta demeure soit — la route,³⁹
Et que ton verbe soit — du feu⁴⁰. (KEMBALL, 1991, p. 228 ; POUCHKINE, 1993, pp. 355-356).

Avec onze vers (approximativement 37 % du texte original) remaniés, voire réécrits, par la traductrice, ce n'est pas une traduction fidèle ni libre, mais plutôt un poème authentique de Tsvétaïeva, dont l'écriture bien reconnaissable finit par se superposer à celle de Pouchkine, sinon par la remplacer.

TRADUCTION DE JACQUES DAVID (années 1940) :

LE PROPHÈTE

En proie aux soifs spirituelles,
J'errais par le désert sans vie.
Or un Séraphin à six ailes
Sur mon obscur chemin surgit.
Ses doigts légers ainsi qu'un songe
Jusqu'à mes pupilles s'allongent :
Elles s'éveillent, dilatées,

³⁷ Vers 20 : toute la phrase soulignée est rédigée par la traductrice.

³⁸ Vers 22 : « ... palpitant/pantelant ».

³⁹ Vers 29 : « Et, parcourant les mers et les terres... ».

⁴⁰ Vers 30 : « Brûle, avec le verbe/tes mots, les cœurs des gens ».



Comme chez l'aigle épouvanté⁴¹.
Et mes oreilles qu'il effleure
Se peuplent de sons, de rumeurs ;
Et j'entends le cœur du ciel battre,
Et sur les monts⁴² l'ange au vol clair,
Et les reptiles sous la mer,
Et le vignoble aux plaines croître.
Et vers mes lèvres il s'incline,
Il arrache ma langue indigne,
Et frivole et pétrie d'astuce,
Et de sa dextre en sang il glisse
Le dard du serpent plus sagace
Jusqu'en ma bouche qui se glace.
Et plongeant son glaive en ma gorge⁴³,
Il extirpe mon cœur tremblant,
Puis la plaie béante, il la gorge
D'un brasier rouge et flambant.
Comme un mort gisant sur le sable,
J'entends soudain Dieu qui me parle :
« Debout ! Écoute et vois, Prophète :
Fais respecter l'Ordre divin :
Parcours pays et mers, et jette
Le feu du Verbe⁴⁴ au cœur humain. » (DAVID, 1946).

Cette traduction, quoiqu'Etkind en qualifie d'anachronique le choix des rimes⁴⁵, se rapproche tant de l'original russe qu'on peut même la tenir pour juxtalinéaire, le traducteur n'ayant apporté de petites modifications qu'à quatre vers (à peu près 13 %) du texte pouchkinien.

⁴¹ Vers 8 : « ... l'aigle épouvantée » : à l'instar de plusieurs autres traducteurs, David ne prête pas attention au sexe de l'aigle en question.

⁴² Vers 12 : « et le vol céleste des anges » : tout comme Mérimée, David confond les adjectifs russes « горный » (céleste, relatif aux hauteurs du ciel) et « горный » (relatif aux montagnes).

⁴³ Vers 21 : « ... dans ma poitrine ».

⁴⁴ Vers 30 : « ... du verbe/des mots », sans aucune mention explicite de la Parole de Dieu.

⁴⁵ « Les rimes par elles-mêmes portent la marque de l'époque et du style ; les rimes choisies par Jacques David ramènent Pouchkine trois siècles en arrière ou l'emmènent un siècle en avant, les classiques du XIXe siècle commençant ne rimaient pas ainsi. » (ETKIND, 1982, p. 97).



TRADUCTION DE JEAN-MARC BORDIER (années 1970) :

LE PROPHÈTE

Tourmenté de soif spirituelle⁴⁶,
J'errais dans un sombre désert
Lorsqu'un séraphin à six ailes
M'apparut soudain dans les airs⁴⁷.
Comme sommeil sa main légère
Vint se poser sur mes paupières
Et mes yeux de voyant s'ouvrirent,
L'aigle ainsi se prend à frémir.
Il m'effleura les deux oreilles
Et sons et bruits soudain s'éveillent :
J'entends alors vibrer les cieus,
Voler les anges dans les airs,
Marcher les monstres dans les mers,
Croître les arbres en tous lieux⁴⁸.
Et, sur ma bouche se penchant,
Il m'arracha d'entre les dents
Ma langue vaine et pécheresse.
Et de sa dextre ensanglantée
Il mit dans mes lèvres pâmées⁴⁹
Le dard du serpent de sagesse.
Et de son glaive me perçant
Il extirpa mon cœur fiévreux
Qu'il remplaça entre mes flancs
Par un charbon brûlant de feu.
Je gisais seul, inanimé,
La voix de Dieu vint m'appeler :
« Debout, prophète, entends et vois,
Que ma volonté te pénètre
Et que ton verbe en tout endroit
Brûle le cœur de tous les êtres. » (KEMBALL, 1991).

⁴⁶ Vers 1 : le mètre régulier est altéré, l'adjectif « spirituelle » étant de quatre syllabes (Dictionnaire Littré).

⁴⁷ Vers 4 : « ... dans un croisement de chemins ».

⁴⁸ Vers 14 : « Et la vigne croître/pousser dans une vallée ».

⁴⁹ Vers 19 : « ... engourdies/roidies/raidies ».



La voici enfin, avec trois vers tout au plus (10 % du texte original) où l'intervention du traducteur se fait perceptible, une version réellement juxtalinéaire, mais si modernisée et simplifiée que seul le contenu du poème y est reproduit d'une façon adéquate, alors que la singularité de sa forme (on s'en aperçoit lisant, par exemple, les vers 11, 12, 13 et 14) demeure au second plan.

VERSIONS EXPÉRIMENTALES DE L'AUTEUR (années 2010) :

Outre ces traductions maintes fois rééditées, il y en a de moins familières au grand public dont les points forts et faibles ressemblent somme toute aux leurs. Sans paraître meilleures ni pires que toutes les autres versions, celles de Valentin Parnac, de Katia Granoff, de Jean-Louis Backès et d'André Piot sont aussi proches de l'original russe en général qu'éloignées de lui en particulier (ETKIND, 1982, pp. 94-98).

«... les nombreuses traductions de ce poème (...) laissent une impression d'insatisfaction, de perte de solennité et de grandeur. Quelles que soient les qualités des travaux de Katia Granoff, Jean-Marc Bordier, Henri Grégoire, celle qui a le mieux réussi semble bien être Marina Tsvétaïeva, aussi grand poète en français qu'en russe. »,

affirme Anne-Marie Tatsis-Botton (TATSIS-BOTTON, 2014) en parlant du « cauchemar » vécu par les traducteurs de russe, et je ne puis m'empêcher de contester son opinion. « Le Prophète » relu par Tsvétaïeva peut être en effet le plus expressif sous son aspect artistique ; cependant, il diffère tellement du poème de Pouchkine dont il est issu que la frontière même entre les œuvres des deux poètes russes devient presque infranchissable. Par contre, les traductions de Jacques David et de Jean-Marc Bordier sont plus fidèles à l'original russe, mais leur modernité stylistique, ainsi que diverses licences poétiques de leurs auteurs, en diminue, tout compte fait, la valeur esthétique. C'est le dilemme « précision *versus* inspiration » qui vient occuper le devant de la scène, et il serait d'autant plus imprudent de le négliger que la conformité de n'importe quelle traduction à la lettre et, surtout, à l'esprit du texte traduit en dépend étroitement. Deux versions expérimentales qui suivent, placées en regard dans le tableau ci-après, mettent ce dilemme en évidence, la première imitant, avec une exactitude relative, la forme du texte



original et la seconde substituant le vers décasyllabe à l’octosyllabe inhérent au poème pouchkinien afin de relever quelques nuances de son contenu. Toujours est-il qu’elles se basent toutes deux sur le principe énoncé par le comte Alexei Tolstoï, grand poète et traducteur russe du XIXe siècle :

Я думаю, что не следует переводить слова, и даже иногда смысл, а главное — надо передавать впечатление. Необходимо, чтобы читатель перевода переносился бы в ту же сферу, в которой находится читатель оригинала, и чтобы перевод действовал на те же нервы. (ТОЛСТОЙ, т. IV, стр. 128-129)⁵⁰.

| PREMIÈRE VERSION : | SECONDE VERSION : |
|--|---|
| LE PROPHÈTE Ce fut dans un désert chagrin Jusqu’où mes soifs spirituelles M’avaient conduit qu’un séraphin M’apparut pourvu de six ailes. Ses doigts légers touchant mes yeux, Ils s’agrandirent comme ceux D’une aigle soudain apeurée. Ses mains venant à effleurer Mes deux oreilles, il se fit Un bruit confus qui les remplit ; Et j’entendis le ciel trembler, Des anges voler dans l’éther, Des monstres grouiller sous la mer, Des ceps pousser dans la vallée. Or, cela fait, il se pencha Vers ma bouche et il arracha Ma langue méchamment loquace ; Et voilà que sa dextre en sang Enfonça dans le trou béant L’aiguillon d’un serpent sagace. À coups de glaive, il me fendit | LE PROPHÈTE Tourmenté par les soifs spirituelles, Je me traînais dans un désert chagrin, Et un séraphin qui avait six ailes Me surprit au milieu de mon chemin. Ses doigts légers comme un rêve effleurèrent Mes yeux, et voilà qu’ils s’écarquillèrent Pareils à ceux d’une aigle effarouchée. Et mon oreille qu’il avait touchée Se mit soudain à bourdonner, et puis, Malgré ce bruissement-là, j’ouïs Grouiller les monstres sous la mer, frémir Imperceptiblement le ciel, voler Les anges dans ses hauteurs, reflleurir La vigne au creux profond d’une vallée. À peine l’eut-il fait qu’il se pencha Jusqu’à mes lèvres et il arracha Ma langue si verbeuse et pécheresse, Enfonçant dans ma bouche dévastée Avec sa forte dextre ensanglantée Le dard d’un serpent pétri de sagesse. Enfin, à coups de glaive, il me fendit |

⁵⁰ Je crois qu’il ne convient pas de traduire les *paroles* ni même d’interpréter, de temps à autre, leur *sens*, mais qu’il faut avant tout en reproduire l’*impression*. Il est nécessaire que le lecteur de la traduction soit transporté *dans la même sphère* où se trouve le lecteur de l’original et que la traduction agisse *sur les mêmes nerfs* (en russe).



| | |
|---|---|
| La poitrine, troquant mon âme Défaillante qu'il en sortit Pour un bout de charbon en flamme. Inanimé, je gisais là, Et la voix de Dieu m'appela : « Debout ! Vois et entends, prophète À mon empire souverain Soumis, et que ton verbe jette Le feu céleste au cœur humain. » | La poitrine, il tira mon cœur battant, Et dans ce trou béant il enfouit, Au lieu du cœur, un charbon rutilant. J'étais, comme un cadavre, étendu là, Lorsqu'une voix divine m'appela : « Debout, prophète ! Ouïs, vois la lumière, Laisse-toi guider par ma volonté Et fais ton verbe, sur la terre entière, Enflammer l'âme de l'humanité. » |
|---|---|

CONCLUSION

Même s'il m'est permis de considérer mes deux versions comme juxtalinéaires, le terme d'« âme » employé au lieu de celui de « cœur » (1^{re} version, vers 22) et l'ajout d'une locution conjonctive (2^e version, vers 15) n'étant que de très légères modifications introduites dans le texte original, aucune d'elles ne semble entièrement satisfaisante par le fait que ma propre écriture caractéristique s'y superpose, avec ses fréquents enjambements, ses allitérations parfois mal venues, etc., à celle de Pouchkine. Un des rivaux vaincus du poète russe, je parviens à la triste conclusion qu'une traduction poétique n'est jamais parfaite. D'ailleurs, une fois appliqué aux traductions de ce type, le concept de perfection en soi se montre si vague qu'en dernière analyse elles ne peuvent être appréciées que dans la mesure où les préférences subjectives de deux personnes différentes (le traducteur et le lecteur) se rapprochent éventuellement les unes des autres. Plus le lecteur s'identifie au traducteur et, par son entremise, à l'auteur du poème traduit, moins se révèle chez lui « l'impression d'insatisfaction » face au rôle intermédiaire du traducteur, et la traduction lue, si interprétative soit-elle, en arrive à « agir sur ses nerfs ». Ainsi, le verdict final rendu par le lecteur, la question si la poésie est traduisible cesse-t-elle de revêtir un caractère purement littéraire pour s'étendre au domaine de la psychologie individuelle.



RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

Anthologie de la poésie russe. Tome I : 1740-1900. Choix, traduction et commentaires de Jacques DAVID. Paris, Delamain et Boutelleau, 1946, 310 p.

ETKIND, Efim. **Un Art en crise : Essai de poétique de la traduction poétique.** Lausanne, l'Âge d'Homme, 1982, XIX-298 p.

KEMBALL, Robin. Puškin en français : Les poèmes traduits par Marina Cvetaeva. [Essai d'analyse métrique]. In : *Cahiers du Monde russe et soviétique*, volume 32, numéro 2, avril-juin 1991, pp. 217-236.

Les Perles de la Poésie Slave : Lermontov – Pouchkine – Mickiewicz. Transcription en rimes françaises par Henri GRÉGOIRE. Liège, Imprimerie Bénard, 1918, XIX-272 p.

MÉRIMÉE, Prosper. **Portraits historiques et littéraires.** Paris, Michel Lévy frères, 1874, II-359 p.

POUCHKINE, Alexandre. **Œuvres poétiques** publiées sous la direction d'Efim Etkind. Lausanne, l'Âge d'Homme, 1993, 482 p.

TATSIS-BOTTON, Anne-Marie. *Le cauchemar du traducteur de russe.* In : *La République des livres*, le 19 août 2014 (article disponible en ligne et consulté le 13 mai 2020 : <http://larepubliquedeslivres.com/le-cauchemar-du-traducteur-de-russe>).

TOURGUÉNEFF, Ivan. Poésies d'Alexandre Pouchkine traduites pour la première fois. *La République des Lettres*, Deuxième livraison, 20 janvier 1876, pp. 36-39.

АФАНАСЬЕВ В. В. **Жуковский.** Москва, Молодая гвардия, 1986, 399 стр.
ПУШКИН А. С. «Пророк»: **Собрание сочинений в 10-ти томах.** Том 2. Москва: ГИХЛ, 1959, стр. 149-150.

Гр. ТОЛСТОЙ А. К. **Полное собрание сочинений.** Санкт-Петербург, Издательство товарищества А. Ф. Маркс, 1907-1908.

Biografia do autor

Nascido na Bielorrússia em 1971 e radicado no Brasil desde 2005, **Oleg Almeida** 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*, *Humilhados e ofendidos*, *Noites brancas* e *O eterno marido* de Fiódor Dostoiévski; *Pequenas tragédias* de Alexandr Púchkin; *Canções alexandrinas* de Mikhail Kuzmin; *A morte de Ivan Ilitch e outras histórias* e *Anna Karênina* 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 Biltis* de Pierre Louÿs; *O eterno Adão* de Jules Verne; *Um outro mundo* de Joseph Henry Rosny Aîné), além dos ensaios *Un siècle de poésie brésilienne* (2019) e *La poésie brésilienne, des modernistes à nos jours* (2020) publicados em coautoria com Philippe Monneveux e acompanhados de muitas obras poéticas vertidas para o francês.



ARTIGO

QUEM FALA TRASIANKA?

TRADUÇÃO E HIBRIDISMO LINGUÍSTICO EM BELARUS

Paterson Franco

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
paterson.franco@gmail.com

Jorge Hernán Yerro

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
heryerro@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.35070>

Recebido em: 09/11/2020

Aceito em: 22/12/2020

Publicado em maio de 2021

RESUMO: Este artigo parte da tradução e legendagem do filme *Viva Belarus!* (2012) para português e tem como objetivo principal refletir sobre a tradução da linguagem híbrida belarusso-russa na obra. O longa-metragem se passa em Belarus, ex-república soviética desde 1994 sob o regime do ditador Aliaksandr Lukašenka, responsável por políticas de aproximação com a Rússia e perseguição a dissidentes, notadamente falantes de belarusso. Nesse contexto, a trasiánka, como é conhecida a fala híbrida entre belarusso e russo, oferece desafios para tradução e legendagem com viés identitário. As reflexões sobre as estratégias tradutórias são baseadas na obra de Gonçalves (1990) e identitárias, a partir do pensamento de Fanon (1968) e Foucault (2019), dentre outros.

Palavras-chave: *Tradução Audiovisual, Legendagem, Estudos Culturais, Estudos Pós-coloniais, Eslavística.*

WHO SPEAKS TRASIANKA?

TRANSLATION AND LINGUISTIC HYBRIDITY IN BELARUS

ABSTRACT: This article has as its starting point the translation and subtitling of the film *Viva Belarus!* (2012) into Portuguese and its main objective is to reflect on the translation of the Belarusian-Russian hybrid language therein. The feature film takes place in Belarus, a former Soviet republic since 1994 under the rule of dictator Aliaksandr Lukašenka, responsible for integration policies with Russia and persecution of dissidents, especially Belarusian speakers. In this context, trasiánka, as the hybrid language between Belarusian and Russian is known, offers challenges for translation and subtitling with regards to identity. The reflections on translation strategies are based on the work of Gonçalves (1990), and identity, based on the thoughts of Fanon (1968) and Foucault (2019), among others.

Keywords: *Audiovisual Translation, Subtitling, Cultural Studies, Postcolonialism, Slavistics.*



Introdução

O fim da URSS deu origem a quinze novos países, que experimentaram processos de desconstrução do legado soviético começados ainda durante a Perestroika e a Glasnost. De um modo geral, as novas repúblicas optaram por resgatar suas bandeiras pré-soviéticas, adotando também o passado pré-soviético como referência em seus discursos identitários. Assim foi o caso de Belarus, que retomou o idioma belarusso como único oficial, o brasão *Pahonia* e a bandeira alvirrubra (*biel-čyrvona-biely sciah*). Os símbolos, originados no Grão-Ducado da Lituânia, Estado ancestral belarusso e lituano, eram oficiais durante a República Popular Belarussa, país que precedeu a ocupação soviética e hoje constitui o governo em exílio mais antigo do mundo em atividade (BNR, 2020).

Esse processo foi interrompido no país quando Aliaksandr Lukašenka chegou ao poder, em 1994. Em seu primeiro ano de governo, já sob acusações de fraude, ele conduziu um referendo para regredir os símbolos nacionais a versões praticamente idênticas aos da época soviética e atribuir à língua russa status cooficial, alterando assim cláusulas pétreas da constituição (NAVUMČYK, 2006, p. 113, 124). No ano seguinte, firmou com o então presidente russo Boris Ieltsin o acordo que criou a União Estatal de Belarus e Rússia (SOYUZ, 2020), que acabou com o controle de fronteira entre os dois países, transformando Belarus efetivamente em uma extensão do território russo.

Este é o cenário atual da República de Belarus, amplamente conhecida na mídia brasileira e internacional como a “última ditadura da Europa”⁵¹ e também a única ex-república soviética onde o uso da língua russa ainda cresce, em detrimento da belarussa, saltando de 49,6%, em 1994, para 71% no uso cotidiano da população, em 2016 (JOHNSON, 2017), consequência dos mais de 25 anos do regime autoritário de Lukašenka marcados pela crescente aproximação com a Rússia, perseguição a dissidentes e estagnação econômica. Neste contexto se passa o filme *Viva Belarus!* (2012), sobre o qual me debruçarei a seguir, para uma melhor compreensão das reflexões posteriores.

⁵¹ Em razão das manifestações contra as fraudes presidenciais de 2020, manchetes como “Os protestos em Belarus, a ‘última ditadura da Europa’”, “*Is this the beginning of the end for ‘Europe’s last dictator?’*” e “*Europe’s ‘last dictator’ in a brutal fight for survival*” recentemente têm sido vistas com cada vez mais frequência em portais como CNN Brasil, The Guardian e Financial Times (LARA; ROTH; SHOTTER & SEDDON, 2020, respectivamente). Contudo, mais de uma década antes, o regime de Aliaksandr Lukašenka já detinha este infame epíteto, como já noticiava a Globo em 2012 - “Belarus é a última ditadura da Europa” (G1, 2012) e CNN, em 2005 - “*the last remaining true dictatorship in the heart of Europe*” (CNN, 2005).



O longa-metragem conta a história de Miron Zacharka, líder da banda de rock Forza, cujas canções politizadas fazem críticas veladas ao regime de Lukašenka. Durante um show, para espanto de Miron, a plateia ergue bandeiras alvirrubras e entoam motes nacionalistas, como “Viva Belarus!” (em belaruso: “*Žyvie Bielaruś!*”), que dá nome ao filme, atos proibidos pelo governo. Como resultado disso, forças policiais lideradas pela KGB (Belarus é o único país do mundo onde a KGB continua em operação) invadem o espaço e agridem o público, detendo um grande número de manifestantes. Miron consegue fugir com Vera, jornalista que ele havia conhecido naquela noite. No dia seguinte, entretanto, agentes da KGB o detêm e o levam às autoridades militares, que o sentenciam com dois anos de serviço militar na zona radioativa de Mazyr, próxima à fronteira com a região ucraniana de Chernobyl. No quartel, Miron vivencia o tratamento desumano dado aos recrutas, a repressão contra a língua belarussa e a corrupção do sistema eleitoral. Ele então decide escrever, com ajuda de Vera, um blog clandestino como instrumento de denúncia. O blog causa grande repercussão na sociedade e provoca duras retaliações, mas Miron e Vera não arrefecem: ele se candidata a deputado para expor a falsificação dos votos, realizando campanha através de suas canções de protesto, enquanto ela se reúne com os outros integrantes da banda em uma turnê pelo país, usando igualmente a música como meio de protesto e engajamento civil.

Feito na Polônia e proibido em Belarus por sua crítica ao regime de Lukašenka, o filme, inédito no Brasil, foi premiado em vários festivais internacionais de cinema, como os de Bruxelas, Viena, Istambul e Varsóvia (WYSON, 2013). Inspirado no blog *Armiejski dziońnik Franaka Viačorki* (2009), a adaptação cinematográfica é abordada, à luz dos estudos de tradução cultural e intersemiótica, na dissertação de mestrado e livro *Cinema em exílio: Tradução e política na Belarus pós-soviética*, lançado em 2020, durante os maiores protestos contra as fraudes nas eleições presidenciais da história de Belarus. O presente artigo compõe a tese de doutorado em andamento *A tradução de múltiplas línguas de partida na legendagem de “Viva Belarus!”*, com defesa prevista para 2021, na *Universidade Federal da Bahia, em Salvador*, onde está sendo realizada a legendagem do filme, primeiro longa-metragem predominantemente em belaruso (53%) traduzido para português diretamente desse idioma. Somam-se a ele ainda o russo (42%) e a mistura dos dois, trasianka, além de trechos em polonês, inglês, lituano, francês e espanhol - cada um com sua função dentro da obra. Dessa legenda em andamento são comentados, neste



estudo, alguns casos do léxico mais desafiadores para a tradução, com o exercício da discussão sobre as escolhas e procedimentos tradutórios baseando-se na obra *Procedimentos técnicos da tradução* (GONÇALVES, 1990), visando contemplar não apenas aspectos gramaticais, lexicais e técnicos do funcionamento do idioma, mas também oferecer um olhar sobre as dinâmicas linguísticas dessa sociedade pós-soviética.

Antes de adentrar a análise propriamente dita, convém explicar com base em quais critérios a transliteração do alfabeto cirílico para o alfabeto latino é feita neste estudo. A transliteração de belaruso segue as instruções do Comitê de Propriedade da República de Belarus (BELARUS, 2007, p. 6-7), sendo as normas oficiais vigentes no país para transliteração do alfabeto cirílico belaruso ao alfabeto latino. A transliteração do cirílico russo segue as normas empregadas no curso de graduação em língua russa da USP (MELETÍNSKI, 1998). Devido à ampla variedade de sistemas, padronizados ou não, para transliterar ambos idiomas, é possível notar pequenas divergências entre a grafia dos nomes, títulos e vocábulos presentes neste trabalho e aqueles encontrados em outras fontes.

Um breve histórico da trasiianka

O célebre escritor belaruso Ryhor Baradulin (2012, p. 388) conta que o nome “trasiianka” (cirílico: *трасянка*, IPA: [tra'sʲanka]) originalmente se refere à mistura de feno com palha historicamente usada na alimentação pecuária em Belarus. Por analogia, ela servirá para descrever a mistura dos idiomas belaruso e polonês, com a intermitente polonização a partir de fins do século XVII, e do belaruso e russo, com o regime soviético. Contudo, entre essas épocas a mistura de idiomas resultante da ocupação das terras belarussas pelo Império Russo já se manifestava na literatura belarussa, a exemplo da peça *Pinskaja Šlachta*, de Vincent Dunin-Marcinkievič, e *Tutejšyja*, de Janka Kupala, publicadas em 1866 e 1922, respectivamente (SENDER, 2014, p. 44). Entretanto, o surgimento e aceitação dessa nomenclatura foi um caminho longo e acidentado.

O filólogo e eslavista belaruso Hienadz Cychun (2000, p. 51) cita nomes históricos de cunho documental e literário para a “linguagem híbrida belaruso-russa” como “*čaŭpnia*” (“bobagem”), “*miešanina*” (“mistureba”), “*lamanina*” (“[língua] quebrada”), “*tarabarščyna*” (“[fala] incompreensível”), “*dziemianciejeŭka*” (“[língua de] Dziemianciej”),



em referência a Mikalaj Dziemianciej, presidente do Conselho Supremo belarusso de 1990 a 1991) e “*navajaz*”, por si uma trasianka (ortográfica) de “*novoiaz*”, tradução russófona da linguagem chamada de *newspeak* no romance *1984*, de George Orwell. Seu colega, o linguista e crítico literário belarusso Siarhieĭ Zaprudzki (2009, p. 157) ainda vai além: “(na)paŭmoŭje” (“meia-língua”), “*moŭny viniehret*” (“salada lingual”), “*novamova*” (“nova língua”, forma par com a trasianka da supracitada *newspeak*), “*ruskaja pidžyn-mova*” (“língua-pidgin russa”), “*russko-bieloruskii iazyk*” (“língua russo-belarussa”, em russo), “*drennaja russkaja mova*” (“língua russa ruim”), “*kojnie*” (em referência ao grego koiné), “*creolized semilanguage*”, “*kanhlamierat*” (“conglomerado”), “*žarhon*” (“jargão”), “*nacyjaliekt*” (“nacioleto”), dentre outros. O consenso, entretanto, é que o termo “trasianka” neste contexto foi cunhado pelo cientista político belarusso Zianon Paźniak, em 1988 (CYCHUN, 2000, p. 70; RAMZA, 2010, p. 113; SENDER, 2014, p. 44), e sua popularidade praticamente obliterou as outras terminologias dentro e fora da academia. Isto se deve, segundo Tacciana Ramza, doutora em filologia e professora da Universidade Estatal de Belarus, à “força de sua transparente motivação, entendida por todas as pessoas, fácil de lembrar, pronunciar e usar”⁵² (2010, p. 113). Ainda assim, trasianka é transliterada de várias maneiras por diferentes fontes: *trasjanka*, *transyanka*, *trashanka*, *trasyanka* (SENDER, 2014, p. 45), sem contar outros inúmeros padrões existentes de transliteração dos alfabetos belarusso e russo.

Como Baradulin explica, o fenômeno da trasianka belarusso-russa se intensifica com a chegada de dirigentes do partido comunista em Belarus vindos da metrópole durante um período de grande êxodo rural devido à rápida industrialização do país. A pesquisadora Natallia Sender, da Universidade Europeia Viadrina em Frankfurt (ibidem, p. 45), teoriza que esse foi o primeiro grande passo para o surgimento da trasianka como fenômeno de massa. O segundo passo ocorre em consequência da Segunda Guerra Mundial, quando cerca de um terço da população belarussa morreu e o país foi reconstruído com ajuda de mão de obra russófona vinda das outras repúblicas. Soma-se a isso a intensa urbanização subsequente, educação compulsória em língua russa, que passa a ser também a língua da elite intelectual, substituta da elite belarussófona, mais de dois terços da qual, segundo o escritor belarusso Aliaksandr Fiaduta, foram “exilados,

⁵² Tradução minha, do russo, de: “в силу своей прозрачной мотивировки было понятно всем, легким для запоминания, произношения и использования”.



fuzilados ou apodreceram nas prisões e campos de concentração stalinistas”⁵³ (FEDUTA, 2005, p. 68). Entretanto, a discussão acerca deste fenômeno, como vimos, só surgirá formalmente no final do século XX, quando despontou a maioria dos termos mencionados anteriormente, incluindo “trasianka”. Isto se dá, basicamente, por dois motivos: 1. a democratização que se inicia com a Perestroika e a Glasnost, que conferiu ao povo a liberdade de expressar-se e discutir praticamente qualquer manifestação de cunho sociológico (RAMZA, 2010, p. 112); e 2. a situação da língua belarussa que, segundo Zaprudzki (2009, p. 82)⁵⁴, “mudou fortemente nos últimos 30 anos. Na década de 1980, linguistas belarussos escreviam ainda que a língua belarussa era a mais disseminada em Belarus (...) Agora escrevem que ela está ameaçada de extinção”. Como veremos adiante, a pauta da sobrevivência da língua belarussa está intrinsecamente ligada à discussão em torno da trasianka.

Quem fala trasianka?

No filme *Viva Belarus!* há inúmeras ocorrências de trasianka na fala de várias personagens, inclusive de Miron, porém duas figuras em especial se destacam por falar quase que exclusivamente dessa forma: cabo Ščuka e deputado Luhavy. Essa característica aponta para uma origem rural de ambos falantes, via de regra, nativos de belarusso que aprenderam russo através de contato com falantes desse idioma, inclusive dentro dos contextos socioeconômicos em que se encontram, isto é, o primeiro no exército e o segundo na política, ambas instituições russófonas por excelência. Cychun (2000, p. 56) descreve essa dinâmica como resultado de uma “assimilação espontânea da língua russa em contato direto com seus falantes e não um processo gradativo de aprendizagem organizada de suas regras de pronúncia e gramática pelas pessoas criadas dentro de um ambiente belarussófono rural”⁵⁵. A filóloga belarussa Nina Miačkoŭskaja, pioneira nos

⁵³ Tradução minha, do russo, de: “Сослано, расстреляно, сгноено в тюрьмах и лагерях больше двух третьей белорусских писателей”.

⁵⁴ Tradução minha, do belarusso, de: “за апошнія 30 гадоў статус беларускай мовы ў Беларусі моцна змяніўся. У 1980-х гадах беларускія лінгвісты яшчэ пісалі, што беларуская мова з’яўляецца найбольш распаўсюджанай у Беларусі (...) Цяпер пра беларускую мову пішуць як пра zagrożаную”.

⁵⁵ Tradução minha, do belarusso, de: “Як з’ява індывідуалізаваная, трасянка ўзнікае ў выніку стыхійнага засваення рускай мовы непасрэдна ў працэсе моўных зносін з яе носбітамі, а не ў працэсе паступовага арганізаванага вывучання вымовы і правілаў граматыкі людзьмі, выгадаванымі ў беларускамоўным вясковым асяроддзі”.



estudos sobre trasianka, enxerga uma verticalidade nessa dinâmica (2007, p. 91-92), afirmando que sua disseminação se deu de baixo para cima, devido às condições criadas pelas camadas mais altas (russófonas) da sociedade, afetando falantes em diferentes níveis com maior ou menor velocidade. Destarte, russo se torna o superestrato que influencia o substrato belarusso, que se “deforma pela tomada de empréstimos em massa da língua do Império”⁵⁶, configurando-se assim a trasianka como um fenômeno primariamente de natureza lexical.

Definir trasianka, todavia, não é tarefa simples. Em sua tese de doutorado, a filóloga belarussa Iryna Liskaviec (apud ZAPRUDZKI, 2009, p. 205) afirma que “as fronteiras entre os códigos são linguisticamente turvas (...) [mas] reais do ponto de vista de sua percepção”⁵⁷. De fato, durante a classificação de acordo com os códigos linguísticos percebidos nos diálogos de *Viva Belarus!*, surgiram várias dúvidas com relação a o quê exatamente seria trasianka nas falas das personagens. O consenso, como aponta Miačkoŭskaja, é a base lexical, porém, uma vez que a fonética da trasianka é basicamente belarussa, o próprio sotaque pode ser percebido como trasianka, a depender do contexto. Ramza (2010, p. 116) aponta nesta direção quando argumenta que um dos motivos para o surgimento desse termo no final do século XX se deve à percepção negativa em relação à fala percebida como híbrida dos dirigentes do país, rompendo-se assim os padrões linguísticos oficiais. Zaprudzki ilustra este cenário mencionando como a mídia belarussa ridicularizava os falares de Dziemianciej, em referência ao qual foi cunhado o termo *dziemianciejeŭka* anteriormente citado, e do próprio Aliaksandr Lukašenka (2009, p. 183). Ocorre que a fala do ditador é ouvida em *Viva Belarus!* (01:18:11) e, tanto gramaticalmente quanto lexicalmente, não se pode dizer que se trata de trasianka, notando-se apenas seu característico sotaque belarusso, que vem diminuindo consistentemente ao longo dos anos. Em outras palavras, mais da metade do filme está em trasianka ou apenas dezoito linhas estão - tudo depende do critério, e critérios para defini-la, segundo Ramza (2010, p. 115), até hoje não existem.

Para falantes de português pode parecer exagero que apenas o sotaque seja suficiente para desconsiderar um indivíduo enquanto falante de belarusso ou de russo,

⁵⁶ Tradução minha, do belarusso, de: “дэфармаваная масавымі запазычаннямі з мовы Імперыі”.

⁵⁷ Tradução minha, do belarusso, de: “межы паміж кодамі размыты лінгвістычна (...) рэальныя з пункту гледжання іх успрыняцця”.



marginalizando-o como falante de outra, “meia”, língua. Em Belarus, no entanto, com o legado soviético de uma russificação homogeneizante e inflexível, tal fenômeno é frequentemente classificado com pidgin ou crioulo (CYCHUN, 2000, p. 51-52). A crítica que Zaprudzki (2009, p. 183) faz a essa prática nos ajuda a entender essa situação. O pesquisador aponta para diferenças básicas entre trasianka e línguas crioulas, tais como: a ausência de um pidgin que a preceda devido à necessidade de comunicação entre falantes de línguas não-relacionadas (ininteligíveis), isto é, a trasianka não surgiu para desempenhar um papel de meio de comunicação entre as populações belarussa e russa; pidgins e, por extensão, crioulos têm a gramática bastante simplificada⁵⁸; o inventário fonológico da trasianka é virtualmente o mesmo de belarusso ou de russo; e, por último, crioulos são verdadeiros idiomas, com falantes nativas e transmissão entre gerações, diferentemente da trasianka, “na qual a pessoa fala um linguajar misturado e não domina língua nenhuma”, o que Zaprudzki assume que pode soar como um argumento político-propagandista.

Cabe destacar que, nessa interpretação, Zaprudzki *de facto* analisa o aspecto da trasianka como língua de contato, o que só é parcialmente verdadeiro. A título de comparação, assim como o portunhol, ela não é uma língua codificada nem homogênea, como ato linguístico é imprevisível e se manifesta em diferentes níveis em diferentes falantes. De fato, ele chega a mencionar como exemplo o cocoliche, uma língua de contato falada por imigrantes de origem italiana na região de Buenos Aires, em fins do século XIX (2009, p. 195). Entretanto, diferentemente das línguas de contato, falantes de trasianka dificilmente têm amplo domínio de alguma outra língua codificada, neste caso, belarusso e russo.

Zaprudzki ainda afirma que o ato de chamar a trasianka de pidgin e/ou crioulo tem motivação política, no contexto de fins da URSS, com a intenção de denunciar o estado da língua belarussa em associação a realidades pós-coloniais onde crioulos e pidgins são falados. Não por acaso, Zianon Paźniak, criador do termo com esta conotação, foi candidato a presidente nas primeiras eleições democráticas do país, em 1994, ao lado de Aliaksandr Lukašenka, de quem ele contrastava, inclusive, por defender uma política

⁵⁸ Ainda que parca ou inexistente conjugação verbal não seja exclusividade de crioulos e pidgins (v. mandarim e norueguês, por exemplo), a profusão de flexões verbais, nominais e adjetivais de trasianka apresenta diferenças insignificantes em relação a belarusso e russo, línguas altamente flexionais.



favorável à manutenção do status da língua belarussa como única oficial, realidade alterada pelo segundo, tão logo tomou o poder. Assim, a aparente inflexibilidade do discurso linguístico belarusso forma par com os discursos identitários de cunho nacionalista belarussófono e (pós-)soviético russófono, onde não há espaço para um meio-termo ou uma terceira opção, mista, ainda que haja discussões em torno de a trasianka algum dia se tornar um idioma próprio (RAMZA, 2010, p. 112) ou já sê-lo, como argumenta Zaprudzki (2009, p. 190):

A trasianka pode não ser considerada uma "língua misturada" com base no pensamento de certas autoridades científicas de que os contatos entre idiomas de estreito parentesco "lembram mais o nivelamento dialetal e não a inclusão de verdadeiros elementos estruturais estrangeiros"⁵⁹.

Um possível obstáculo para o reconhecimento da trasianka como um idioma codificado e mesmo oficial é a existência da *narkamaŭka*, em si uma forma codificada de belarusso aproximada do russo, com status oficial. Não obstante, Ramza (2010, p. 115) alerta que:

(...) explicar o fenômeno da fala mista em Belarus apenas com base na comparação das normas cultas de russo e belarusso codificados não é correto. É inevitável considerar também as normas usuais de suas formas coloquiais não-literárias, principalmente dialetais (inclusive, as variações zonais) e a oralidade⁶⁰.

O que a pesquisadora implica é a dificuldade em se delimitar o que é trasianka, isto é, influência de russo na língua belarussa, e o que é variação dialetal regional (Figura 1) ou mesmo o que é de origem comum a ambos os idiomas.

⁵⁹ Tradução minha, do belarusso, de: "Трасянка можа не лічыцца 'змешанай мовай' на той падставе, што, на думку некаторых аўтарытэтных даследчыкаў, кантакты паміж блізкароднаснымі мовамі нагадваюць 'хутчэй дыялектнае нівеляванне, а не ўключэнне сапраўды замежных структурных элементаў'".

⁶⁰ Tradução minha, do russo, de: "объяснять феномен смешанной речи в Беларуси лишь на основании сравнения литературной нормы кодифицированных русского и белорусского языков некорректно. Необходим учет и узуальных норм их нелитературных устных форм, прежде всего диалектной (в том числе и ее зональных вариантов) и разговорной речи".

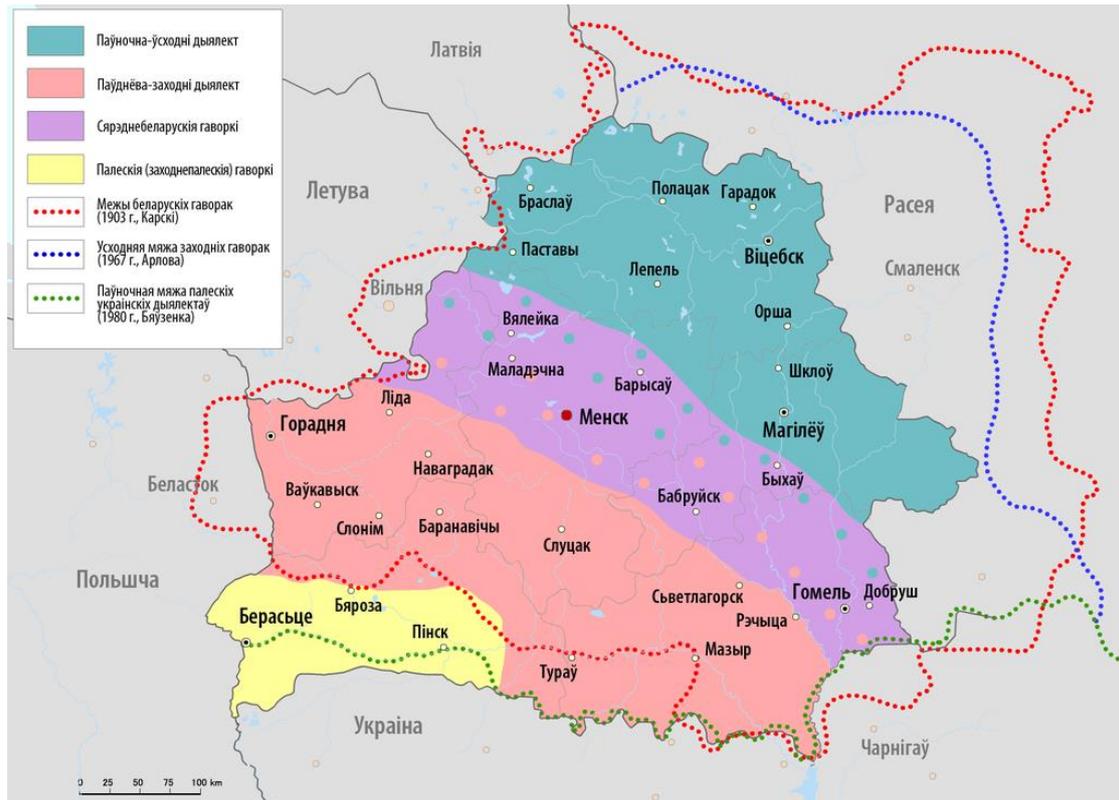


Figura 1 - Mapa das variações dialetais belarussas dentro e fora dos atuais limites do país. Legenda: verde, dialeto norte-oriental; rosa, dialeto sul-ocidental; roxo, falares centro-belarussos; amarelo, falares da região de Palieśsie (Ocidental). Linha pontilhada vermelha: limites dos falares belarussos (1903, Karski); linha pontilhada azul: limite oriental dos falares ocidentais (1967, Arlova); linha pontilhada verde: limite meridional dos dialetos ucranianos de Palieśsie (1980, Biaŭzienka). Fonte: LIANKIEVIČ & PIATROVIČ, 2013

Como podemos ver no mapa, a língua belarussa possui uma considerável variedade que ultrapassa as fronteiras do país (UNESCO, 2010, p. 182), formando uma espécie de contínuo dialetal desde Bielastok (atual Białystok, Polónia, não por acaso o único local “estrangeiro” mostrado no filme, posto que até 1945 fazia parte de Belarus) até tomar praticamente toda a região de Smaliensk (atual Oblast’ de Smolensk, Rússia), chegando a poucos quilômetros de Moscou. Ao sul existe a região etnográfica de Palieśsie, na tríplice fronteira com Polónia e Ucrânia, onde se fala, segundo a UNESCO, um outro idioma, grafado em inglês como *Polesian*, também incluído na lista de idiomas vulneráveis, junto ao belarusso. Segundo o filólogo e historiador belarusso Fiodar Klimčuk (2010, p. 72), a obra *Pinskaja Šlachta*, citada anteriormente, foi escrita nesse dialeto/idioma (“*pinčuckaja havorka*”, algo como “falar de Pinsk”) e traduzida para o belarusso literário em 1918, quando foi publicada no jornal *Voŭnaja Bielaruś*. Como vimos, esta peça é considerada um dos primeiros registros literários da trasianka, já demonstrando sua



complexidade dialetal: contém traços de belarusso, russo, polonês, ucraniano e polésio, o que se percebe mesmo em sua tradução. Além disso, a decadência da nobreza (*šlachta*) retratada na obra oitocentista parece culminar com a trasianka associada às camadas marginalizadas da sociedade atual.

Questões sociológicas

Nas situações em que o sotaque belarusso é distinguível, o que, como mencionado anteriormente, pode ser entendido como trasianka (Liankievič & Piatrovič (2013), notam que “desde então [1988] chamam de trasianka quase tudo o que soa ‘ruim’”⁶¹), frequentemente ocorre um processo de estigmatização e preconceito linguístico. Isto se exacerba quando, de fato, a pessoa fala trasianka, isto é, mescla amplamente em sua fala não só traços fonológicos como também lexicais e gramaticais dos dois idiomas.

Em pesquisa realizada por Sender (2014, p. 48-49) com 227 respondentes que escutaram gravações de uma mulher narrando seu cotidiano em belarusso, russo e trasianka, foi verificado que a grande maioria associa esta última com trabalhos de baixa remuneração, o que corresponde inversamente aos outros idiomas. Quanto à sua escolaridade, apenas 4% opinou que a falante de trasianka poderia ter terminado o ensino superior, contra 60% para russo e 63% para belarusso. Quanto a este, é interessante notar que tal porcentagem se associa fortemente ao estudo de Letras Belarussas, uma vez que as respostas apontavam quase que exclusivamente para a profissão de docente, dentre as abordadas. Em outras palavras, o senso comum tende a julgar que somente quem ensina belarusso fala este idioma (e não necessariamente no seu dia a dia). Além do campo profissional e acadêmico, os resultados também apontam para o preconceito em torno de falantes de trasianka como incapazes de falar um idioma estrangeiro (92%) e como pessoas indesejáveis de se ter como vizinhas (quase 100% desfavoráveis). Sender nota que não foram apenas falantes de belarusso e russo que tiveram essas atitudes negativas, mas também falantes de trasianka se discriminam.

Assim como sugere a pesquisa de Sender, em *Viva Belarus!* nota-se uma hierarquização social em torno dos idiomas falados, sobretudo segundo a dinâmica

⁶¹ Tradução minha, do belarusso, de: “З тых часоў трасянкай сталі называць ледзь не ўсё, што “кепска” гучыць”.



notada por Miačkoŭskaja (2007), onde quanto mais se sobe na pirâmide social, mais se aproxima do russo da metrópole. Desta forma, o cabo Ščuka fala quase que exclusivamente trasiianka; seu superior imediato, sargento Ruslan, fala russo com sotaque belarusso, enquanto o tenente-general, em Minsk, é falante praticamente monolíngue do superestrato. Seu distanciamento do belarusso é tamanho que ele nem sequer consegue ler o blog de Miron sem traduzi-lo ao russo⁶².

No campo político, a dinâmica não é muito diferente: os mesários falam trasiianka, enquanto a comissão responsável pelas fraudes fala russo. Contudo, o deputado Luhavy, em posição de relativa autoridade, fala trasiianka. Isto se deve, ao meu ver, primeiro ao distanciamento de Mazyr em relação à capital e seu status *de facto* radioativo, o que torna a região especialmente periférica em termos de importância política; segundo, deputado não é exatamente um cargo alto dentro de um regime autoritário; e terceiro, como já mencionado anteriormente, desde o final da URSS existe uma classe emergente de governantes que falam trasiianka, ou *dziemianciejeŭka*, incluindo o ditador.

Seguindo um pensamento Foucaultiano, há também a possibilidade de que Luhavy simplesmente faça parte de outro microssistema de poder, alheio ao dos mesários. Segundo o filósofo francês, o poder passa pelas massas, pelo governo, oposição, mídia e outras esferas. Pouco se sabe sobre Luhavy, além de ele ser diretor da estação de esqui local, intimamente relacionada com a retirada do status de Mazyr como zona radioativa, o que indica um nível significativo de influência econômica e política, combinação fundamental para a manutenção do aparelho de Estado, segundo Foucault (2019, p. 173):

(...) para fazer funcionar esses aparelhos de Estado que serão ocupados, mas não destruídos, convém recorrer aos técnicos e especialistas. E, para isto, utiliza-se a antiga classe familiarizada com o aparelho, isto é, a burguesia. Eis, sem dúvida, o que se passou na U.R.S.S. De maneira nenhuma pretendo dizer que o aparelho de Estado não seja importante, mas me parece que, entre todas as condições que se devem reunir para não repetir a experiência soviética, para que o processo revolucionário não atole, uma das primeiras coisas que devemos entender é que o poder não está localizado no aparelho de Estado e que nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam à margem dos aparelhos de Estado, abaixo deles, a seu lado, em um nível muito mais ínfimo, cotidiano, não forem modificados⁶³.

⁶² Cf. 00:26:43,513 --> 00:26:48,833; 00:27:32,800... 00:27:40,646

⁶³ Tradução minha, do espanhol, de: "(...) para hacer funcionar esos aparatos de Estado que serán ocupados pero no destruidos, conviene recurrir a los técnicos y los especialistas. Y para hacerlo se utiliza la vieja clase familiarizada con el aparato, es decir, la burguesía. Eso es sin duda lo que pasó en la URSS. De ningún modo pretendo sostener que el aparato de Estado no sea importante, pero me parece que entre todas las condiciones que deben reunirse para no repetir la experiencia soviética, para que el proceso revolucionario



Encaixar Luhavy na classe burguesa, segundo o pensamento de Foucault, nos ajuda a entender sua posição dentro do microssistema político e sociolinguístico, sobretudo se levarmos em consideração que tal classe é fenômeno relativamente recente. O sociólogo russo Renald Simonian (2010, p. 98) conta que os anos 1990 viram o surgimento de uma nova classe - conhecida na Rússia como “novos russos”, mas de jeito algum limitada apenas a este país - caracterizada por “tipos fisicamente robustos, com baixa escolaridade, obstinados, desprovidos de tabus morais, materialmente prósperos”⁶⁴, a qual ocupa lugar central dentro de sua crítica à inversão de valores culturais e intelectuais que, segundo ele, as ex-repúblicas soviéticas presenciaram durante a transição para o sistema capitalista.

O comentário de Foucault, em 1975, evidentemente precede esse momento, tratando da ascensão do regime soviético com apoio da burguesia sobrevivente pós-revolução, familiarizada com o aparelho imperial. Podemos teorizar que a história se repete com Lukašenka, que se mantém no poder com a ajuda de um aparelho estatal pós-soviético, do qual faz parte Luhavy. A trasianka em sua fala aponta para uma origem rural; dentro desse microssistema, é possível que ele, morando na cidade, tenha mais domínio de russo do que familiares que permaneceram no campo, reflexo de seu status elevado. Dentro do microssistema político, entretanto, ele ocupa um dos lugares mais baixos, equiparável ao cabo Ščuka a nível militar.

O surgimento dessa classe burguesa é um fenômeno extremamente complexo, mas uma possível explicação para a ascensão socioeconômica de indivíduos marginalizados à época da crise econômica e política do ocaso soviético, em lugar da elite intelectual e política de então, pode ser teorizada a partir do pensamento de Frantz Fanon, quando este, tratando de movimentos de luta anticolonial e consciência nacional, afirma que essa dinâmica “se verifica na incapacidade do intelectual colonizado para dialogar. Porque não sabe fazer-se inessencial em face do objeto ou da idéia. Em compensação, quando milita no seio do povo, vai de surpresa em surpresa” (1968, p. 37). A classe intelectual

no se empantane, una de las primeras cosas que debemos entender es que el poder no está localizado en el aparato de Estado y que nada cambiará en la sociedad si los mecanismos de poder que funcionan al margen de los aparatos de Estado, por debajo de ellos, a su lado, en un nivel mucho más ínfimo, cotidiano, no se modifican.”.

⁶⁴ Tradução minha, do russo, de: “физически крепкий, малообразованный, напористый, лишенный моральных запретов, материально состоятельный типаж”.



despreparada e, nas palavras de Fanon, incapaz de dialogar, é representada por Miron, que se esquivava de um confronto direto com o aparelho de Estado até não ter mais escolha. Assim como a classe intelectual do país, Miron domina as normas cultas vigentes - superestrato russo e belarusso literário -, mas não a trasianka das massas. Seu mérito está em conseguir engajar o povo local, ganhando a maioria dos votos, “de surpresa em surpresa”, trazendo-lhe a língua belarussa através da música e do blog.

À continuação, Fanon trata da população desfavorecida e menos instruída, o que podemos relacionar com a classe emergente, representada por Luhavy: “Mas o felá, o desempregado, o faminto, não se gaba de ter a verdade. Não diz que é a verdade, porque o é em seu próprio ser” (ibidem). Destarte, certas pessoas na base da pirâmide social parecem dialogar melhor com a grande maioria da população exatamente por ser parte dela, isto é, ter conhecimento de suas necessidades, pontos fortes e fracos. Assim, a classe emergente, da qual suponho que Luhavy faça parte, agiu mais rápida e acertadamente durante o colapso soviético e soube colher os frutos da transição para economia de mercado, lançando mão de todos os meios necessários para isso, como podemos inferir através de sua ligação com o governo.

Por fim, com relação a falantes “monolíngues” do superestrato russo, aparentemente no topo da cadeia alimentar retratada no filme, podemos fazer outro paralelo com Fanon, desta vez na obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008, p. 90), em que este cita o psicanalista francês Octave Mannoni para descrever uma dinâmica semelhante à colonialidade pós-soviética presente no filme:

Quais são os casos excepcionais de que nos fala Mannoni? São, simplesmente, aqueles em que o “evoluído” descobre-se, de repente, rejeitado por uma civilização que ele, no entanto, assimilou. De modo que a conclusão seria a seguinte: na medida em que o verdadeiro “malgaxe-tipo” do autor assume a “conduta dependente”, tudo vai às mil maravilhas. Mas se ele esquece o seu lugar, se por acaso mete na cabeça que quer igualar-se ao europeu, então o dito europeu se irrita e rejeita o audacioso - que, nesta ocasião, e neste “caso excepcional”, paga com um complexo de inferioridade sua rejeição da dependência.

Embora o exemplo acima seja sobre as relações coloniais entre França e Madagascar, com profundas diferenças linguísticas, culturais e raciais, podemos enxergar comportamento semelhante na Belarus pós-soviética. Contanto que o cidadão mostre uma “conduta dependente”, assim como Miron no início do filme, seguindo as diretrizes



do regime e falando seu idioma, a opressão é suportável, dentro de uma pressuposta normalidade. Entretanto, quando este quer igualdade de direitos, garantidos nominalmente por lei, o sistema responde com violência. Contudo, não é o incansável ativista Miron que “paga com um complexo de inferioridade” e, sim, o próprio colonizado Lukašenka, que sabe que nunca será visto por Moscou como igual.

Tal situação é ilustrada por Fiaduta, quando este descreve a reação do político russo Serguei Glazev ao ser perguntado sobre a possível ascensão de Lukašenka ao posto de mandatário da então recém-criada União Estatal: “[Glazev] simplesmente começou a gargalhar: - Impossível! Impossível!” (FEDUTA, 2005, p. 604)⁶⁵. Não era segredo que o ditador belarusso cobiçava o cargo, motivo pelo qual ele mesmo propôs a Ieltsin a união de seus países, com a ambição de um dia presidir ambos. Porém, segundo Fiaduta, “muitos representantes da elite política russa o menosprezavam (...) não acreditavam nem viam perspectiva nele”⁶⁶. O autor ainda completa: “Aonde que um ‘não-russo’ vai a comandar a Rússia?”⁶⁷.

Em termos linguísticos e culturais, a situação não é diferente. Por mais que um belarusso se identifique com o *ethnos* russo e fale, por questão de princípios, exclusivamente nessa língua, ele sempre se distinguirá do russo metropolitano por entender belarusso. Exemplo disso, no filme, é a figura do tenente-general, que nunca sequer fala com sotaque belarusso, mas conversa em *code-switching* com Miron fluentemente⁶⁸.

Estratégias de tradução

Feita a distinção entre o russo com sotaque belarusso e a trasianka, abordando aspectos sociológicos do espectro vertical que vai desde falantes “monolíngues” de trasianka a falantes “monolíngues” de russo, convém abordar aspectos gramaticais que de fato caracterizam a trasianka no filme e, conseqüentemente, as estratégias escolhidas

⁶⁵ Tradução minha, do russo, de: “просто рассмеялся: — Этого не может быть! Этого не может быть!”.

⁶⁶ Tradução minha, do russo, de: “Многие представители российской политической элиты в то время явно недооценивали Лукашенко. Не то чтобы не хотели — не могли поверить в его перспективность”.

⁶⁷ Tradução minha, do russo, de: “Куда ж ему — «нерусскому» — Россией править?”.

⁶⁸ 00:50:02,044 - 00:50:46,800



para a tradução. O primeiro exemplo de trasianka “verdadeira” na narrativa se manifesta na fala de Ščuka quando este pergunta a Miron:

355
00:30:54,800 --> 00:30:56,800
<trasianka> Табе *нада* новы *целефон*?
Você precisa de um novo telefone?

A frase começa em belaruso, com o pronome dativo *tabie* e, se continuasse nessa língua, terminaria com “*treba novy telefon?*”. Contudo, nota-se um esforço em se aproximar do russo, utilizando o predicativo *nado*. Posto que nem em russo existe a palavra “*tabie*” nem em belaruso existe “*nado*”, a frase foi marcada como trasianka. Existe em Belarus uma tendência de transcrever trasianka de maneira foneticamente aproximada à linguagem oral, possível marca de belaruso, como Sussex e Cubberley apontam: “A norma ortográfica belarussa é mais fonética que a russa no sentido de que as vogais átonas são expressamente indicadas” (2006, p. 53)⁶⁹, ou seja, enquanto em russo a letra “o”, quando átona, é reduzida para /a/ (ou /e/) na fala, em belaruso, o que se pronuncia como /a/ se escreve como tal. Assim, transcrevo o predicativo russo “*надо*” foneticamente (*нада*), de acordo com a pronúncia russa, transliterado como “*nada*”, adequando o vocábulo à ortografia belarussa e, por extensão, de trasianka, assim como ocorre com *cieliefon*, aproximação fonética do russo *tieliefon*, ortograficamente adaptado à pronúncia belarussa (*cekanne*). A marcação em itálico na linha de partida serve apenas para mostrar que, ortograficamente, os termos fogem da linguagem padronizada, uma vez que a legenda, por se tratar de um código escrito, dá preferência à norma culta. No entanto, essa marcação não é transposta na linha de chegada, uma vez que *de facto* se trata de outro idioma⁷⁰.

Como observado anteriormente, a manifestação de vocábulos de belaruso ou de russo na trasianka geralmente ocorre de maneira espontânea. Se considerarmos que a trasianka combina em si praticamente todas as palavras de belaruso e russo, então, a partir de dicionários das academias de ciências de Belarus e da Rússia (KAPYLOŬ, 2016;

⁶⁹ Tradução minha, do inglês, de: “The Belarusian orthographic norm is more phonetic than that of Russian, in that the quality of unstressed vowels is expressly indicated”.

⁷⁰ No filme, a legenda estará marcada com abreviação de idioma padrão ISO 639-3.



OJEGOV & CHVEDOVA, 2006), podemos conjecturar que seu inventário lexical gira em torno de 145.000 verbetes, sem contar idiomas, variações dialetais e obscenidades. Assim, a natureza híbrida da trasianka permite a formulação de frases impossíveis de existirem em cada idioma isolado, o que não apenas implica em frases onde ambos os idiomas se manifestam de maneira intercalada, como também inclui a coexistência de tais vocábulos, por vezes, dentro da mesma frase e com o mesmo significado, como no exemplo a seguir:

814
01:18:37,767 --> 01:18:39,767
<trasianka> *Цебя нават дажэ ў горад ня выпусьцяць*
Nem sequer pra cidade não te deixarão ir

Enquanto no exemplo anterior o cabo Ščuka intercalou vocábulos do belarusso e do russo em sua fala, desta vez ele reúne, sucessivamente, termos equivalentes de ambos os idiomas, possivelmente para enfatizar o enunciado: *navat*, do belarusso e *daje*⁷¹, do russo, ambos significando “nem” ou “sequer”, reforçados ainda pela negação *nia* (ня). Diferentemente de outras situações no filme, onde se observam frases em belarusso com seleção de sintagma nominal em russo, esta linha se configura como trasianka desde o começo, com a forma híbrida “*ciebia*” (цебя), junção do pronome acusativo belarusso *ciabie* com seu equivalente em russo *tebia*, cognatos do pronome pessoal lusófono “te”, presente no texto de chegada. Considerando o caráter enfático da frase por meio da repetição, que ocorre apenas a nível semântico, não morfológico, reproduzi o efeito inserindo dois termos morfológicamente diferentes, mas semanticamente idênticos, na linha de chegada. Assim como no texto de partida, “nem” e “sequer” são morfológicamente distintos, mas se combinam em harmonia, refletindo a espontaneidade e naturalidade de tal construção na trasianka.

Investigar quais fatores estão por trás dessa dita “espontaneidade”, demanda um estudo à parte. Contudo, um fator que se destaca na narrativa é a declinação. Por vezes, somente quando um nome é flexionado, a trasianka se manifesta incontestavelmente, como ocorre durante a contagem dos votos, no filme:

⁷¹ A grafia “*дажэ*” (*dajè*) caracteriza marca de trasianka por adaptação às regras ortográficas belarussas. Em russo, a grafia padrão é *даже*.



873
01:22:31,147 --> 01:22:36,747
<russo> Захарко, Захарко, Луговой, Захарко...
Zakharko, Zakharko, Lugovoi, Zakharko...

874
01:22:36,772 --> 01:22:38,719
<trasianka> Как-то много этого Захарки
Tem muito desse Zakharka

Embora a linha 873 conte apenas com os sobrenomes dos candidatos, um dos quais soa idêntico tanto em belarusso quanto em russo - Zakharko (*Захарко*) / Zacharka (*Захарка*), IPA: [za'xarke] -, sabemos que a frase está em russo pela pronúncia do nome "Lugovoi" (*Луговой*), IPA: [luɣe'voj]. A título de comparação, em belarusso seu nome é Luhavy (*Лугавы*), IPA: [luɣa'vi] e em trasianka, ao menos em tese, seria [luɣa'voj], de acordo com a fonética belarussa (SUSSEX & CUBBERLEY, 2006, p. 143).

Convém mencionar que em Belarus, desde que Lukašenka tornou o russo cooficial, nomes pessoais são grafados nos documentos de identidade de acordo com as tradições dos dois idiomas. Ou seja, não se trata apenas de acomodações ortográficas entre os dois alfabetos, mas *de facto* traduções. Sobre as complexidades relativas a essa situação, o linguista belarusso e membro da Academia Nacional de Ciências do país, Aliaksandr Lukašanec (2016, p. 181-182) escreve que não há consenso na transliteração entre os dois idiomas e destes para o alfabeto latino, somando-se a essa problemática questões tradutórias, culturais e até religiosas. Assim, Miron se refere a seu concorrente, em belarusso, como Luhavy (01:20:20), enquanto a comissão o chama de Lugovoi; do mesmo modo, seu companheiro da banda Forza, Žmicier, é chamado de Dmitri pelo agente da KGB (01:05:56), de acordo com a tradição russófona.

A linha 874 continua em russo padrão, "*kak-to mnogo etogo*", porém é marcada como trasianka devido à declinação que a sucede: *Zakharki* (*Захарки*). Aqui, o sobrenome da personagem é declinado segundo o paradigma do caso genitivo (partitivo) singular com terminação em *-a*. Em russo, dado que o nome termina em *-o*, não há declinação. Na legenda, para marcar esta *différance*, optei por transcrever segundo o padrão russófono, com a desinência *-u* apontando para uma influência gramatical do belarusso, isto é, nem



a declinação corresponde às normas do russo nem a letra *-u* existe em belaruso, denotando assim uma terceira língua. Na tradução, este mecanismo é reproduzido usando o caso nominativo - “Zakharka”, mistura de “Zakharko” e “Zacharka”.

É interessante notar que a declinação do sobrenome de Miron, na fala dos membros da comissão, segue o mesmo paradigma de declinação para o caso acusativo, o que poderia indicar uma possível ordem inerente à suposta espontaneidade da trasiianka:

940
01:32:24,558 --> 01:32:27,800
<trasiianka> За Лугавога 2/3, а за Захарку 1/3

2/3 para Luhavoi e 1/3 para Zakharka

941
01:32:29,474 --> 01:32:30,475
Так многа Захарке?

Tanto para Zakharka?

Na linha 940 destaca-se, mais uma vez, a trasiianka por declinação. A forma acusativa *Zakharku* só é possível na gramática belarussa, ressaltando-se que em russo “Zakharko” não é declinável. Todavia, a hipótese de que nomes em trasiianka se declinem segundo a gramática belarussa cai por terra diante da declinação para o caso dativo presente na frase seguinte, na qual o sobrenome de Miron é flexionado segundo o paradigma do caso dativo russo para nomes terminados em *-a* (tabela 1).

Tabela 1 - Declinação do nome “Zakharko” em belaruso, russo e trasiianka

| “Zakharko” (dativo) | Belaruso | Russo | Trasiianka |
|---------------------|----------------------------|------------|-------------|
| Cirílico | Захарку (m) Захарцы (f) | Захарко | Захарке |
| Transliteração | Zacharku Zacharcy | Zakharko | Zakharke |
| IPA | [za'xarku] [za'xartsʲi] | [zɐ'xarke] | [za'xark'e] |

Uma diferença marcante entre os sistemas de declinação do belaruso e do russo é que os nomes no primeiro são declinados, nos casos dativo e instrumental singular, de



acordo com o gênero, independentemente de sua terminação no nominativo. Assim, ainda que “Zacharka” termine com *-a*, por estar no masculino ele flexiona como tal. A terminação *-e* surge, portanto, não do belarusso, mas sim do paradigma russo para o caso dativo, que não diferencia gênero (SUSSEX & CUBBERLEY, 2006, p. 339). Assim, a natureza híbrida da trasianka abrange não só o léxico, mas também os paradigmas e variações de cada idioma. Cabe ressaltar que a declinação acima descrita não exclui outras possibilidades, podendo mudar de acordo com o momento e com o falante, como veremos no exemplo a seguir.

O outro nome citado na linha 940, *Lugovoi*, por sua vez é declinável em russo, bem como em belarusso e trasianka, cujos paradigmas resultam em flexões indistinguíveis no caso acusativo, conforme tabela 2. Mesmo em termos fonéticos, o sobrenome do oponente de Miron coincide com o paradigma belarusso, tornando assim o idioma da frase como um todo passível de ser classificado como tal, incluindo a contagem fracionária.

Tabela 2 – Declinação do nome “Lugovoi” em belarusso, russo e trasianka

| “Lugovoi” (acusativo) | Belarusso | Russo | Trasianka* |
|-----------------------|-------------|-------------|-------------|
| Cirílico | Лугавога | Лугового | Лугавога |
| Transliteração | Luhavoha | Lugovogo | Luhavoha |
| IPA | [luʝa'voʝa] | [luʝe'vove] | [luʝa'voʝa] |

* Apenas ortograficamente.

Todavia, a frase continua sendo marcada como trasianka, posto que se sabe, pelo contexto, que o nome declinado em questão é *Lugovoi*, não *Luhavy*. Isto significa que, conforme a tabela, a forma “Luhavoha” se trata de trasianka, ou seja, “Lugovogo” pronunciada com sotaque belarusso. Cabe destacar que o exemplo de trasianka da tabela é peculiar à linha 940, não necessariamente servindo de referência para outras instâncias. Na linha 877 (01:22:43), por exemplo, o sobrenome do candidato é pronunciado como “*Luhavova*”, mesclando simetricamente na mesma palavra a norma fonética belarussa - *Luha* - com a russa, - *vova* (SUSSEX & CUBBERLEY, 2006, p. 49). Isto reforça o princípio de espontaneidade da trasianka, que não apenas toma empréstimos lexicais do superestrato, como indica *Miačkoŭskaja*, mas também opera a nível morfêmico, amalgamando regras gramaticais e fonológicas de maneira idiossincrática e imprevisível.



Considerações finais

Como vimos, a discussão em torno da trasiánka é sempre pautada, direta ou indiretamente, em torno da sobrevivência da língua belarussa. Considerada um vetor russificante, ela frequentemente é percebida como uma ameaça à existência da língua nacional, queira pelo risco de substituí-la como nacioleto, queira por obliterá-la, ao longo das gerações, em prol do superestrato. Tal percepção contribui para a discriminação e marginalização dos indivíduos que venham a ser classificados como falantes dessa língua, uma classificação altamente arbitrária, uma vez que não há parâmetros suficientemente rigorosos que a definam.

Em termos deleuzianos, trasiánka é devir; seu poder de aproximação da língua russa é atualmente utilizado a favor do regime desde que Lukašenka se candidatou à presidência, porém isto não quer dizer que esse devir não anseie por uma aproximação do belarusso. No filme, vemos isto na figura de Ščuka, o maior aliado de Miron no quartel. O cabo faz parte do sistema e, a princípio, somente ajuda o protagonista por dinheiro. Mesmo sem entender ao certo por que este se submete a tantos tormentos pelo direito de falar belarusso, o militar paulatinamente se posiciona contra o regime, firmando-se genuinamente do lado do protagonista ao devolver-lhe o celular com a gravação das fraudes, momento catalisador das derradeiras manifestações. Tal posição não é isolada, visto que Miron também consegue o apoio da grande maioria dos recrutas e da população de Mazyr, graças ao blog e ao ativismo de Vera e da banda Forza, evidenciando as crueldades do regime.

Por outro lado, Luhavy mostra que nem todo falante de trasiánka está propenso a se alinhar com falantes de belarusso. O inescrupuloso diretor da estação de esqui tem relação praticamente simbiótica com o regime, cuja decisão de remover o status de zona radioativa do local coincide com suas ambições comerciais. Ele participa diretamente das fraudes e visa somente o lucro, em detrimento da população doente e abandonada pelo Estado, representando falantes de trasiánka que se aliam com a classe dominante, russófona, visto que nela percebem, mesmo que inconscientemente, possibilidades reais de lucro e ascensão socioeconômica.

É possível argumentar que a dicotomia Ščuka-Luhavy transmite uma mensagem ao público. Uma mensagem de união entre os grupos sociais discriminados contra um



inimigo em comum: o regime russófono de Lukašenka, em si um desdobramento do imperialismo russo. Tal como a oposição belarussófona, perseguida e reduzida, Miron precisa da ajuda de Ščuka para fazer frente ao sistema. Este, por sua vez, representa a grande população falante de trasianka, acostumada a receber ordens de cima, aonde almeja chegar e, tal como na hierarquia militar, espezinhar quem está abaixo. A diferença entre ele e Luhavy surge apenas quando seus interesses pessoais são postos de lado, em prol de um bem maior, mostrando assim ao público que nunca é tarde para se redimir e lutar pelo que é certo. Neste sentido, Luhavy é o exemplo a não ser seguido, uma vez que seus ganhos pessoais vêm em primeiro lugar, representando, em última instância, o próprio ditador, falante de trasianka cujo complexo de inferioridade o leva a negar suas origens e a empenhar-se, em vão, a se igualar à antiga metrópole, em detrimento da língua, cultura e soberania de sua nação.

O cenário do país retratado no filme é produto de séculos de imperialismo russo-soviético, e a trasianka é reflexo disso, mas também, ela é um potente indicador da resiliência do idioma belarusso que, como a murta, concede e flexibiliza para sobreviver, apesar de esforços monumentais para extingui-lo, sempre pronto para reagir e retomar seu lugar. Para tanto, o diálogo e a compreensão mútua são fundamentais, afinal, o resultado de um processo centenário não pode ser alterado subitamente. A suposta ameaça que a trasianka representa à sobrevivência do belarusso é tão diminuta quanto sua passagem pelo filme - pálida em comparação à esmagadora presença da língua russa. Esse receio exagerado, por vezes demonstrado em círculos acadêmicos, faz pouco mais que canalizar o ódio ao lado mais vulnerável, dinâmica semelhante à vivenciada por pessoas que falam trasianka, as quais, por sua vez, frequentemente se veem desencorajadas a transitar para a rebuscada linguagem de intelectuais, mais fácil de refutar em prol do superestrato imposto pelo regime. Assim, tanto falantes de belarusso que ojerizam a trasianka, quanto falantes de trasianka que desprezam o belarusso, involuntariamente ajudam a língua russa a manter sua supremacia no país e este é o grande problema constante na narrativa: a desigualdade entre as línguas oficiais. É importante ressaltar que em nenhum momento do filme, ou mesmo do blog em que ele se baseia, pleiteia-se a remoção do status cooficial da língua russa, ainda que tal configuração tenha sido imposta arbitrariamente pelo ditador. O problema não é falar russo, afinal, Belarus é um Estado historicamente plurilíngue e multi-étnico, onde até um século atrás



falava-se, oficialmente, não só belarusso e russo como também polonês e ídiche, mas falar *somente* russo. O que é espantoso, quiçá até mais para o público estrangeiro, é que seja tão difícil falar belarusso em Belarus, considerando que este é, ao menos nominalmente, o idioma da maioria da nação. Para mudar este quadro, a mensagem do filme não deixa dúvidas: é preciso se unir, e a trasiianka é uma importante aliada.

REFERÊNCIAS

BARADULIN, R. Трасянка. In: **СЛОЎНІК СВАБОДЫ: XX стагодзьдзе ў беларускай мове. Слова на дзень для памяці і для роздуму**. Praga: RFE/RL, 2012, 516 p.

BELARUS. **National System of Geographic Names Transmission into Roman Alphabet in Belarus**. In. United Nations Conference on the Standardization of Geographical Names, 9. Nova York: ONU, 10 jul. 2007, 8 p.

BNR. **The Belarusian Democratic Republic official website**. 2020. Disponível em: <<http://www.radabnr.org/>> Acesso em: 05 de outubro de 2020.

CNN. Rice: Belarus is 'dictatorship'. **CNN International**, 20 abr. 2005. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2005/WORLD/europe/04/20/rice.belarus/>> Acesso em: 14 set. 2020.

СУЧУН, Н. Крэалізаваны прадукт: Трасянка як аб'ект лінгвістычнага даследавання. **АРЧЕ Пачатак**, Mensk, n. 6 (11), 2000, p. 51-58.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, 275 p.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, 194 p.

FEDUTA, A. **Лукашенко: политическая биография**. Moscou: Referendum, 2005, 704 p.

FOUCAULT, M. **Microfísica del poder**. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2019, 251 p.

GONÇALVES, H. **Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990, 120 p.

G1. 'Melhor ser um ditador do que ser gay', diz presidente de Belarus. **G1**, 04 mar. 2012. Disponível em: <<http://glo.bo/AllrYA>> Acesso em: 14 set. 2020.

JOHNSON, S. Russian language in decline as post-Soviet states reject it. **Financial Times**, 13 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/c42fbd1c-1e08-11e7-b7d3-163f5a7f229c>> Acesso em: 21 jun. 2018



KAPYLOŬ, I. **Тлумачальны Слоўнік Беларускай Літаратурнай Мовы**. Minsk: Bielaruskaja Encykłapiedyja imia Pietrusia Broŭki, 2016, 968 p.

LARA, L. Os protestos em Belarus, a 'última ditadura da Europa'. **CNN Brasil**, São Paulo, 27 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/2020/08/27/os-protestos-em-belarus-a-ultima-ditadura-da-europa>> Acesso em: 02 set. 2020.

LIANKIEVIČ, U.; PIATROVIČ, A. **Моўны вентылятар: памылак не існуе**. 13 dez. 2013. Disponível em: <<https://budzma.by/news/mowny-vyentylyatar-pamylak-nye-isnuye.html>> Acesso em: 07 out. 2020.

LUKAŠANIEC, A. Беларуска-рускае двухмоўе і праблемы сучаснай іменаслоўнай практыкі. In: **Региональная ономастика: проблемы и перспективы исследования**. Viciebsk: VDU, 2016, p. 180-184.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 1998, 315 p.

MIAČKOŬSKAJA, N. Трасянка ў кантынууме беларуска-рускіх ідыялектаў: хто і калі размаўляе на трасянцы. **Веснік БДУ**, Minsk, s. 4, n. 1, 2007, p. 91-97.

NAVUMČYK, S. **Сем гадоў Адраджэння, альбо фрагменты найноўшай беларускай гісторыі (1988–1995)**. Varsóvia: Bielaruskija viedamaści, 2006, 140 p.

OJEGOV, S.; CHVEDOVA, N. **Толковый словарь русского языка**. Moscou: A Temp, 2006, 944 p.

RAMZA, T. Трасянка: нацыянальна-прецедэнтны феномен или «ключевое слово текущего момента»? **Беларуская думка**, Minsk, n. 7, 2010, p. 112-116

ROTH, A. Is this the beginning of the end for 'Europe's last dictator'?. **THEGUARDIAN**, 02 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2020/aug/02/is-this-the-beginning-of-the-end-for-europes-last-dictator>> Acesso em: 02 set. 2020.

SENDER, N. Measuring language attitudes. The case of Trasiianka in Belarus. **Linguistik online**, Frankfurt, n. 2, 2014, p. 43-55.

SHOTTER, J; SEDDON, M. Europe's 'last dictator' in a brutal fight for survival. **Financial Times**, Varsóvia, Moscou, 14 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/4b9c32a1-2494-4f36-a10f-2777ec429e5d>> Acesso em: 02 set. 2020.

SOYUZ. **Информационно-аналитический портал союзного государства**. 2020. Disponível em: <<https://soyuz.by>> Acesso em: 08 de outubro de 2020.

SUSSEX, R; CUBBERLEY, P. **The Slavic Languages**. Nova York: Cambridge University Press, 2006, 638 p.

UNESCO. **Atlas of the World's Languages in Danger**. 3ª ed. Paris: UNESCO, 2010, 221 p.



VIAČORKA, F. **Armiejski dziońnik Franaka Viačorki**. Minsk, 12 jun. 2009. Disponível em: <naviny.by/rubrics/society/2009/06/12/ic_articles_116_161266> Acesso em: 28 jan. 2016.

VIVA BELARUS!. Direção: Krzysztof Łukaszewicz. Produção: Tadeusz Drewno, Daniel Markowicz e Włodzimierz Niderhaus. Intérpretes: Dzmitry Papko; Vadim Affanasiev; Karolina Gruszka; Anatolii Kot e outros. Roteiro: Krzysztof Łukaszewicz e Franak Viačorka. Música: Lavon Volski. Polônia: WFDIF, Canal +, Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2012. 1 DVD (98 min.), widescreen, color.

WYSON, K. Viva Belarus! Premieres In Washington. **Radio Free Europe / Radio Liberty**, 14 nov. 2014. Disponível em: <<https://pressroom.rferl.org/a/viva-belarus-premieres-in-washington/25168573.html>> Acesso em: 03 out. 2014.

ZAPRUDZKI, S. Некаторыя заўвагі аб вывучэньні «трасянкi», або Выклікі для беларускіх гуманітарных і сацыяльных навук. **ARCHE Пачатак**, Mensk, n. 11-12, 2009, p. 157-200.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pela bolsa de doutorado. A Volha Yermalayeva Franco, pela inspiração e apoio incondicional. Ao Dr. Jorge Hernán Yerro, pela imprescindível orientação.

Biografia dos autores

Paterson Franco é bolsista da FAPESB na modalidade doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Linha de pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica. Autor do livro *Cinema em Exílio: Tradução e Política na Belarus Pós-soviética*, fruto de sua pesquisa de mestrado. Tem experiência com ensino, tradução e legendagem de belaruso, russo e outros idiomas, com foco em Estudos Culturais Pós-soviéticos.

Jorge Hernán Yerro é possui doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, onde é professor adjunto e membro docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: Estudos de tradução, legendagem, tradução automática, tradução de manifestações artísticas e culturais subalternizadas, tradução e ética.



ARTIGO

**A MENSAGEM DE CLARICE LISPECTOR:
TRADUÇÃO, LÉXICO, SIMBOLISMOS E SUAS INTERFACES COM A
PSICOLOGIA ANALÍTICA JUNGUIANA**

Celso Fernando Rocha

*Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto
(IBILCE/UNESP), Brasil
celso.rocha@unesp.br*

Talita Serpa

*Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto
(IBILCE/UNESP), Brasil
talita.serpa@unesp.br*

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.29839>

Recebido em: 06/03/2020

Aceito em: 11/11/2020

Publicado em maio de 2021

RESUMO: O objetivo deste artigo é descrever o emprego do léxico de maior chavidade no conto *A mensagem*, de Clarice Lispector, e em sua respectiva tradução para a língua inglesa, realizada por Giovanni Pontiero, sob o título *The Message*. Os subsídios teórico-metodológicos empregados advêm de conceituações propostas pela Linguística de Corpus e pelos Estudos da Tradução Baseados em Corpus. No que diz respeito ao instrumental analítico, fazemos uso da psicologia analítica junguiana e, quando relevante, do aporte do dicionário de símbolos de Jean Chevalier, com intuito de estabelecermos uma leitura pautada na observação da rede significativa construída por meio do léxico. São apresentadas ainda, em alguns excertos, as transformações sofridas pelo referido conjunto lexical no que tange ao seu emprego no texto de chegada.

Palavras-chave: *Linguística de Corpus, léxico e tradução, literatura brasileira traduzida, Clarice Lispector, psicologia analítica.*

**THE MESSAGE BY CLARICE LISPECTOR: LEXICON, CORPORA, SYMBOLISM
AND THEIR INTERFACES WITH PSYCHOANALYSIS**

ABSTRACT: The main objective of this paper is to describe the use of the lexicon with high keyness in Clarice Lispector's short story, *A Mensagem*, and in its respective translation into English, performed by Giovanni Pontiero, under the title *The Message*. The theoretical-methodological approach employed is based on concepts proposed by Corpus Linguistics and by Corpus-Based Translation Studies. With regard to the analytical instruments, we used Jungian psychology as well as the contributions of Chevalier's dictionary of symbols, in order to establish a reading which considers the observation of



the significant network constructed through lexicon. In the end, we also intended to present, in some excerpts, the transformations undergone by the lexical set with regard to its use in the target text.

Keywords: *Corpus Linguistics, lexicon and translation, Translated Brazilian literature, Clarice Lispector, analytical psychology.*

Introdução

Neste trabalho, buscamos iniciar uma análise do conjunto vocabular de maior chavidade⁷² no conto *A mensagem*, da obra *A legião estrangeira* (1964) de Clarice Lispector e em sua respectiva tradução levada a cabo por Giovani Pontiero em 1992, sob o título *The Message*. Tencionamos, com isso, observar possíveis sentidos produzidos tanto no texto de partida (doravante TP)⁷³ quanto no texto de chegada (doravante TC), em relação ao emprego das escolhas lexicais na composição textual de autora e tradutor. Desse modo, entendemos que estudar léxico e tradução por meio do uso de ferramentas de *corpora* representa um ponto de junção privilegiado ao favorecer a apreensão de sentidos e valores que podem não ser tão evidentes na leitura do texto como um todo, tomando como base somente a perspectiva monolíngue.

Sabemos que o processo tradutório, conforme autores como Bassnett (2003), Munday (2001), Steiner (1998) e Holmes (1988), é permeado por aspectos históricos, sociais e linguísticos, os quais, associados, desembocam na construção dos sentidos do TC. E, além disso, a sensibilidade e percepção das sutilezas do TP passam pelo olhar do tradutor (ARROJO, 2003; FROTA, 1999), fazendo com que o TC seja, também, mediado pela primeira de muitas interpretações. Contrastar o TP e o TC traz como consequência uma aproximação de ambas as textualidades e dos múltiplos dizeres explícitos e implícitos na linguagem. Promove conscientização sobre as dificuldades inerentes ao trabalho de tradução literária e evidencia aspectos linguísticos significativos nas obras.

⁷² Compreendemos por chavidade a relação estatística entre a ocorrência de dada palavra em um *corpus* de estudo e a importância que assume para o léxico de uma área de especialidade.

⁷³ Nos Estudos da Tradução há emprego de conceitos como texto original, texto traduzido, texto fonte, texto meta, texto de partida e texto de chegada; cada um representa uma concepção acerca dos contornos teóricos e filosóficos sobre o que seria um texto traduzido e seu texto original. Desse modo, adotamos os termos texto de partida e texto de chegada por serem os mais adotados nos estudos sobre a tradução das obras de Clarice Lispector dentro de nosso grupo de pesquisa.



Dessa forma, estreitamos nossa investigação no conto, com o intuito de desvelar, por meio da análise das escolhas lexicais em Língua Fonte (LF) e Língua Meta (LM), as inquietações e provocações aos leitores, os quais, muitas vezes, podem mostrar-se acostumados com uma tessitura mais “canônica”, ou seja, que adotam uma narrativa estruturada e temática logicamente entrelaçada pelo narrador como aquela dada como correta ou mais reticente.

O caminho rumo ao encontro, o reconhecimento, a vivência precária, o estranhamento e rompimento de dois seres humanos é pavimentado por meio do emprego de um conjunto vocabular coeso e altamente simbólico. Sendo assim, entendemos que toda a escrita do conto está plasmada por meio da matéria arredia oriunda das emoções e sentimentos humanos em situação de encontro amoroso. Mesmo sendo uma situação de difícil caracterização em termos profundos, Lispector a apresenta de maneira aparentemente simples. Isso se dá por conta do emprego de símbolos e palavras que são ora compreendidos por seu sentido mais superficial e que, no entanto, guardam uma carga semântica intrincada e complexa que dialoga diretamente com espírito humano, conforme exploraremos com base nas teorias psicanalíticas.

Cabe ressaltar que utilizamos o software *WordSmith Tools* (versão 6), partindo do pressuposto de que ao encontrarmos as palavras de maior chavicidade podemos nos pautar em seus usos, repetições e contextos para compor nossa interpretação do conto em tela, promovendo correlações entre o léxico e proposições advindas da psicologia analítica de Jung (2016 [1964⁷⁴]), atrelando-as, ainda, à concepção simbólica de alguns vocábulos, mantendo a ênfase no item “casa”.

Pensamos que o levantamento e seleção dos dados realizados com base nas teorias da Linguística de Corpus (BERBER SARDINHA, 2003, 2004; TOGNINI-BONELLI, 2001) e dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus (BAKER, 1993,1995, 1996; CAMARGO, 2007) aportam instrumental teórico-metodológico valioso no sentido de aproximação e explicação do emprego do léxico de maior chavicidade nos *corpora* analisados.

⁷⁴Utilizamos a terceira edição especial brasileira, de 2016. A obra original foi publicada pela primeira vez em 1964.



Breve percurso teórico

É notório que nas últimas décadas, os estudos envolvendo a análise das obras clariceanas bem como de suas traduções, com base no uso das ferramentas e premissas da Linguística de *Corpus* (BERBER SARDINHA, 2004; TOGNINI-BONELLI, 2000), foram amplamente divulgados nos meios acadêmicos (LIMA, 2005; MAURI, 2009). Contudo, poucas foram as análises centradas na obra *A Legião Estrangeira* (1964) (ROCHA, CAMARGO, 2012; HANES, GUERINI, 2016; DE FREITAS, COSTA, 2017) e nas possíveis correlações de sentido estabelecidas entre o conjunto lexical mais frequente e de maior chavicidade, as simbologias expressas por *Lispector* e suas interpretações amparadas pelas teorias psicanalíticas (JUNG, 2016) a respeito dos conceitos de *animus* e *anima*.

Sendo assim, pautamo-nos, a princípio, nas premissas dos Estudos da Tradução Baseados em *Corpus* (BAKER, 1993,1995, 1996; LAVIOSA, 2002). Na sequência, apresentamos o conceito de *palavra*, o qual é importante ao entendimento de nossa investigação. Apresentamos, ainda, alguns conceitos preliminares advindos da psicologia analítica junguiana (2016), os quais ancoram nossa aproximação e a justifica, uma vez que, segundo Mercadé (2015, p. 143), “as teorias psicanalíticas, centradas na linguagem, e sua reflexão a respeito da capacidade da palavra em ocultar ou desvelar, seriam legítimos pontos de partida a partir dos quais abordar a criação literária”. Não menos importante, exploramos algumas simbologias presentes na obra em tela.

Estudos de *corpora* na tradução

Para Mona Baker,

[Os] textos traduzidos registram eventos comunicativos genuínos e como tais não são nem inferiores nem superiores a outros eventos comunicativos em qualquer língua. Entretanto, eles são diferentes, e a natureza dessa diferença precisa ser explorada e registrada.⁷⁵ (BAKER, 1993, p.234)

Esta proposição salienta um quadro epistemológico que abrange os principais fatores que compõem o processo tradutório, formulando uma análise reflexiva do ato, do

⁷⁵ *Translated texts record genuine communicative events and as such are neither inferior nor superior to other communicative events in any language. They are however different, and the nature of this difference needs to be explored and recorded.* [Todas as traduções presentes em nosso trabalho são de nossa responsabilidade quando não mencionado o tradutor].



processo e do produto da tradução. A apreciação dos textos traduzidos é realizada em seu ambiente de interação e favorece o enfoque comparativo, dentro de um procedimento empirista, de observação de usos em *corpora* eletrônicos. A pesquisadora propõe uma forma de análise dos dados linguísticos que os vincula não somente aos valores culturais, mas também à própria natureza do TC e dos procedimentos adotados para a tradução, ou seja, delimita o objeto, bem como o método, para uma investigação científica inovadora e independente.

Sara Laviosa também segue os princípios dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus e afirma que

[o]s Estudos da Tradução Baseados em Corpus representam uma área de pesquisa que tem atraído um número crescente de pesquisadores entusiastas que acreditam firmemente em seu potencial de fornecer informação para projetos bem elaborados realizados no mundo todo bem como de reconciliar a pluralidade de necessidades e interesses dentro da disciplina.⁷⁶ (LAVIOSA, 2002, p.33).

A pesquisadora sugere que ocorre uma motivação racional para as opções adotadas pelos tradutores, a qual pode ser verificada e avaliada por meio de *corpora*.

O conceito de palavra

No *Dicionário de Linguística* (DUBOIS, et. al. 1993, p. 451), encabeçado por Jean Dubois, temos a seguinte definição para *palavra*

(...) um elemento linguístico significativo composto de um ou mais fonemas; essa sequência é suscetível de uma transcrição escrita (ideogramática, silabaria ou alfabética) compreendida entre dois espaços em branco; ela conserva sua forma, total ou parcialmente (no caso da flexão), em seus diversos empregos sintagmáticos; a palavra denota um objeto (substantivo), uma ação ou um estado (verbo), uma qualidade (adjetivo), uma relação (preposição), etc.

As palavras relacionam-se com os vocábulos, que são descritos como:

(...) a ocorrência de um lexema no discurso, na terminologia da estatística lexical. Como o termo lexema está reservado às unidades (virtuais) que compõem o

⁷⁶ *Corpus-based Translation Studies represent an area of research that is attracting a growing number of enthusiastic scholars who genuinely believe in its potential for informing well thought-out projects throughout the world and for reconciling the plurality of needs and interests within the discipline.*



léxico, o termo palavra é qualquer ocorrência realizada em fala, o vocábulo será a atualização de um lexema particular no discurso. Sob este ponto de vista, o lexema é uma unidade do léxico (estoque potencial do indivíduo ou da língua), enquanto o vocábulo e a palavra são unidades do vocabulário (unidades efetivamente empregadas num determinado uso de comunicação); a palavra representa então toda unidade emitida (...) enquanto o vocábulo representa uma unidade particular emitida considerada em referência ao léxico. (DUBOIS, et. al. 1973, p. 614).

Também, nas teorizações de Barbosa (1990, 1998), a estudiosa pontua que as *palavras* são plurifuncionais, e a determinação de sua funcionalidade depende de sua inserção em uma textualidade.

Cabe acrescentar que as definições de palavra e vocábulo são complexas e multifacetadas ao depender profundamente da subárea em tela. Assim, adotamos tais conceitos mencionados anteriormente, aliando-os com a concepção mais fluida de texto da Literatura, que se debruça mais detidamente sobre o evento comunicativo *per se*.

Animus, anima e individuação

Os termos *animus* e *anima* são oriundos da língua latina e foram adotados por Carl Gustav Jung (2016) para descrever o traço contrassexual presente em cada ser humano (podem apresentar aspectos positivos e negativos). Ambos são complementários e se movem no subconsciente dos indivíduos rumo a expressões ou manifestações de princípios relacionados ao masculino e ao feminino. Quando se trata de uma mulher, seu princípio interior é regido pelo *animus* (elemento masculino). No caso do homem, a personificação feminina do seu subconsciente recebe o nome de *anima*, ou personificação das tendências psicológicas femininas na psique do homem.

O *animus*, elemento masculino interior, manifesta-se na mulher e, segundo Jung (2016), apresenta-se:

Como uma convicção secreta, sagrada. Quando uma mulher anuncia tal convicção com voz forte, masculina e insistente, ou impõe às outras pessoas por meio de cenas violentas, reconhece-se facilmente sua masculinidade encoberta. No entanto, mesmo em uma mulher que exteriormente se revele muito feminina, o *animus* pode também ter uma força firme e inexorável (JUNG, 2016, p. 251).



O *animus*, na mulher, recebe aporte do contato anterior entre pai e filha, ou seja, herdamos do pai, os traços do masculino. São convicções, respostas únicas e verdadeiras firmes que muitas vezes não representam uma determinada mulher. O autor ainda menciona que o *animus*, quando negativo, manifesta-se também como:

uma estranha passividade, uma paralização de todos os sentimentos ou uma profunda insegurança que pode levar a uma sensação de nulidade e de vazio é, às vezes, o resultado de uma opinião inconsciente do *animus*. No mais íntimo de uma mulher murmura o *animus*: “você não tem salvação. Para que lutar? Não vale a pena realizar nada. (JUNG, 2016, p. 255).

Ainda, conforme as ideias de Jung, o ego se identifica com esses pensamentos e é muito difícil “destacar-se”, ou seja, é como se o ser não pudesse deixar de pensar da forma como se pensa.

Por seu turno, a *anima* pode simbolizar algo irreal, aconchego, amor materno, herdado pelo homem via contato com a mãe, personificando o inconsciente masculino.

Assim como no caso do *animus*, ela se manifesta por meio de aspectos positivos e negativos. A opressão, a tristeza, o sombrio e a angústia são traços mais destacados desse lado maléfico. O não-sentido, a falta de prazer e a ideia de que nada funciona é parte integrante da *anima* também. No caso dos traços positivos, pode-se citar a receptividade ao irracional, intuição, capacidade para amar, sensibilidade à natureza e o relacionamento com o subconsciente. (cf. Jung).

O conto *A mensagem* abre-se para uma possível leitura que relaciona ponto a ponto o conflito instaurado (entre um moço e uma moça) com as proíficas ideias junguianas. Em cada contato das personagens há emprego de léxico que materializa a polarização entre os dois princípios (*animus* e *anima*). No entanto, sem resolução ou integração dos polos. Nesse sentido, cabe mencionar que para o autor, haveria um processo que receberia o nome de *individuação*, uma etapa em que haveria uma compreensão mais profunda de nossas vivências.



Metodologia

Adotamos os procedimentos teóricos-metodológicos da Linguística de Corpus e, por meio de uma abordagem *qualiquantitativa*, analisamos o cotexto⁷⁷ (e contexto) ao redor das *palavras* “angústia”, “moça” e “casa” no conto *A mensagem*, buscando apresentar uma leitura mediada pelos princípios da psicologia analítica junguiana, com base nos excertos bilíngues extraídos das obras em língua portuguesa e língua inglesa. Em alguns momentos, nos atemos mais ao TP, efetuando, quando necessário, contrastes com o TC.

Após a leitura do TP e do TC, o primeiro passo adotado foi a organização dos textos em colunas para facilitar o cotejamento e a inserção de notas qualitativas. Posteriormente, o levantamento dos vocábulos mais frequentes dos textos em português e em inglês foi feito com o auxílio do *WordSmith Tools* (versão 6.0) (doravante WTS). Trata-se de um software criado por Michael Scott, professor da Universidade de Liverpool, que possui três ferramentas: *WordList*, *KeyWords* e *Concord*.

Empregamos dois utilitários do programa; por meio do auxílio da ferramenta *KeyWords*, foi possível criar listas de palavras por ordem de chavicidade para o TP e o TC, considerando que tal critério se estabelece como sendo o “grau de destaque das palavras no sentido de serem anormalmente frequentes no corpus de estudo em relação ao corpus de referência”⁷⁸ (GERBER, VASILÉVSKI, 2007). A ferramenta *Concord* foi responsável por gerar os cotextos de “moça”, “angústia” e “casa” e seus nódulos nos respectivos textos em língua portuguesa e língua inglesa. O critério de seleção das palavras e de seus nódulos foi quanti-qualitativo e foi levada em consideração a sequência narrativa em termos de processos pelos quais as personagens passam até o rompimento da relação.

⁷⁷ Para Berber Sardinha (2004), o cotexto é um pequeno conjunto das palavras que circunscrevem a palavra de busca dentro de um corpus.

⁷⁸ Para a extração de palavras-chave é necessário trabalhar com *corpora* de referência pelo menos cinco vezes maiores que os *corpora* de estudo. Dessa forma, em português, utilizamos o Lácio-Ref, um corpus aberto e de referência do português contemporâneo do Projeto Lácio-Web, composto de textos em português brasileiro, os quais correspondem a produções dos gêneros jurídico, literário, informativo e jornalístico, compiladas pelo Núcleo Interinstitucional de Linguística Computacional (NILC), o qual reúne pesquisadores da Universidade de São Paulo (USP) em São Carlos, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e da Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de Araraquara. Da mesma maneira, para extrairmos as palavras-chave em inglês, empregamos como corpus de referência o *British National Corpus (BNC Sampler)*, composto por textos originalmente escritos em inglês e desenvolvido pela parceria de membros da *Oxford University Press*, *Longman Group Ltd.*, *Chambers Harrap*, *Oxford University Computing Services*, *UCREL Lancaster University* e *British Library Research and Development Centre*.



Alguns dados estatísticos

A partir da listagem de palavras-chave, elaboramos a observação do texto, atrelando-a a conscientização a respeito da importância da seleção lexical no momento da tradução. Compreendemos, em nossa análise, que a importância atribuída pela autora e por seu tradutor para um determinado item lexical é indispensável para o entendimento de sua construção simbólica e para as correlações de sentido compostas na narrativa.

Tabela 1. Chavicidade e frequência no TP e no TC.

| Vocábulo no TP | Chavicidade / Freq. | Vocábulo no TC | Chavicidade/ Freq. |
|----------------|---------------------|----------------|--------------------|
| Eles | 200,73/51 | <i>They</i> | 307,86/135 |
| Moça | 196,07/22 | <i>Girl</i> | 153,57/28 |
| Casa | 123,41/30 | <i>Anguish</i> | 135,61/13 |
| Era | 122,7/46 | <i>House</i> | 93,86/30 |
| Angústia | 122,5/14 | <i>Bus</i> | 135,61/14 |

Fonte: nossa autoria.

Conforme tabela 1, selecionamos as palavras de ordem substantival mencionadas em nossa Metodologia (“moça”, “casa” e “angústia”) para as análises por meio das linhas de concordância geradas pelo WST do TP e do TC. Buscamos proceder a uma análise contrastiva, verificando o cotexto (e contexto) da obra em língua portuguesa e em língua inglesa com vistas a descrever o emprego do léxico e seus aspectos simbólicos mais pronunciados. Os três itens servem ao propósito de estabelecer um percurso de leitura por meio do qual tomamos como unidade de análise qualitativa o texto na íntegra (TP e TC).

Pelo caminho estreito do léxico

“Angústia”, “moça” e “casa” condensam amplos feixes significativos e são palavras-chave para a análise mais aprofundada do texto. Focar a atenção nesses itens e realizar uma observação que busca desvendar sentidos produzidos pode auxiliar no processo de tradução, uma vez que possibilita ver o texto de modo mais coeso em termos de escolhas lexicais.



Com relação ao conto, a “angústia” permeia o contato de um casal e possibilita o reconhecimento mútuo entre as personagens. O encontro de dois estranhos se assenta sobre esse sentimento, a partir da singularização de uma emoção que fomenta o reconhecimento (projeção) do estado psíquico individual também no outro.

Para traduzir Lispector, pensamos que é preciso “estranhar” o léxico preferencial e recorrente, retirá-lo da tutela de um olhar racional ou pouco atento e vê-lo com desconfiança, observando as escolhas repetitivas. Nesse sentido, as *palavras* “(...) são obrigad[a]s a perder o seu sentido corrente para se amoldarem às necessidades de uma expressão muito sutil e muito tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entreccho” (CANDIDO, 1970, p. 129).

A narração começa sem maiores contextualizações, as personagens são lançadas a apreciação do leitor:

| | |
|--|---|
| A princípio, quando a moça disse que sentia <i>angústia</i> , o rapaz se surpreendeu tanto que corou e mudou rapidamente de assunto para disfarçar o aceleramento do coração. ⁷⁹ (TP. Grifo do original). | <i>At first, when the girl said she felt anguish, the boy was so surprised that he blushed and quickly changed the subject, to conceal his quickening heartbeat.</i> (TC) |
|--|---|

Há, no conto, aproximação do princípio masculino e do princípio feminino. O homem começa a reconhecer-se na moça e estabelece um primeiro vínculo. A partir deste momento, a vivência entre os dois se aprofunda paulatinamente, sempre mediada pelo sentimento de “angústia”. No final, o rompimento entre as personagens deixa o rapaz entregue ao reconhecimento (precário ainda), do princípio feminino (*anima*). O moço, nas primeiras linhas do conto, é caracterizado como alguém que de mulher só recebera o beijo de mãe. Também é enfatizado seu sobressalto ao conversar com uma mulher sobre sentimentos íntimos ([...] ele se viu falando com ela na sua própria angústia, e logo com uma moça! TP). Na última linha, o mesmo mote, relacionado ao princípio feminino, o assombra. Talvez o levando a um nível anterior de desenvolvimento anímico (a palavra “mamãe” é dita, logo após a separação do casal.).

Cabe salientar que “angústia” decorre do latim *angor* e tem o sentido de estreitamento. Pode-se entender esse estreitamento como seminal no sentido de causar

⁷⁹ As indicações de páginas não estão incluídas nos excertos uma vez que os textos se encontram em formato digital. Também optamos por apresentar os trechos em quadros para facilitar o contraste.



“pareamento”, “reconhecimento” “autoconhecimento” e “singularização” junto a determinado objeto. Trata-se do momento em que é impossível não transparecer conteúdos da psique. O reconhecimento e a vivência de parte de sua personalidade não reconhecida passa a ser imperativo no fluxo de desenvolvimento anímico do rapaz.

Com relação ao TP, “disfarçar” manifesta pelo menos dois aspectos: a) tornar menos visível algo ou b) ocultar. De qualquer forma, o verbo deixa transparecer que a tentativa é impedir a percepção clara dos fatos pelo outro, mesmo que o acontecimento inicial já tenha deixado pouca margem para dúvida em relação ao impacto causado pelo descobrimento da angústia mútua. No TC, *conceal* apresenta-se com registro diferente, é um verbo formal em língua inglesa, e somente carrega o sentido de “esconder” algo de maneira cuidadosa. No *Longman Dictionary of Contemporary English* (1981), alguns exemplos abonados deixam evidente o sentido restritivo do verbo: a) *The shadows concealed her as she crept up to the house*; b) *a concealed weapon*; c) *to hide your real feelings or the truth*. Em a, b e c, o sentido é ocultar, sem que haja “intenção” de que se descubra as ações levada a cabo pelo sujeito. Como se trata do primeiro contato, e momento judicativo, é preciso “analisar” a moça para saber se ela corresponderia aos anseios reprimidos do rapaz. Há abertura e emoção suficientes para começar trocas com vistas à integração da sombra, ou parte desconhecida do moço. (o subconsciente comanda todo processo e as palavras irão começar a faltar no decorrer da narrativa).

Para Bachelard (1988) e Jung (2016), o psiquismo humano está assentado, em suas origens, no princípio da atemporalidade e no da não polarização entre feminino e masculino (seria junção de *anima* e *animus*; androgenia constitutiva inicial). A busca humana seria a integração dos polos opostos. Jung ainda afirma que “A *anima*, sendo feminina, é a figura que compensa a consciência masculina. Na mulher, a figura compensadora é de caráter masculino, e pode ser designada pelo nome de *animus*” (JUNG, 2011, Vol.VII, §328).

Após o reconhecimento das personagens (projeção), dão-se as trocas preliminares:

Conversavam também sobre livros, mal podiam esconder a urgência que tinham de pôr em dia tudo em que nunca antes haviam falado [...] Naturalmente, o fato dela também sofrer simplificara o modo de se tratar uma moça,

They also discussed books, barely able to conceal how anxious they were to catch up on all the things they had never discussed [...] Naturally, the fact that she was also suffering simplified the problem of how to treat a girl, by giving her a virile quality. He began treating her as a comrade. (TC).



conferindo-lhe um caráter masculino. Ele passou a tratá-la como camarada. (TP).

O termo projeção, oriundo da psicologia, diz respeito a um mecanismo de defesa do ego, uma forma encontrada para manter laços com o interno e o externo. Ver-se no outro. Segundo Gouvêa (2003):

Através do mecanismo de projeção o ser se abre ao universo, mistura-se com o “de fora” a fim de adequar o desejo inconsciente às exigências do mundo externo. Contudo, nessa dialética intermitente entre “mundo interno” e “mundo externo” o eu pode sucumbir. [...] Isso porque, embora sendo a realização do “si-mesmo” o alvo do processo de individuação, antes de tudo, é ele um arquétipo formado de forte numinosidade⁸⁰ que se for projetada indiscriminadamente no eu pode levá-lo a inflacionar (GOUVÊA, 2003, p. 72).

O autor ainda menciona que entrar em contato com o “si-mesmo” e todo o afeto reprimido pode levar a dois resultados: inflacionar (estados megalomânicos) ou abandono do si mesmo e foco no “de fora”, entregando-se aos estímulos externos (rigidez em relação às demandas internas). Em uma passagem do conto, lemos: “O fato é que, tendo uma vez se encontrado na parte secreta deles mesmos, resultara na tentação e na esperança de um dia chegar ao máximo. Que máximo?” (TP).

No TP, o moço projeta seu “caráter masculino” na moça, nomeando-a com uma *palavra* de dois gêneros de amplo espectro semântico, usado para designar diversas relações estabelecidas entre seres humanos. Clarice não utiliza artigo indefinido, omissão significativa do ponto de vista narrativo, tornando o trecho mais ambíguo no TP do que no TC.

No TC, *discussed* ocorre duas vezes no lugar dos verbos “conversar” e “falar” em língua portuguesa. “Conversar” guarda sentido etimológico latino de estar em companhia de alguém, estar no mesmo lugar ou morar junto. Por sua vez, “Falar” traz o sentido de “entretenimento” e “narração”, de modo que outras palavras em língua portuguesa também estão ligadas a esse vocábulo (fabular e fabuloso). Tanto conversar quanto falar, além significarem estabelecimento de troca de informações por meio da língua, também podem desembocar no significado de soliloquio. Ambiguidade que é explorada por

⁸⁰ Grosso modo, o inconsciente irrompe no ego e torna-se presente na consciência por ocasião do encontro com o *numinoso* (ou experiências máximas), conceito cunhado por Jung. Isso ocorreria tanto na religião coletiva ou religião no sentido latino de *religare*, individual e transcendental.



Clarice, uma vez que suas personagens entram em estados psicológicos contemplativos e insondáveis. As trocas profundas vão murchando lentamente, deixando uma trajetória que começa com o reconhecimento no outro das fraquezas individuais e chega ao rompimento total no final e silêncio (a linguagem verbal não ofereceria subsídios para compreensão).

No TP, “mal podiam esconder a urgência” retrata a busca por consciência, a necessidade de verbalização do que estivera até então oculto. Não se trata mais de angústia ou ansiedade e sim de pressa no reconhecimento de facetas desconhecidas de cada um. No TC, houve escolha pela palavra *anxious*, que evidencia outros significados como, por exemplo, preocupação e ansiedade.

Ainda em relação ao aspecto de imissão dos traços femininos e masculinos:

Ela mesma também passou a ostentar com modéstia aureolada a própria angústia, como um novo sexo. Híbridos – ainda sem terem escolhido um modo pessoal de andar, e sem terem ainda uma caligrafia definitiva, cada dia a copiarem os pontos de aula com letra diferente – híbridos eles se procuravam, mal disfarçando a gravidade.

She also began to manifest her own anguish with haloed modesty as if it were a new sex. Hybrids - who so far had not chosen a personal life-style, who so far had not acquired any distinctive handwriting and took notes in class with a different lettering each day - hybrids, they searched out each other, scarcely able to conceal their earnestness.

Há por um breve momento o assumir, pela moça, do aspecto masculino. Não se trata da angústia *per se* e sim da maneira pela qual ela apresenta o sentimento em tela. A escolha de *ostentar* realça o caráter do *animus* (mais ativo) e, ao mesmo tempo, a “modéstia aureolada” (mais passivo) provoca o deslocamento semântico para o polo da *anima*. No TC, *manifest* não coloca em primeiro plano o caráter proativo com traços de hostilidade.

Em relação aos “objetivos” do encontro:

Que é, afinal, que eles queriam? Eles não sabiam, e usavam-se como quem se agarra em rochas menores até poder sozinho galgar a maior, a difícil e a impossível; usavam-se para se exercitarem na iniciação; usavam-se impacientes, ensaiando um com o outro o modo de bater asas para que enfim — cada um sozinho e liberto pudesse dar o grande vôo solitário que também significaria o adeus um do outro. Era isso? Eles se precisavam temporariamente, irritados pelo outro ser desastrado, um culpando o outro de não ter experiência. Falhavam em cada encontro,

What did they want in the end? They themselves did not know, and they used each other like someone clinging to the smaller rocks until they are able to scale the largest and most difficult rock of all, unaided; they used each other in order to prepare themselves for initiation; they used each other impatiently, teaching each other to flap their wings so that finally - alone and free - they might embark on the great solitary flight which would also mean separation. Was that it? They needed each other for a time, irked by each other's clumsiness, the one criticizing the other's lack of experience. They



como se numa cama se desiludissem. O que é, afinal, que queriam? Queriam aprender. Aprender o quê? eram uns desastrados. (TP)

failed with every encounter, like two people who disappoint each other in bed. What did they want in the end? They wanted to learn. To learn what? They were both disastrous.(TC)

Há necessidade mútua, ambos estão imersos em um relacionamento com vistas ao autoconhecimento. Dar o grande voo solitário representa o caminho emancipatório, ser senhor de si mesmo. As pedras (rochas) intermediárias e pequenas são alcançadas com dificuldade, no entanto, existe uma que é impossível. Nesse sentido, para Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 828) “a pedra bruta também é considerada andrógina, e sabe-se que a androgenia constitui a perfeição do estado primordial”. Seria uma condição de cessação dos impulsos dicotômicos e polarizadores, necessários para a aprendizagem, porém impeditivos no processo de emancipação. Trata-se do estado mais difícil de ser alcançado no processo de individuação proposto por Jung (2016).

Vários povos em inúmeros momentos históricos vislumbraram a pedra como elemento carregado de simbolismo. Há pessoas, inclusive, que as colecionam ou apresentam uma atração por elas, pois carregam o sentido de estabilização, de duração e de fundamentação, opondo-se ao pensamento humano, que se apresenta, muitas vezes, com rapidez, mutabilidade e polarização. Nesse sentido, a última rocha é impossível de ser obtida pela personagem do TP. Por outro lado, no TC, enfatiza-se a ideia de lográ-la sem ajuda (*unaided*). Haveria o percurso que culminaria na posse de algo impossível. Desse modo, a escolha lexical do TC coloca em evidência outro traço, o da não necessidade de ajuda para conseguir chegar ao desenvolvimento máximo.

A moça, o moço e a casa

No que diz respeito aos sentidos simbólicos, Chevalier (1986, p.257) apresenta algumas conceituações que relaciona o vocábulo “casa” com o ser humano. Para o autor, ele representa, entre outras instâncias significativas, o interior do ser, sua parte feminina (refúgio, proteção e seio materno) e possibilidade de materialização de processos subconscientes ou conscientes, expressando também fases de desenvolvimentos ascendentes ou descendentes e estacionárias do ser humano. A “casa” é frequentemente *topos* literário por representar simbolicamente o ser humano, seus medos, sua necessidade de proteção, e suas fases anímicas.



Nas histórias infantis (Os três porquinhos, João e Maria, Chapeuzinho Vermelho etc.) e na literatura universal (*A casa de Usher* [Edgar Allan Poe], *Casa tomada* [Júlio Cortázar], *A casa das bruxas* [Lovecraft] etc.) a casa materializa e condensa inúmeras percepções e vivências que não encontram material para verbalização racional completa e consciente.

Com relação, mais especificamente, as fases de desenvolvimento do homem, Bettelheim, ao tratar sobre o simbolismo presente nas casas dos três porquinhos, afirma que:

As casas que os três porquinhos constroem simbolizam o progresso do homem na história: de uma choça desajeitada para uma casa de madeira e, finalmente, para uma casa de tijolos. Interiormente, as ações dos porquinhos mostram o progresso da personalidade dominada pelo id para a personalidade influenciada pelo superego, mas essencialmente controlada pelo ego (BETTELHEIN, 2008, p. 61).

Observa-se que o desenvolvimento psíquico narrado nos Três Porquinhos se mostra atrelado ao desejo do ego pela proteção física. As implicações ligadas ao princípio do prazer e ao princípio da realidade também são expostas e resolvidas. A moral da história está posta sobre um tom admonitório e de sanção, materializando, por seu turno, questões ligadas à vivência no plano físico, ou seja, a necessidade de proteção.

Outras casas, como a de Usher, são angustiantes e atemporais. A visão espectral causa paralisia e permanência da personagem dentro dela, de modo mais contemplativo e angustiante. Na *Casa tomada*, de Cortázar, há representação, entre outros aspectos, da invasão e da violência cometidas por agentes externos em um contexto de adaptação aos progressivos ataques.

A casa em *A mensagem*, por sua vez, traz a lume processos subconscientes também angustiantes e não atrelados ao mundo material. São gestados a partir do encontro de dois estranhos e de suas respectivas trocas simbólicas e emocionais. O compartilhar acentua-se ao ponto de desembocar na casa e em suas características profundas.

O vago acontecimento em torno da casa velha só existiu porque eles estavam prontos para isso. Tratava-se apenas de uma casa velha e vazia. Mas eles tinham uma vida pobre e ansiosa como se nunca fossem envelhecer, como se nada jamais lhes fosse suceder — e então a casa tornou-se um acontecimento. (TP)

The vague event around the old house only occurred because they were both prepared for it. It was simply an old abandoned house. But their existence was impoverished and eager as if they were never to grow old, as if nothing would ever happen to them - and then the house was transformed into an event. (TC)



“Vago”, na caracterização do acontecimento, e “vazio”, na descrição da casa, podem ser atribuídos ao estado anímico do moço e da moça. A afinidade inicial, o alinhamento entre ambos por ocasião da percepção mútua do sentimento de angústia vai cedendo lugar ao nada. Não há mais um alinhamento, há o acontecimento em frente da casa e a constatação da “vida pobre” e “ansiosa”. Com uma vida pobre não é possível desenvolvimento da autoconsciência, da verbalização e encaminhamento de questões de conflitos e dos próprios anseios. O ser se abre a outros sentimentos como, por exemplo, a angústia e a ansiedade. Nesse sentido, angústia, etimologicamente, apresenta-se com o sentido “estreiteza”. Estar angustiado é mecanismo para focar (estreitar a visão), tentar entender o que está acontecendo, verbalizar e preencher as lacunas de sentido. É muito comum, nesses momentos, a diversão (ou afastar-se) como forma de aplacar ou esquecer o conflito. Assim, moço e moça tomam caminhos diferentes após descerem de um ônibus no final do conto.

No TC, o tratamento dado a casa é distinto, ela recebe o qualificativo *abandoned*, que traz para primeiro plano mais aspectos de desalento, prostração e apatia. Evidencia-se o não insistir na compreensão e o abandonar qualquer tentativa de preenchê-la. Uma casa vazia, mesmo que velha, ainda pode ser ocupada, mas uma casa abandonada, está, em muitos casos, fadada a colapsar.

Últimos olhares

A luta, o reconhecimento esfumado do que se é e do que se sente, mediado pela presença do outro – da própria *anima* e do *animus* também – são matérias rerepresentadas constantemente no conto de Clarice. Assim como durante pensamentos recorrentes, dos quais não é possível se livrar, a tessitura narrativa, até o último parágrafo, reconduz o leitor ao conflito inicial, irresoluto. Em um trecho final lemos que “Ele tinha acabado de nascer um homem.” para logo na sequência reconhecer que “Ele precisava dela com fome para não esquecer que eram feitos da mesma carne pobre [...]”. Há constante reorganização e reconhecimento de que algo que se compreendia antes não fora realmente compreendido em suas minúcias. A repetição aparece como elemento *ruminativo* (neurótico) que desemboca na reflexão e no vazio. Este uso frequente dos vocábulos “angústia”, “moça”, “moço”, “eles”, por exemplo, (constatada pelas ferramentas



da Linguística de Corpus) podem ser elencado como chave neste processo em espiral de reorganização do texto.

No seguinte excerto, podemos observar algumas características da *anima* no moço e da não resolução:

Que é! Mas afinal que é que está me acontecendo?
Assustou-se ele.
Nada. Nada, e que não se exagere, fora apenas um instante de fraqueza e vacilação, nada mais que isso, não havia perigo. (TP)

*What is it? What is finally happening to me? He asked himself in fear.
Nothing. Nothing. Let us not exaggerate, it was only a moment of weakness and uncertainty, nothing more, there was no danger.*(TC)

A intuição, o questionamento inicial, o susto e os problemas de difícil encaminhamento emergem da *anima* por meio do questionamento preliminar que é reprimido enfaticamente. A repetição do vocábulo “nada”. A rigidez e a racionalização são traços do masculino. É importante ressaltar que a teoria junguiana não valoriza ou discrimina os traços constitutivos do masculino e do feminino. Tampouco menciona que são aspectos exclusivos ou excludentes no homem e na mulher. Há, em cada ser humano, um pouco do outro ou muito do outro. A imiçãõ constitutiva do espírito humano por meio da integração dos opostos é exaltada. Assim como a compreensão mais profunda sobre si mesmo e sobre o outro. O que, conforme mencionado na parte teórica, recebe o nome de processo individuação. Integrar *anima* e *animus* e cessar o conflito. No que tange ao TP, nota-se que o tom inicial é mais incisivo (“Que é!”) e é seguida de um ponto de exclamação. Já no TC a expressão foi substituída e utiliza-se um ponto de interrogação, atribuindo à personagem um grau maior de insegurança, o qual é corroborado pelo emprego, à continuação, do vocábulo *uncertainty*. No TP, “vacilação”, encarna a possibilidade de escolher entre caminhos (*anima*, *animus* x individuação) que já podem ser previamente entrevistados. No TC, no entanto, a incerteza paralisa por um momento, sem abrir, naquela fração de momento, o leque de possibilidades de encaminhamento do conflito.

Ainda em relação a *anima*, em um excerto no final do conto, lemos:

De cada luta ou repouso, ele saía mais homem, ser homem se alimentava mesmo daquele vento que agora arrastava poeira pelas ruas do Cemitério S. João Batista. O mesmo vento de poeira que fazia

From every struggle or truce, he emerged ever more a man; to be a man nourished itself on that wind that even now was blowing dust through the streets near the St. John the Baptist Cemetery. The



com que o outro ser, o fêmeo, se encolhesse ferido, como se nenhum agasalho fosse jamais proteger a sua nudez, esse vento das ruas. (TP)

same dusty wind which caused that other creature, the female, to cower wounded, as if no clothing could ever protect her nakedness, that wind blowing through the streets. (TC)

A compreensão apresentada é de luta, de reprimir o lado feminino e fazer com que ele volte ao subconsciente, alimentando o masculino e fortalecendo-o. Assim, o feminino, ferido, encolhe-se e esconde-se.

Nesse sentido, Jung menciona que:

Nas suas manifestações individuais, o caráter da *anima* de um homem é, em geral, determinado por sua mãe. Se o homem sente que a mãe teve sobre ele uma influência negativa, sua *anima* vai expressar-se, muitas vezes, de maneira irritada, depressiva, incerta, insegura e suscetível. (No entanto, se ele for capaz de dominar essas investidas de cunho negativo, elas poderão, ao contrário, servir para fortalecer-lhe a masculinidade). (JUNG, 2016, p. 236)

Sair mais homem da luta é sair perdedor, é não integrar o lado feminino, é não se permitir questionar, sentir e vivenciar. Há uma diferença entre fortalecer a masculinidade e sair mais homem. No primeiro caso, há integração do princípio feminino e aceitação. No segundo, por sua vez, a mudança é superficial (alimenta-se do vento que varre a poeira), é, como narrado na separação das personagens, chamar a moça, que está no ônibus, partindo, de um zero e “não querer inclinar-se para ceder...” (as reticências são usadas no conto, materializando a cessação do pensamento e da reflexão.).

Nas últimas linhas, a luta, aparentemente resolvida, reemerge com o grito de “Mamãe” e a pergunta sobre a mensagem (Mas e a mensagem?!). A mensagem foi “esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto”. A moça parece ter incorporado o princípio masculino e não aparece mais nas páginas finais; *animus*, na mulher, pode se manifestar pelo caráter frio, obstinado e inacessível, justificando, portanto, seu “desaparecimento”.

Por fim, cabe salientar que o conto merece outras análises, pois vários aspectos podem ser explorados, principalmente em relação aos traços de cada uma das personagens em seus respectivos processos de transformação desta legião de estrangeiros que se encontram e se usam como forma de obter acesso ao não dito, ao não refletido e ao arredo, buscam a palavra salvadora, mas seguem como estranhos de si mesmos.



Por sua vez, as escolhas tradutórias levantadas com o auxílio das ferramentas de *corpus*, principalmente no tocante à chavicidade das palavras no TP e no TC (em co(n)texto), demonstram que a temática e a frequência das palavras estão intimamente ligadas. Há no caráter repetitivo o gérmen para uma possível leitura do texto Clariciano. É no âmbito da palavra que repousa a investigação, bem como na chavicidade a ela atribuída em seus co(n)textos, sendo interpretadas com base em seus sentidos e na forma como eles podem levar a diferentes caminhos. Assim, os conceitos de *animus*, *anima* e *individuação* puderam ser empregados na leitura proposta pois o léxico do TP está intimamente costurado na confecção do drama humano apresentado e já teorizado por Jung.

Cabe salientar, por fim, que não nos limitamos a uma análise de cunho estritamente linguístico por entender que o objeto em tela demanda, além do instrumental da LC, um olhar contextual que se abre para os princípios da teoria junguiana. Reconhecemos que o texto como um todo traz à baila outros sentidos mais presos aos princípios analíticos da Linguística, contudo, o intuito de nossa investigação foi perpassar tais valores e pontuar como autora e/ou narrador fazem escolhas lexicais importantes por meio das quais emergem sentidos e vozes que encontram eco na Psicanálise e que o tradutor é, além de leitor, recodificador da intrincada rede semântica/psicológica construída no TP.



REFERÊNCIAS

ARROJO, R. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 2003.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKER, M. Corpus linguistics and translation studies: implications and applications. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Ed.). *Text and technology: in honour of John Sinclair*. Amsterdam: John Benjamins, 1993. p. 233-250.

_____. *Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research*. *Target*, v. 7, n. 2, p. 223-243, 1995.

_____. Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead In: SOMERS, H. (Ed.). *Terminology, LSP and translation studies in language engineering: in honour of Juan C. Sager*. Amsterdam: John Benjamins, 1996. p. 175-186.

BARBOSA, M.A. Considerações sobre a estrutura e funções da obra lexicográfica: metodologia, tecnologia e condições de produção. *Colóquio de Lexicologia e Lexicografia*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1990, 229-241.

BARBOSA, M.A. Terminologização, vocabularização, cientificidade, banalização: relações. *Acta Semiótica et Lingvistica*, p. 25-44, 1998.

BASSNETT, S. *Estudos da Tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Gulbenkian, 2003.

BERBER SARDINHA, A. P. *Uso de corpora na formação de tradutores*. D.E.L.T.A, v.19 (Especial), p. 43-70, 2003.

BERBER SARDINHA, A.P. *Linguística de corpus*. São Paulo: Manole, 2004

BETTELHEIN, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. de Arlene Caetano. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

CAMARGO, D. C. *Metodologia da pesquisa em tradução e lingüística de corpus*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: Laboratório Editorial do IBILCE, UNESP, 2007. 65 p., Coleção Brochuras.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p.125-131.

CORTÁZAR, J. *Casa tomada*. In: CORTÁZAR, J. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.



DE FREITAS, L. F.; COSTA, C. B. A internacionalização de Clarice Lispector: história clariceana em inglês. *Cadernos de tradução*, v. 37, n. 2, p. 40-54, 2017.

DICTIONARY of Contemporary English. 5 ed. Pearson Longman, 2009.

DUBOIS, J. et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1993.

FROTA, M. P. *As singularidades na escrita tradutora*. 1999. 277 f. Tese. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/271183>. Acesso em: 12 set. 2017.

GERBER, R. M.; VASILÉVSKI, V. *Um percurso para pesquisas com base em corpus*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

GOUVÊA, A. P. A mulher em Bachelard: a gênese do devaneio. *Cronos*. Natal, v.4. n.1/2, p. 71-78, jan. 2003.

HANES, V. L. L.; GUERINI, A. Clarice Lispector sob a ótica da imprensa norte-americana: o caso do The New York Times. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 25, n. 1, p. 37-60, 2016.

HOLMES, J. (1988) The Name and Nature of Translation Studies. In *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

JUNG, C.G. *Psicologia do inconsciente*. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

LAVIOSA, S. *Corpus-based Translations Studies: Theory, Findings, Applications*. Amsterdam: Rodopi, 2002.

LIMA, T. C. S. *A tradução e os prazeres de descobrir o mundo de Clarice Lispector*. 2005. 210f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2005.

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, C. *The Foreign Legion*. Translated by Giovanni Pontiero. New York: New Directions Publishing, 1992.

MAGALHÃES, C. M. Pesquisas textuais/discursivas em tradução: o uso de corpora. In A. Pagano, (Org.), *Metodologias de pesquisa em tradução*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2001. p. 93-116.



MAURI, C. Uma análise do ponto de vista em *A Hora da Estrela* e *Laços de Família*, de Clarice Lispector, e nas traduções italianas *L'ora Della Stella* e *Legami Familiari*. 2009. MERCADÉ, I. Clarice Lispector nas margens do real. *Olho d'água*. São José do Rio Preto. V. 7, n. 2, p. 141-153.

MUNDAY, J. *Introducing translation studies: theories and applications*. London, NY: Routledge, 2001.

POE, E. A. A queda da casa de Usher. In: POE, E.A. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Tradução de O. Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 80-98.

ROCHA, C. F.; CAMARGO, D. C. Tendências à explicitação em *A Legião Estrangeira* traduzido para o inglês com o título *The Foreign Legion* por Giovanni Pontiero. *Acta Scientiarum Language and Culture*, v. 34, n.1, p. 113-120, jan.2012.

SCOTT, M. *WordSmith Tools Suite*. versão 6.0. 2015.

STEINER, G. *After Babel: aspects of language and translation*. 3 ed. USA: Oxford University Press, 1998.

TOGNINI-BONELLI, E. *Corpus linguistics at work*. Amsterdam/Atlanta: John Benjamins, 2001.

Biografia dos autores

Celso Fernando Rocha é professor no Departamento de Línguas Modernas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto (IBILCE/UNESP). Doutor em Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-Graduação do IBILCE/UNESP (2010) e graduado em Bacharelado em Letras com Habilitação em Tradução (inglês/espanhol) pela mesma Instituição (2004). Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: Tradução juramentada, Linguística de Corpus, Estudos da Tradução Baseados em Corpus, Ensino de Língua Inglesa e Espanhola.

Talita Serpa é Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto. Possui os títulos de Mestrado (2012) e Doutorado (2017), outorgados pela mesma Instituição. Realizou estágio de doutoramento na The University of Manchester e trabalha com os seguintes temas: Tradução, Estudos da Tradução Baseados em Corpus, Pedagogia da Tradução, Tradução Pedagógica e Linguística de Corpus.



ARTIGO

O HUMOR DO SAPATEIRO DA PEÇA *JÚLIO CÉSAR* EM TRADUÇÃO ANOTADA E COMENTADA

Tiago Marques Luiz

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Brasil
markx2006@gmail.com

Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Brasil
lucilia@uems.br

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.29617>

Recebido em: 14/02/2020

Aceito em: 01/10/2020

Publicado em maio de 2021

Resumo: Esta tradução anotada e comentada da peça trágica *Júlio César*, embasada na articulação entre os Estudos da Tradução e os Estudos Shakespearianos, tem como propósito oferecer ao estudante de Letras e de Teatro um texto que possa simultaneamente funcionar como um roteiro como também ser legível e encenável, dada a dupla natureza da tradução dos textos shakespearianos, que ora são destinados à página, ora ao palco. Antes de se dar início à tradução propriamente dita, é necessário tecer considerações pertinentes acerca da tradução teatral do texto shakespeariano, mais precisamente da figura do *clown*, um personagem correspondente ao bobo da corte na época shakespeariana. Após o embasamento teórico proveniente das considerações de Bárbara Heliodora, Delia Chiaro, Dirk Delabastita, Susan Bassnett, entre outros nomes oriundos dos Estudos da Tradução e dos Estudos Shakespearianos, apresentamos nossa tradução com comentários e notas. A cena traduzida é a de abertura da peça, na qual somos apresentados ao Sapateiro, um cidadão proveniente da classe trabalhadora que, valendo-se de ambiguidades e jogos de palavras referentes ao seu ofício, ridiculariza os tribunos Flávio e Marulo.

Palavras-chave: Tradução anotada e comentada. *Júlio César*. Humor. Shakespeare.

THE COBBLER'S HUMOR OF *JULIUS CAESAR* PLAY IN ANNOTATED AND COMMENTED TRANSLATION

Abstract: This annotated and commented translation of the tragic play *Julius Caesar*, based on the articulation between Translation Studies and Shakespearean Studies, aims to offer the student of Literature and Theater a text that is both able to function as a script as well as be legible and playable, given the double nature of the translation of Shakespearean texts, which are sometimes destined for the page, sometimes for the stage. Before starting the translation, itself, it is necessary to make pertinent considerations with regard to the theatrical translation of the Shakespearean text, more precisely the figure of the clown, a character corresponding to the jester in Shakespearean times. After the



theoretical basis from the considerations of Bárbara Heliodora, Delia Chiaro, Dirk Delabastita, Susan Bassnett, among other names from Translation Studies and Shakespearean Studies, we present our translation with comments and notes. The translated scene is the opening of the play, in which we are introduced to Cobbler, a citizen from the working class who, using ambiguities and word games related to his profession, ridicules the tribunes Flavius and Marullus.

Keywords: Annotated and commented translation. Julius Caesar. Humor. Shakespeare.

Considerações iniciais

William Shakespeare tem sido traduzido e adaptado para o espaço das telas do cinema, da televisão, como também para as histórias em quadrinhos e no próprio espaço do palco, seja em uma encenação ou dança. A genialidade do bardo não conheceu o limite cronológico que o separa de nossa contemporaneidade, como também o fenômeno do humor, que desde a concepção proveniente da Antiguidade Clássica, vem sendo ressignificado com o deslindar da História, como propõe a tripartite feita por Minois (2003): o riso divino, o riso diabólico e o riso social.

Em relação à dicotomia de uma tradução destinada à página ou ao palco do texto shakespeariano, é necessário que o tradutor tenha um projeto para com esse texto; se será transformado em livro ou em uma encenação no palco, e que esses sistemas semióticos possuem sua própria linguagem e estrutura para com o texto que será formatado. No tocante ao livro, temos as páginas, paratextos, ilustrações, o tipo de fonte a ser usada na escrita, capa e dimensão da fisicalidade do livro, ao passo que o palco demanda uma interação instantânea entre os atores e com a plateia, quando necessário.

O trabalho com o livro e com o palco demandam conhecimentos técnicos acerca desses códigos semióticos e que o tradutor não pode prescindir, tais como: no caso do livro, o aumento ou a diminuição da fonte, uso de balões [se pensarmos em Histórias em Quadrinhos], cores, layout, textura do papel, caracterização dos personagens pelo artista visual do livro. Em relação ao teatro, a linguagem não verbal potencializa as palavras escritas por meio do cenário, do figurino, indumentária, sonoplastia, maquiagem, jogo de luz e o próprio espaço do palco, no qual os atores estarão transitando, e no tocante ao elemento verbal, a oralidade é muito relevante, pois cabe ao ator/atriz soar convincente quando no momento da representação. A proposição que aqui fazemos nessa articulação entre palavra e voz, é que para a Literatura, a palavra escrita tem maior relevância, ao passo que na esfera cênica, a voz é o fio condutor do espetáculo.



Quando se trata do elemento do humor, como ele se materializa no livro e no palco? Sabe-se que o humor, enquanto conceito elástico, pode significar jogo de palavras, ironia, derrisão, sátira, mecanicismo, entre outros conceitos referentes à graça, mas quando se trata de se materializar em um suporte, existem todo um trabalho para acentuar esse elemento na narrativa, por meio de onomatopeias, ou ilustrações que denotem o caráter engraçado, como um possível escorregão, um grupo de amigos rindo de uma situação pela qual vivenciaram, etc. No livro, esses exemplos podem ser descritos por um personagem, pelo próprio narrador ou serem ilustrados por meio de balões ou as onomatopeias, cujas fontes podem redimensionar o caráter cômico daquela passagem, ao passo que no teatro, o humor pode ser desencadeado pela própria interação entre os atores, por meio de um tapa, um se esbarrar no outro e irem ao chão, um mal-entendido, uma piada, etc, deixando a criatividade a cargo dos agentes do espetáculo, por meio de ensaios consecutivos até a cena chegar a plateia.

Em relação a Shakespeare, as passagens cômicas podem atender quatro premissas propostas por Arthur Nason (1906): a) serem realmente cômicas; b) serem contrastantes com a narrativa séria, gerando o nonsense ou o ridículo; c) aliviarem a tensão de toda a tragédia que se sucedeu e preparar o espectador para o clímax; e d) aumentarem ainda mais a tensão da cena, contudo, Nason (1906) postula que o leitor contemporâneo, dependendo de seu temperamento, pode atribuir mais de uma classificação a determinada passagem, assim como não significa que cada passagem é de classificação estanque.

No que diz respeito à tradução desse fenômeno complexo, o tradutor (literário e/ou teatral) não pode prescindir de criatividade, bagagem cultural de ambas as línguas, como também da competência comunicativa para que o texto-traduzido retome o propósito de gerar o riso no leitor ou espectador. A partir de Nason, elencamos uma cena a ser traduzida da peça trágica *Júlio César*, de William Shakespeare. A cena do Sapateiro (Ato I, Cena I) corresponde à primeira classificação de Nason - uma cena totalmente cômica - pois se trata do Sapateiro, um personagem conhecido como *clown*, cujo repertório humorístico provém das ambiguidades e jogos de palavras referentes ao seu ofício.

Ao cotejarmos traduções a que tivemos acesso, assim como leitura de edições anotadas da referida peça, propomos uma tradução anotada e comentada dessa cena;



embora esse tipo de tradução esteja vinculado à tradução literária, queremos frisar que nossas notas e comentários podem servir de norteamento para os agentes do teatro que queiram viabilizar uma encenação.

A tradução ora proposta visa resgatar a comicidade de uma personagem secundária. Na cena que abre o primeiro ato, vemos uma aglomeração de pessoas nas ruas de Roma, com os cidadãos comemorando a vitória de César, que retornava de uma batalha contra os filhos de Pompeu. O tópico norteador dessa proposta de tradução é a tradução do humor que, segundo pesquisadores como Anne Leibold (1989), Salvatore Attardo (2002), Dirk Delabastita (1996, 2002), entre outros, apresenta certo grau de dificuldade, pois exige do tradutor imaginação e criatividade para brincar com o sentido das palavras, não apenas limitando-se ao campo semântico, mas também ao teor cultural dessas palavras, com desafios que incluem trocadilhos, ironias, jogos de palavras, etc.

Embora o eixo norteador seja a tradução do humor, primeiramente é necessário tecer algumas considerações acerca da tradução em geral, para depois, adentrarmos à tradução literária e teatral, e finalizarmos ao campo da tradução do humor no teatro.

A tríade tradução, humor e Shakespeare

A partir da famosa teorização de Roman Jakobson (2000) que divide a tradução em intralingual, interlingual e intersemiótica, nos valeremos da tradução interlingual, uma vez que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (JAKOBSON, 2001, p. 64), o que significa que o texto-traduzido há de representar o conteúdo do texto-fonte, e como bem enfatiza Jakobson (2000), não há “equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras” (JAKOBSON, 2001, p. 64). Embora seja desejável que o texto traduzido saiba reproduzir o mesmo conteúdo do texto-fonte, tem-se ciência de que o tradutor, no momento de traduzir esse texto, irá trazer a sua bagagem de leitura e interpretação do conteúdo, o que significa que cada tradução de determinada obra é tão original quanto.

Corroborar-se com Jakobson a observação feita por Bassnett (2011) de que a tradução não está apenas limitada ao domínio das palavras; a teórica argumenta que o tradutor não apenas está trazendo as palavras ali registradas, “mas o contexto ausente em



que essas palavras aparecem, o texto por trás do texto, por assim dizer, para evitar os perigos do literalismo e criar algo que vale a pena” (BASSNETT, 2011, p. xiii, tradução nossa⁸¹).

O humor é explorado por diferentes gêneros, sejam eles teatrais, como a comédia e a sátira, ou textuais, como a piada e a charge. Uma das modalidades mais sofisticadas de humor visa produzir efeito cômico a partir de jogos de palavras, como paronomásias, metáteses, anagramas, palíndromos, ironias, malapropismos, neologismos, alusões, polissemias, homofonias, homônimas, equivocidades, calemburs, palavras-valises e citações truncadas. Alguns escritores se especializaram nesses jogos de palavras, como William Shakespeare, por exemplo, que, em suas peças, soube explorar amiúde esse dispositivo linguístico para produzir um efeito de sentido na narrativa como também gerar a catarse do riso no seu espectador. Todos esses tipos de jogo de palavra podem ser considerados modalidades do que Delia Chiaro chama de “humor verbal” (CHIARO, 2010, p. 1, tradução nossa⁸²). Entre todos esses tipos de jogos, o trocadilho ocupa um lugar de destaque nos dramas do bardo inglês.

A criatividade está atrelada à perspicácia e inteligência do ator/humorista em fazer o seu leitor/espectador rir. O tradutor/adaptador/humorista deve, segundo Amparo Hurtado Albir (2001), se basear em três etapas: a compreensão, a desverbalização e a reexpressão, isto é, apreender o sentido do texto original [compreensão], sair do campo lexical e reter o sentido no campo cognitivo [desverbalização] e, por fim, buscar expressar esse sentido primeiro numa língua-alvo, permitindo que o leitor-alvo tenha a mesma percepção que o leitor do texto-fonte [reexpressão] (HURTADO ALBIR, 2001).

Além dos três elementos supracitados, existem mais dois a serem levados em consideração: o gênero textual com suas devidas particularidades e o público que irá receber esse texto. No caso de Shakespeare, estamos falando do teatro e a sua relação com um público proveniente das variadas esferas sociais. Como bem sabemos, Shakespeare foi reconhecido por enfatizar a individualidade dos personagens de acordo com a cultura que se desenvolvia no ocidente de sua época, trazendo-os ao centro de suas ações e arcar com

⁸¹ No original: “but the absent context in which those words appear, the text behind the text, as it were, if they are to avoid the perils of literalism and create something worthwhile”.

⁸² No original: “verbal humor”



as consequências de suas escolhas, o que é comprovado por meio de Hamlet, Macbeth, Romeu e Julieta, entre outros personagens marcantes de sua dramaturgia.

E traduzir Shakespeare em solo brasileiro não diz respeito apenas à reelaboração linguística de seus textos, mas também na reconstrução da sua arte cênica, a qual lhe rendeu grande prestígio; traduzir o humor dos personagens no palco é uma das modalidades mais sofisticadas de humor, que visa produzir efeito cômico a partir de jogos de palavras. Dependentes dos significados próprios a cada língua, esses jogos de palavras são frequentemente intraduzíveis.

Como bem advertido por Dirk Delabastita (2002), o tradutor que lida com essa linguagem presente no texto dramático acaba realizando uma tradução, amparado por uma pauta nacionalista, possivelmente política, assim como também elementos externos ao texto-fonte, como a própria língua, as convenções de gênero textual e do processo de tradução como um todo. Delabastita (2002) é categórico ao dizer que o grau de complexidade dessas forças externas “é tanto a ponto de pôr em dúvida a noção de uma teoria “geral” do humor e da (sua) tradução. Precisamos de um estudo empírico adicional de textos e contextos, envolvendo uma interpretação cautelosa de possíveis razões e possíveis efeitos” (DELABASTITA, 2002, p. 303, tradução nossa⁸³), e não apenas da tradução das peças, mas enfaticamente no humor presente nelas, uma vez que os *clowns*, personagens provenientes das classes baixas mesclam não apenas o idioma inglês, mas outros códigos linguísticos como o francês e o latim, e que esse “sabor especial deve mais ao dialeto de classe do que ao regional, além de demonstrar afeição por palavras aprendidas e frases estrangeiras” (DELABASTITA, 2002, p. 305, tradução nossa⁸⁴).

Para esse trabalho, citamos a definição simples e acertada de Patrick Zabalbeascoa (2001), que vê no humor um propósito comunicativo “de produzir o riso ou graça (no sentido de ser cômico) nos destinatários do texto (ZABALBEASCOA, 2001, p. 255, tradução nossa⁸⁵). E no que diz respeito à traduzibilidade desse elemento, no tocante ao erro e suas limitações, vamos ao encontro de Jeroen Vandaele (2010), cujas palavras direcionam para a vertente cultural do humor:

⁸³ No original: “is such as to cast doubt on the notion of a ‘general’ theory of humour and (its) translation. We need further empirical study of texts and contexts, involving a cautious interpretation of possible reasons and possible effects”

⁸⁴ No original: “special flavor owes more to class dialect than to regional dialect, while also displaying a fondness for learned words and foreign phrases”.

⁸⁵ No original: “de producir una reacción de risa o sonrisa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto”.



De um lado, qualquer falha tradutória será, pois, muito visível: é óbvio que o tradutor falhou quando não se ri do humor traduzido. Do outro, o tradutor de humor tem que lidar com o fato de que as “regras”, as “expectativas”, as “soluções” e os acordos de “jogo social” são muitas vezes específicos de grupos ou culturas (VANDAELE, 2010, p. 149, tradução nossa⁸⁶)

O humor suscita dificuldade na tarefa tradutória, e no caso de um texto shakespeariano categorizado como tragédia, não apenas envolve a questão cronológica que o separa de nossa contemporaneidade, como também a questão cultural e o dinamismo da língua, em que determinados vocábulos deixaram de ser usados, cabendo ao tradutor o papel de recriar e resgatar esses sentidos implícitos em sua língua.

Segundo Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço e Tiago Marques Luiz, no que tange à tradução do humor para o palco, o cuidado é redobrado:

Se o texto dramático tem elementos cômicos, o que suscita problemas de tradução, é comum que este texto tenha dois destinos: ou ser eliminado ou ser substituído por um texto bem-humorado completamente diferente, desde que soe igualmente divertido na língua-alvo (LOURENÇO, LUIZ, 2018, p. 49).

Quando se pensa em traduzir Shakespeare, está se tratando do seu gosto pela ambiguidade, tanto a dramática quanto a linguística, pois no momento em que escrevia suas peças, o dramaturgo brincava com o sentido das palavras, uma vez que o trocadilho também “ajudava a deixar bem clara uma visão da vida que ele pretendia mostrar numa determinada peça” (MARTINS, 2004, p. 127), e como possivelmente trabalhava essas nuances com os atores no palco elisabetano. Para Shakespeare, o jogo de palavras, além de redimensionar o enredo da peça, também tinha como propósito agradar ao público frequentador do teatro, provenientes das variadas classes sociais. Por ser um texto escrito, os componentes semióticos podem vir registrados nas didascálias, de modo que possam permitir o leitor visualizar a encenação de determinada cena do texto e seu desenvolvimento. E mais precisamente no tocante à linguagem humorística, cabe ao ator transferir esse humor verbal no espaço do palco e ser convincente para o seu público, pois é papel do ator fazer com que o texto soe engraçado, segundo Marlene Fortuna (2000):

⁸⁶ No original: “On the one hand, any translation failure will therefore be very visible: it is obvious that the translator has failed when no one laughs at translated humor. On the other hand, the translator of humor has to cope with the fact that the “rules”, “expectations”, “solutions” and agreements on “social play” are often group -or culture-specific”.



rabalhado a partir do humor [...], o ator coloca-se disponível às mais diversas condições de liberdade na procura das possibilidades vocais. Passa a brincar com a técnica, não se permitindo mais ser escravizado por ela. [...] Tal liberdade se estende às extensões do seu ser, o ator dispõe-se a uma posição de completa interação com os circunstantes (FORTUNA, 2000, p. 85)

Ainda na esteira da problemática da tradução do humor, mais precisamente o trocadilho shakespeariano, cabe notar que este recurso, devido às mudanças da língua na perspectiva diacrônica, complicou o trabalho da exegese do legado do dramaturgo, seja por falta de documentos acerca dos trocadilhos usados na era elisabetana, seja porque novas ambiguidades surgiram (MARTINS, 2004, p. 127-128). Se os trocadilhos caracterizavam um desafio na própria língua inglesa, o mesmo pode ser dito em transpor o significado ambíguo no texto-alvo, devido ao caráter diacrônico da língua, problematizando a questão da equivalência, comprometendo – em certa medida – o estilo engenhoso e agudo que existe no humor shakespeariano.

A tragédia shakespeariana é envolvente, enquanto a comédia shakespeariana é transcendente, mas esses gêneros dramáticos são diferentes entre si. Como bem pontua Northrop Frye diz, a comédia amiúde “estabelece uma lei arbitrária e então organiza a ação para violá-la ou escapar dela, assim a tragédia apresenta o tema inverso de restringir uma vida comparativamente livre, num processo causal” (FRYE, 1973, p. 206). Dramaticamente, a cena em questão se opõe ao humor equívoco do sapateiro, com a volubilidade da multidão, denunciada nos tons de Marulo.

Se o espectador do período de Shakespeare considerava o sapateiro engraçado, ou aproveitando a licenciosidade do festival da Lupercália – portanto, uma festividade carnavalesca –, tais sentimentos são subjugados pelas palavras repreensivas de Marulo. Os plebeus não se lembram de que o festival remonta aos fundadores da cidade; portanto, os princípios de sua estrutura de governo e a ideia de quem os conduzirá estão em questão aqui. Esse tema do poder e seus limites é uma parte importante da peça.

A cena provoca algumas questões interessantes: a primeira é referente ao trocadilho filosófico do sapateiro, e a segunda diz respeito à identidade aparentemente ambígua do próprio personagem, ou seja, à própria incapacidade de Flavio o reconhecer como sapateiro, por estar usando suas melhores roupas, e porque o sapateiro se equivoca sobre sua identidade. O humor demanda um conhecimento implícito do tradutor e espectador, ou seja, uma competência cognitiva significativa para reconhecer os elementos do humor, além, é claro, da comunhão de duas ou três pessoas imaginárias,



como propõe Jacques Le Goff (2000): a causadora do riso, o alvo e o receptor da mensagem humorística, e a existência desta tríade é “uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores e seu palco” (LE GOFF, 2000, p. 14).

O Sapateiro se diverte com Flavio e Marulo ao se valer de trocadilho correspondente ao universo da sapataria, usando palavras como “sole” como uma homofonia a “soul”. O intuito do sapateiro para com os demais plebeus é fazê-los desgastarem suas sandálias, pois assim ele terá muito trabalho, entretanto, os tribunos mal-humorados acabam rapidamente com isso. A linguagem do sapateiro é considerada inapropriada quando dirigida a um oficial, o que faz dele um representante do desdém da classe trabalhadora perante o sistema político da época.

O sapateiro pede ao tribuno que não fique zangado com ele, mas caso estiver com raiva, ele poderia consertá-lo, e dizer isso, seria perigoso, vindo de um homem proveniente da classe operária. Sarcasticamente, o sapateiro está dizendo que, se o tribuno tiver uma alma ruim – ou seja, contra César, ele a consertaria.

Finalmente, o tribuno entende qual é o ofício do homem. Ele pergunta ao sapateiro: “O que você quer dizer com me consertar?”. O sapateiro descreve-se como um cirurgião de sapatos. Quando os sapatos estão em perigo, ele os recupera. Shakespeare ainda está aqui usando a ambiguidade em recuperar – tanto a sola do sapato, como a alma de alguém. Porém, para acabar com a algazarra, Flávio e Marulo interrompem a gritaria e ordenam que eles voltem ao trabalho. E é justamente nesse momento que o Sapateiro aparece, para justificar que é um dia de glória para todos na cidade. Flávio quer saber qual o ofício que aquele cidadão exerce, e é neste momento que inicia uma série de trocadilhos, pois o Sapateiro está ridicularizando os dois nobres por meio de jogos de palavras correspondente ao seu ofício.

O sapateiro acrescenta que muitos homens tiveram os calçados confeccionados pelas suas mãos. Esta é uma observação irônica referindo-se aos soldados e governo que não têm respeito pelo homem comum e seu árduo trabalho. Nesse momento, o sapateiro brinca dizendo que quer que os homens andem em seus sapatos, para que ele tenha mais trabalho com seus sapatos gastos. Na verdade, os plebeus estão ansiosos para ver César e celebrar suas vitórias.

As traduções consultadas para o presente trabalho comparativo foram de Carlos Alberto Nunes (1958), publicada pela Editora Melhoramentos, e de Carlos Lacerda



(1965), publicada pela Record, a tradução de Bárbara Heliodora (2016), publicada e compilada pela Nova Aguilar, e a de José Francisco Botelho (2018), publicada pela Companhia das Letras, enquanto a edição usada como texto-fonte é a da Oxford Shakespeare (2005). Além desses cinco textos, foram consultadas edições anotadas e comentadas da referida peça, que pudessem nortear o nosso trabalho de tradução, assim como a elaboração das notas de rodapé. A partir desse cotejo e leitura das edições e traduções publicadas da peça, propõe-se aqui uma tradução anotada e comentada dessa cena.

| SHAKESPEARE (2005, p. 627) | SHAKESPEARE (Tradução nossa) |
|--|---|
| Act I, Scene I Rome. A street. Enter Flavius, Marullus and certain Commoners. FLAVIUS: Hence, home, you idle creatures get you home! Is this a holiday? What, know you not, Being mechanical, you ought not walk Upon a labouring day without the sign Of your profession? Speak, what trade art thou? CARPENTER: Why, sir, a carpenter. MARULLUS: Where is thy leather apron and thy rule? What dost thou with thy best apparel on? You, sir, what trade are you? COBBLER: Truly, sir, in respect of a fine workman, I am but, as you would say, a cobbler. MARULLUS: But what trade art thou? Answer me directly. COBBLER: | Ato I, Cena I Uma rua de Roma. Entram Flávio, Marulo e alguns cidadãos. FLÁVIO: Para casa, seus vagabundos! Vão para casa! Pensam que hoje é feriado? Ou ignoram o fato de que Por serem trabalhadores Não podem andar por aí em dias úteis Sem o uniforme do seu ofício? Você aí! Diga, qual sua profissão? CARPINTEIRO Ora, meu bom senhor, sou carpinteiro. MARULO Cadê o avental de couro e a régua? E esses trajes ultrajantes ⁸⁷ ? E você, rapaz, trabalha com o que? SAPATEIRO Ora, meu senhor, comparado a um obreiro de primeira linha ⁸⁸ , sou o que se considera, vamos dizer, um remendão. MARULO Remendão de que? Anda ⁸⁹ , responda, sem rodeios! SAPATEIRO |

⁸⁷ A expressão “traje ultrajante”, além do jogo de palavras para com a palavra “traje”, é para fazer menção a uma roupa de boa qualidade, usada em alguma ocasião – como ir à missa, por exemplo.

⁸⁸ A expressão “trabalhador de primeira linha”, propõe uma ambiguidade: primeira linha como sentido de prestígio, como também de linha de costura, pela qual o sapateiro remenda os calçados.

⁸⁹ Primeiro indício de Marulo estar perdendo a paciência ao usar o imperativo “anda”. Essa marca imperativa é comum quando alguém perde a paciência ou quer algo esclarecido.



| | |
|--|--|
| <p>A trade, sir, that, I hope I may use with a safe conscience, which is, indeed, sir, a mender of bad soles.</p> <p>FLAVIUS: What trade, thou knave? Thou naughty knave, what trade?</p> <p>COBBLER: Nay, I beseech you, sir, be not out with me. Yet, if you be out, sir, I can mend you.</p> <p>MARULLUS: What mean'st thou by that? Mend me, thou saucy fellow?</p> <p>COBBLER: Why, sir, cobble you.</p> <p>FLAVIUS: Thou art a cobbler, art thou?</p> <p>COBBLER: Truly, sir, all that I live by is with the awl. I meddle with no tradesman's matters, nor women's matters, but withal I am indeed, sir, a surgeon to old shoes: when they are in great danger, I recover them. As proper men as ever trod upon neat's leather have gone upon my handiwork.</p> <p>Flavius: But wherefore art not in thy shop today? Why dost thou lead these men about the streets?</p> <p>COBBLER Truly, sir, to wear out their shoes, to get myself into more work. But indeed, sir, we make holiday to see Caesar, and to rejoice in his triumph.</p> <p>Marullus Wherefore rejoice? What conquest brings he home?</p> | <p>Meu senhor, uma profissão ofício que pratico de consciência tranquila. Eu costuro as furadas⁹⁰.</p> <p>FLÁVIO Que furada, seu descarado? Seu cara de pau, qual é o seu trabalho?</p> <p>SAPATEIRO Meu senhor, eu lhe peço, não se desgaste. Se se desgastar⁹¹, no gasto eu dou um trato⁹².</p> <p>MARULO Como assim, me dar um trato, seu safado?</p> <p>SAPATEIRO Ora, senhor, costurar seus furos.</p> <p>FLÁVIO Então o senhor é sapateiro?</p> <p>SAPATEIRO Sim, senhor, costurando a vida pela costura da sovela⁹³. Não meto em negócios ou em coisas de mulheres⁹⁴, senão pela sovela⁹⁵; mas, meu senhor, eu salvo sapatos que não tem salvação; quando ameaçados, eu os resgato. Muitos homens calçaram o couro tratado e trabalhado por essas mãos⁹⁶.</p> <p>FLÁVIO E por que não está na sua loja? Por que anda com esses homens pela rua?</p> <p>SAPATEIRO Ora, para gastarem as solas que me farão trabalhar. Mas, senhor, cá entre nós, para ser franco, nós nos demos uma folga para encontrar César e festejar seu triunfo.</p> <p>MARULO Festejar o quê? Quais foram as conquistas? Que vassalos são esses que o seguem rumo à Roma,</p> |
|--|--|

⁹⁰ Trocadilho: Furada como sinônimo de erros dos outros, como também o furo dos sapatos. Pensar no furo enquanto um erro da alma, faz com que o público reflita sobre o seu destino, uma vez que a piedade e o medo são elementos trágicos.

⁹¹ Trocadilho, onde desgastar tem sentido ambíguo: desgaste de sola do sapato, como também desgaste emocional (raiva). Sugestão também de jogo de palavra com gasto e trato.

⁹² Trocadilho: A gíria 'dar um trato' significa melhorar, geralmente usado na questão da aparência: dar um trato no visual. No caso dessa cena, o Sapateiro usa o duplo sentido para fazer menção tanto ao descontento de Marulo como no sapato.

⁹³ A sovela é uma ferramenta usada na sapataria, como uma espécie de agulha, usada para fazer furos no couro, e nesses furos, passa-se uma linha para a costura adentrada.

⁹⁴ Ele não se mete em assuntos de mulher, a não ser pela sovela, ou seja, senão pelo ato sexual.

⁹⁵ De modo figurado, seu pênis.

⁹⁶ Couro trabalhado por essas mãos – As mulheres com quem o sapateiro se relacionou.



What tributaries follow him to Rome,
To grace in captive bonds his chariot
wheels?
You blocks, you stones, you worse than
senseless things!
O you hard hearts, you cruel men of Rome,
Knew you not Pompey? Many a time and
oft
Have you climb'd up to walls and
battlements,
To towers and windows, yea, to chimney-
tops,
Your infants in your arms, and there have
sat
The livelong day, with patient expectation,
To see great Pompey pass the streets of
Rome:
And when you saw his chariot but appear,
Have you not made an universal shout,
That Tiber trembled underneath her
banks
To hear the replication of your sounds
Made in her concave shores?
And do you now put on your best attire?
And do you now cull out a holiday?
And do you now strew flowers in his way,
That comes in triumph over Pompey's
blood? Be gone!
Run to your houses, fall upon your knees,
Pray to the gods to intermit the plague
That needs must light on this ingratitude.

Flavius

Go, go, good countrymen, and for this fault
Assemble all the poor men of your sort;
Draw them to Tiber banks, and weep your
tears
Into the channel, till the lowest stream
Do kiss the most exalted shores of all.

[Exeunt all the Commoners]

See where their basest mettle be not
mov'd;
They vanish tongue-tied in their
guiltiness.
Go you down that way towards the
Capitol;
This way will I. Disrobe the images,
If you do find them deck'd with
ceremonies.

Acorrentados como escravos nas rodas de sua carruagem?
Seus cabeças-duras, seus insensíveis e estapafúrdios. Vocês
são piores que os materiais insensíveis.
Oh, corações desalmados, homens desumanos de Roma!
Não conheceram Pompeu⁹⁷? Incontáveis vezes
Vocês escalaram muros e ameias,
Torres e janelas, sim,
Até mesmo as chaminés⁹⁸,
Com seus filhos em seus braços, e assim se sentaram,
O dia inteiro, esperando pacientemente por Pompeu, o
Grande
Que ele passasse e os avistasse pelas ruas de Roma.
E quando viam a carruagem surgir
Não gritaram em bom e alto som
A ponto do Tibre⁹⁹ abalar suas margens
Ao ouvir ecos de seus gritos
Entre suas costas curvas?
E agora vocês vestem as melhores roupas?
Plantam semana pra colher feriado¹⁰⁰?
E agora jogam tapetes de flores para a via sacra,
Daquele que triunfou sobre os filhos de Pompeu¹⁰¹?
Sumam daqui!
Voltem para suas casas e ajoelhem, clamando
Aos deuses que sustentem a peste
Que cairá sobre vocês por desmedida ingratidão!

Flávio

Vão, vão, amados compatriotas, e para expurgar esse mal
Reúnam aqueles que são pobres como vocês
E levem eles ao canal do Tibre para lacrimejar
Até que essas águas, mesmo na mais baixa corrente,
Possam beijar as mais sublimadas de todas as costas

Saem todos os Cidadãos.

Isso deve fazer com que aqueles mais temperamentais
Se sintam presos em sua própria língua, plenos de
remorsos.
Agora, vá por ali, rumo ao Capitólio
E eu vou por aqui. Desvista as estátuas
Caso estejam adornadas de enfeites.

⁹⁷ Pompeu foi aliado e genro de Júlio Cesar, tendo se casado com sua filha, Júlia.

⁹⁸ Torres, Janelas e Chaminés – uma possível referência para a Londres de Shakespeare.

⁹⁹ Rio da costa italiana

¹⁰⁰ Aqui é uma ironia de Marulo, porque os operários não tinham oportunidade de escolher seus feriados.

¹⁰¹ Sangue de Pompeu e seu exército.



| | |
|--|--|
| <p>Marullus May we do so? You know it is the feast of Lupercal.</p> <p>Flavius It is no matter; let no images Be hung with Caesar's trophies. I'll about And drive away the vulgar from the streets; So do you too, where you perceive them thick. These growing feathers pluck'd from Caesar's wing Will make him fly an ordinary pitch, Who else would soar above the view of men And keep us all in servile fearfulness. [Exeunt]</p> | <p>Marulo Podemos fazer isso? Sabe que hoje é dia da Lupercália¹⁰².</p> <p>Flávio Não vem ao caso. Não deixe nenhuma imagem Enfeitada com troféus de César. Irei pelas ruas, retirando os plebeus delas Faça o mesmo; não os deixe se juntar. Vamos arrancar as plumas de César¹⁰³ E vê-lo voar na terra E se ele chegar aos céus, Como quem observa de cima os homens, Estaremos envolvidos de temor servil. <i>Saem.</i></p> |
|--|--|

A tradução proposta teve como intuito resgatar a comicidade, como também ressaltar o uso e abuso de Shakespeare em relação ao trocadilho. Nessa cena especificamente, o Sapateiro, enquanto um personagem pertencente às classes mais baixas, mais precisamente a classe operária, mostra realmente o tipo de discurso que essa classe demonstra em relação aos seus superiores. Ele não mostra nenhum tipo de respeito para com os tribunos Flávio e Marulo, a ponto de humilhá-los, ridicularizando-os por meio de palavras correspondentes ao universo da sapataria, como remendar, costurar, furos e sovela.

Quando se cotejou as traduções de Carlos Alberto Nunes, Carlos Lacerda, José Botelho e Bárbara Heliodora, foi possível constatar que cada tradutor optou por uma escolha lexical no momento de fazer a sua tradução. Carlos Alberto Nunes é muito conhecido por traduções muito rebuscadas, e apesar de muitas palavras estarem em desuso em nossa contemporaneidade, o mérito desse tradutor está no empenho de traduzir todas as peças do Shakespeare para a língua portuguesa. A respeito do trocadilho, manteve-se o universo referente ao campo da sapataria, enfocando apenas o uso de segunda pessoa do singular.

¹⁰² O radical *luper* (Lobo) remete à loba que amamentou Romulo e Remo. Era uma festança que tinha como intento afugentar os maus espíritos e a purificação da cidade. Marcada pela licenciosidade, foi um modelo adotado posteriormente no carnaval. Essa festa teve tradição forte no tempo de Júlio Cesar.

¹⁰³ Metáfora para se referir ao apoio da classe operária. Também é uma metáfora para destituir a grandeza de César. A imagem da pluma vem da falcoaria, sendo César o falcão, cuja "asa" (poder) será mais fraca se suas penas (o apoio popular) forem arrancadas, fazendo com que voe em um "tom" mais baixo (altura).



Sobre Carlos Lacerda, temos conhecimento de que a sua tradução de *Júlio César* foi publicada no período da ditadura da Era Vargas, portanto, contendo um certo teor político e ideológico vigente naquela época:

[...] o que tinha acontecido no Brasil era o que aconteceu no drama de Shakespeare, e não foi à toa que traduzi esse drama: *Júlio César*. A mesma multidão que aclamava Brutus e os que mataram César, quando Marco Antônio fez seu discurso com o cadáver nos braços, começou a pedir a morte dos que tinham assassinado César. [...] Foi assim que passei de vítima a assassino de Vargas. [...] Vargas, que num certo momento era, não digo odiado, mas desprezado pela maioria do povo, ao morrer, ou por sentimentalismo, ou por causa desse tipo de exploração, ou ainda por um natural pudor nosso de não continuar a atacar um homem que tinha se suicidado [...] passou a ser o *Júlio César* de Shakespeare (LACERDA, 1978, p. 147-149).

A tradução de *Júlio César* feita por Lacerda foi publicada em 1965. Segundo Eliane Euzébio (2007), a primeira impressão que causou na época é de que a tradução da referida peça shakespeariana tinha como intuito de fazer a nação brasileira pensar, como forma de espelhar o golpe de 1964, no qual João Goulart foi deposto da Presidência, fazendo alusão à maneira como *Júlio César* foi deposto brutalmente por Brutus. A tradução dos trocadilhos também soube respeitar a ambiguidade nas falas do Sapateiro, e ao contrário de Nunes, a sua tradução optou por empregar a terceira pessoa do singular.

A tradução de José Botelho, publicada em 2018, já é mais contemporânea, contudo, cabe ressaltar que a peça *Júlio César* tem um caráter político implícito na sua própria narrativa, como a própria questão do assassinato do imperador e um complô contra o mesmo. Sobre a tradução de Bárbara Heliodora, nota-se que a tradutora e especialista em Shakespeare teve a preocupação em manter mesma quantidade de linhas e versos semelhante ao original. Os dois tradutores também souberam lidar com a exegese da semântica proposta no trocadilho, apenas diferenciando-se no emprego de segunda (Botelho) e terceira (Heliodora) pessoa do singular.

A tradução dessa cena nos chamou a atenção, por ser a primeira cena que abre a peça marcada de comicidade no diálogo entre os personagens, assim como vemos essa mesma particularidade na cena de abertura em *Romeu e Julieta*, com Sansão e Gregório. A tradução aqui proposta está destinada não somente a leitura, mas também à sua encenação, para que o ator, no momento da encenação e durante os ensaios, seja capaz de convencer o seu espectador da particularidade que é o sapateiro: um personagem de origem simples, marcado pelo constante uso de linguagem humorística. Outrossim, nossa



tradução vai ao encontro da proposta de Bárbara Heliodora, de que cabe ao tradutor e ao ator, quando trabalharem o texto, encontrar “a forma adequada de expressar seu significado – para o bem do público, que assim recebe a devida orientação tanto para o conteúdo quanto para a beleza de qualquer peça” (HELIODORA, 2018, p. 178).

No tocante ao público, pensamos em um público acadêmico proveniente das Letras e das Artes Cênicas, dada a articulação entre esses campos do saber para com o texto shakespeariano, e que no caso de uma eventual encenação por uma companhia teatral, no tocante à essa cena cômica, é preciso que haja preocupação sobre *como* o significado é transmitido na performance. Mais precisamente com cenas trocadilhescas, a encenação tem que preservar o conteúdo presente no texto-fonte, não apenas para evitar incongruência ou incompreensão por parte da plateia, mas para que ambos “forma e conteúdo coexistiam da maneira mais exemplar” (HELIODORA, 2018, p. 178).

No tocante à potencialização do texto escrito para o palco, é necessário pontuar que há “dois aspectos específicos que apresentam maior dificuldade são: a) a concisão da forma dramática, e b) a necessidade de entendimento imediato por parte da plateia” (HELIODORA, 2018, p. 182), e em uma relação de causa e consequência durante os ensaios, é o texto que norteia o trabalho do ator [causa] e é a sua interpretação corporal, oral e criatividade que irão desencadear o riso na plateia [consequência]

Fazendo uma articulação entre tradução e teatro, citamos Adam Versényi (2015), que dirá que tradução não é apenas língua assim como o teatro não é só texto; para ele, ambos “tradução e teatro também são, fundamentalmente, sobre como experimentamos e pensamos sobre nós mesmos” (VERSÉNYI, 2015, p. 289, tradução nossa¹⁰⁴).

A tradução trouxe uma escolha lexical mais contemporânea possível, justamente tendo como intuito de servir como um roteiro para o ator no palco, empregando a terceira pessoa do singular, de forma que esse diálogo entre os personagens seja sutil e inteligente, cabendo lembrar que a tradução para o palco vai se potencializar justamente no momento em que o ator externaliza o material escrito. Logo, houve uma preocupação em se lidar com a própria dicção do personagem, a sua caracterização e, por conseguinte, a própria linguagem gestual, pois no momento em que o sapateiro fala, por exemplo, da questão da sovela, ele faz alusão ao pênis.

¹⁰⁴ No original: “both translation and theatre are also, fundamentally, about how we experience and think about ourselves”.



Então decidiu-se, ao cotejar as traduções e consultando as edições anotadas e comentadas da peça, transpor um texto com diálogo inteligente e sutil, mas que ressaltasse o trocadilho, esse dispositivo retórico do qual Shakespeare é bastante reconhecido na composição das suas peças. Espera-se que essa tradução seja trabalhada com alunos de teatro, os quais, amparados pela linguagem cênica, possam ressignificar o conteúdo que está ali inscrito. O texto dá as nuances, mas é justamente no momento da interação no palco é que o sentido do texto se torna perceptível.

A respeito da linguagem humorística dentro dessa cena, houve a preocupação em trazer o sentido duplo do diálogo, porque o Sapateiro está toda hora fazendo piada com os tribunos, pois o *clown*, personagem que esse do qual o sapateiro faz jus, é justamente o personagem marcado pela própria inteligência e esperteza em confrontar o seu superior, como é o caso da homofonia entre *soul* e *sole* para tratar tanto do ofício do personagem como do estado de espírito dos homens.

Pode-se até fazer um paralelo com o coveiro de *Hamlet*, o que seria um trabalho posterior, mas que fica como possível sugestão para o pesquisador que quiser cotejar esses personagens, por meio de um trabalho comparativo. Espera-se que essa tradução possa soar risível tanto na leitura como na encenação, e também legível, no que diz respeito às escolhas lexicais.

O primeiro termo em inglês, “idle”, significa uma pessoa inútil, preguiçosa indolente, vagabunda, e os tradutores optaram por “vagabundos”, por ser algo mais direto, ao invés de “ocioso”, por exemplo. O próximo termo em língua inglesa, “sign of profession”, significa um símbolo que ressaltasse a profissão, entretanto, optou-se por traduzir como “uniforme”, por ser mais condizente ao trabalhador, que traja uma roupa condizente com o local de trabalho.

Flávio usa o termo “trade”, que significa profissão, ofício, optando por utilizar os dois termos, de modo que não ficasse repetitivo. Marulo questiona ao Sapateiro sobre o “best apparel”, termo que significa a melhor roupa, que corresponderia ao “traje domingueiro”, mas pensando na paronomásia, optou-se por “trajes ultrajantes”, propondo o jogo linguístico com a palavra traje.

O Sapateiro traz o lexema “fine workman”, que significa exatamente os trabalhadores de maior prestígio, foi traduzido como “trabalhador de primeira linha”, gerando ambiguidade: primeira linha como sentido de prestígio, um trabalhador



renomado, como também de linha de costura, pela qual o sapateiro remenda os calçados. No próximo diálogo, vemos o sapateiro falar que é um “mender of bad soles”, que em língua inglesa já proponha trocadilho homófono entre “soul” e “sole”. Pensando justamente nessa ideia de fazer um trocadilho com as palavras, optamos por traduzir esse fragmento como “remendão das furadas dos outros”, em que *furada* vai compreender tanto o furo do calçado como o erro dos outros.

Sem entender ainda qual que é a verdadeira profissão do personagem, Flávio fica indignado e enraivecido e pede que ele diga qual que é a sua profissão sem muitos rodeios, ou seja, sem utilizar muitos artifícios para dizer o que ele realmente é. O sapateiro pede para que o tribuno não fique zangado, como propõe o termo em língua inglesa “be out”. Justamente pensando esse trocadilho em que propõe “be out”, optou-se por utilizar o verbo desgastar, que remete não só desgastar no sentido emocional, de esbravejar raiva e ira, mas também desgastar as suas solas dos sapatos. E quando o sapateiro utilizou verbo “to mend”, ele quis dizer que, ele podia corrigir, costurar e remendar, significando então que ele quer corrigir não somente a sola do sapato, mas também acalmar os ânimos do tribuno, de forma ridicularizada por meio da gíria “dar um trato”.

Quando Flávio compreende que o cidadão em questão é um sapateiro, o cidadão responde de prontidão, dizendo que ganha a vida pela sua sovela, ou seja, que não subsiste apenas pelo seu trabalho manual, mas também pelas próprias relações sexuais, uma vez que a sovela tem uma estrutura semelhante ao pênis. A solução encontrada foi propor um jogo de palavras com o verbo costurar, que remete tanto ao ato da costura de um calçado, como também uma sugestão de ganhar a vida, como remendar de alguma forma a subsistência. Portanto, quando ele fala que não se mete em negócios e nem em coisa de mulheres a não ser pela sovela, significa que nada passa por ele a não ser por uma relação sexual. O termo em língua inglesa “women matters” pode significar “assunto de mulheres”, mas optou-se por traduzir como “coisas de mulher”, justamente para ficar implícito de que a coisa de mulher não necessariamente seria um assunto condizente ao respeito ao universo feminino, mas ao aparelho reprodutivo feminino.

Em seguida, ele fala que é um cirurgião de velhos sapatos, valendo-se de certa carga filosófica, pois quando utiliza um discurso um pouco erudito, está dizendo que enquanto o mundo está em perigo, ou seja, os sapatos no caso, ele os recupera. E ao mencionar homens refinados andaram sobre couro de boi, esse couro não vai significar o material



utilizado na confecção de calçado, mas uma metáfora para relacionar ao corpo feminino; o sapateiro teve relações sexuais com as mulheres dos homens que foram para a guerra, ou seja, dizer que esse couro foi trabalhado sobre suas mãos, significa que teve relações sexuais com mulheres da nobreza.

Por fim, quando Flávio pergunta porque que ele está andando com esses homens pela rua, o Sapateiro imediatamente responde de prontidão que é para justamente ter trabalho, ou seja, espera que esses homens desgastem os seus calçados; quanto maior o desgaste do calçado, maior o retorno financeiro desse trabalho. Fora essa questão pragmática, ele justifica que todos têm interesse de comemorar a vitória de César, tornando aquele dia um dia de folga, pelo fato de que César venceu uma batalha contra os filhos de Pompeu.

Não muito satisfeito com a resposta, Marulo já esbraveja, questionando quais conquistas que César trouxe para Roma, como também afirma que os plebeus não tem conhecimento de quem foi Pompeu, e que por conta disso, seriam ingratos, desprovidos de raciocínio, e também vagabundos perambulando pelas ruas, gritando o nome de César como se fosse o Salvador da Pátria, quando na verdade Marulo está condenando essa conduta dos plebeus.

Flávio acaba acalmando os ânimos do amigo e diz que os homens podem sair para comemorar a vitória de César, contudo no momento em que os plebeus saem das ruas, Flávio já agiliza um plano com Marulo de destruir ou simplesmente desvestir as estátuas de César, que estavam ornamentadas com enfeites, como por exemplo, coroas de oliveira. Esse diálogo entre Flávio e Marulo no final da cena é nada mais nada menos um planejamento dos tribunos para castigar aqueles que são a favor de César e contra Brutus, até porque o Sapateiro deixa claro que os tribunos não são a favor de César como guerreiro e como governador.

Considerações finais

Cabe ressaltar aqui que essa tradução não é definitiva, pois temos ciência de que as peças do bardo estão sempre sujeitas à novas roupagens e interpretações, como também de escolhas lexicais. E propor uma tradução está além do conhecimento linguístico do texto-fonte e do texto traduzido; é uma atividade que demanda uma gama



de leituras acerca do estilo de determinado autor, a sua época e conseqüentemente o seu texto, de modo que o texto-traduzido possa resgatar as particularidades do texto original, pois o tradutor tem uma tarefa que consiste em encontrar na língua-alvo “a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado. [...] a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa” (BENJAMIN, 2010, p. 217).

Tal como um dramaturgo escreve a sua peça, o tradutor também tem que ter essa aptidão de ler o texto em voz alta, de modo que o conteúdo escrito seja convincente, para pensar a sua verbalização na boca do ator. Ao contrário do diálogo literário, o diálogo teatral difere-se por ser enunciado em voz alta, necessitando do corpo e da voz do ator. Pode-se concluir que o tradutor, enquanto estiver situado no entremeio entre duas culturas e dois textos, mediará o processo de fazer com que a língua-fonte seja traduzida e adaptada ao seu público-alvo, tanto nos aspectos semânticos e sintáticos, e porque não acústicos do texto-fonte, tendo em mente que o texto verbalizado pelo ator será recebido pelo público, e é justamente esse público que dará a resposta ao ator e tradutor, isto é, se ambos chegaram ao seu objetivo (no caso dessa cena, fazer rir), e se as escolhas lexicais foram um acerto.

Na reflexão de Delabastita (1996), pontuar uma resposta definitiva para a tradução e como traduzir o humor shakespeariano é de caráter tendencioso, uma vez que essa resposta está intrínseca ao tipo de tradução que se tem mente, ou seja, no tocante ao grau da equivalência como também nos gêneros tradutórios, como também enquanto interlocutor “em relação ao negócio real da tradução (se alguém está falando como professor de tradução, como praticante, crítico, teórico, historiador, filósofo da linguagem)” (DELABASTITA, 1996, p. 127, tradução nossa¹⁰⁵).

Por fim, mas não menos importante, o tradutor teatral de conteúdos cômicos está inserido em um contexto cultural totalmente diverso daquele que produziu o texto de partida, e há de ter ciência de que determinado conteúdo nem sempre surtirá o mesmo efeito no seu público pretendido, tal como ocorreu no texto de partida, e caberá a ele recriar o conteúdo desejado na sua língua, sem também se distanciar da fluidez da narrativa.

¹⁰⁵ No original: vis-a-vis the actual business of translation (whether one is speaking as a teacher of translation, as a practitioner, a critic, a theorist, a historian, a philosopher of language).



REFERÊNCIAS

ATTARDO, S.. **Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)**. In: VANDAELE, J. (ed.) **The Translator**. Volume 8, Number 2. Special Issue. Translating Humour. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002, p. 173-194.

BASSNETT, S. **Reflections on Translation**. Series Topics in Translation. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2011.

BENJAMIN, W.. **A Tarefa do Tradutor**. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, W. (org). **Antologia Bilíngue “Clássicos da Teoria da Tradução”**. 2ª ed., revisada e ampliada. Volume I: Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2010, p. 202-231.

BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CHIARO, D.. **Translation**. In: ATTARDO, S. (ed). **Encyclopedia of Humor Studies**. Volume 1. USA: Sage Reference, 2014, p. 1394-1398.

DELABASTITA, D. **Introduction**. *The Translator*, Manchester, vol. 2, núm. 2, p. 127-139, 1996.

_____. **A Great Feast of Languages: Shakespeare’s Multilingual Comedy in ‘King Henry V’ and the Translator**. *The Translator*, Manchester, vol. 8, núm. 2, p. 303-340, 2002.

EUZÉBIO, E.. **O Poder das Idéias: As Traduções com Objetivos Políticos de Carlos Lacerda**. 2007. 125f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2000.

FRYE, N.. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

HELIODORA, B.. **Meus motivos para traduzir Shakespeare/ My reasons for translating Shakespeare**. Tradução de Thelma Christina Ribeiro Côrtes. In: MARTINS, M. A. P.; GUERINI, A. (orgs). **Palavra de Tradutor: Reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros/ The Translator’s Word: Reflections on Translation by Brazilian Translators**. Edição bilíngue. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018, p. 177-193.

HURTADO ALBIR, A. **Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología**. Madrid: Cátedra, 2001.



JAKOBSON, R. **Lingüística e Comunicação**. 24 ed. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

LACERDA, C.. **Depoimento**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

LE GOFF, J.. **O riso na Idade Média**. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs.). **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 65-82.

LEIBOLD, A.. **The Translation of Humor: Who Says It Can't Be Done?**. *Meta*, Montréal, vol. 34, n. 1, March, p. 109-111, 1989.

LOURENÇO, L. T. V. L.; LUIZ, T. M.. **O humor do sapateiro da peça Júlio César em tradução comparada**. In: SILVA, S. C.; LUIZ, T. M. (orgs.). **O Humor nas Literaturas de Expressão de Língua Inglesa**. Jundiaí: Paco Editorial, 2018, p. 39-63.

MARTINS, M. A. P.. **Traduzindo o trocadilho: o humor de O mercador de Veneza em português**. In: MARTINS, M. A. P. (org). **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, p. 127-148.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

NASON, A. H. **Shakespeare's use of comedy in tragedy**. *The Sewanee Review*, v. 14, n. 1, 1906, p. 28-37.

_____. **A tradução dos jogos de palavras shakespearianos: o caso de A Megera Domada**. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A.. **Shakespeare sob múltiplos olhares**. 2ª edição. Curitiba: Editora da UFPR, 2016, p. 287-314.

SHAKESPEARE, W.. **Julius Caesar**. In: JOWETT, J.; MONTGOMERY, W.; TAYLOR, G.; WELLS, S.. (eds.). **William Shakespeare – The Complete Works**. The Oxford Shakespeare. 2nd ed. United Kingdom: The Oxford University Press, 2005, p. 627-654.

_____. **Júlio César e Antônio e Cleópatra**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Obras Completas de Shakespeare. Volume IX: Tragédias. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1958.

_____. **Júlio César**. Tradução de Carlos Lacerda. Coleção Trabalhos Literários de Carlos Lacerda. Rio de Janeiro: Record, 1965.

_____. **Júlio César**. Tradução de Bárbara Heliodora. Coleção Teatro Completo – Volume 1: Tragédias. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 241-347.

_____. **Júlio César**. Tradução e notas de José Francisco Botelho. Prefácio de Harold Bloom. 1a ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.



_____. **Julius Caesar**. Edited by Hilda M. Hume. New Swan Shakespeare. UK: Longman, 1985.

_____. **Julius Caesar**. Edited by John Dover Wilson. The Cambridge Dover Wilson Shakespeare. Volume 15. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____. **Julius Caesar**. Translated by Mary Ellen Snodgrass. Collection Shakespeare on the Double!. New Jersey: Wiley Publishing House, 2006.

_____. **Julius Caesar**. Edited by Sidney Lamb. Commentary by Diana Sweeney. Collection Cliffs Complete. New York: Hungry Minds, 2000.

_____. **Julius Caesar**. Edited and rendered into modern English by Phyllis A. Corzine. Collection Simply Shakespeare. New York: Barrons, 2002.

VANDAELE, J.. **Humor in Translation**. In: GAMBIER, Y.; VAN-DOORSLAER, L. (eds). **Handbook of Translation Studies**. Volume 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, p. 147-152.

VERSÉNYI, A.. **The dissemination of theatrical translation**. In: ROMANSKA, M. (ed). **The Routledge Companion to Dramaturgy**. London and New York: Routledge, 2015, p. 288-293.

ZABALBEASCOA, P.. **La traducción del humor en textos audiovisuales**. In: DURO, M.. **La traducción para el doblaje y la subtitulación**. Colección signo e imagen, número 63. Madrid: Cátedra, 2001, p. 251-263.

Biografia dos autores

Biografia dos autores

Tiago Marques Luiz possui graduação em Letras Licenciatura/Habilitação Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente é professor convocado na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço possui graduação em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Alta Paulista (1973) e graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade de Marília (1972). É Mestra em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2006) e Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014). É professora efetiva nível V da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, em Dourados.



ARTIGO

QUEERS E TRADUÇÃO: COMO TRADUZIR? VISIBILIDADE POR MEIO DA TRADUÇÃO

Camila Cristina dos Santos

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
camila.cristina@unesp.br

Pablo Simpson Kilzer Amorim

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
pablo.simpson@unesp.br

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.30457>

Recebido em: 31/03/2020

Aceito em: 01/10/2020

Publicado em maio de 2021

RESUMO: Atualmente, os Estudos da Tradução têm mostrado um grande interesse nas questões de gênero e sexualidade e como o ato tradutório pode (e deve) abarcar vozes constantemente marginalizadas, sobretudo pela mídia. Nesse artigo, analisamos as gírias e as falas das *drag queens* do *reality show* estadunidense *Rupaul's Drag Race*, assim como as legendas em português disponibilizadas pela Netflix para o programa. Assim, pretendemos evidenciar os dispositivos utilizados numa tentativa de manter, no idioma de chegada, o vocabulário *queer* adotado pelos participantes do *reality show* por meio, principalmente, do Pajubá.

Palavras-chave: *Pajubá, queer, tradução, Rupaul's Drag Race, legendagem.*

QUEERS AND TRANSLATION: HOW TO TRANSLATE? VISIBILITY THROUGH TRANSLATION

ABSTRACT: Currently, Translation Studies have shown great interest in gender and sexuality issues and how translating can (and should) embrace constantly marginalized voices, especially by the media. In this article, we analyzed the slangs and dialogues of the drag queens in the American reality show *Rupaul's Drag Race*, as well as the Portuguese subtitles made available by Netflix for the show. Thus, we intend to highlight the devices used in an attempt to maintain, in the target language, the queer vocabulary adopted by the reality show participants through, mainly, the Pajubá.

Palavras-chave: *Pajubá, queer, translation, Rupaul's Drag Race, subtitling.*



Introdução

A dificuldade em definir o pós-modernismo como conceito se origina de seu amplo uso em diferentes movimentos culturais e críticos a partir da década de 1970, forças que emergem “como reações específicas às formas estabelecidas do modernismo canônico” (KAPLAN, 1993, p. 26) e cada vez mais desgastado. O termo “pós-modernismo” não descreve apenas um período em questão, mas, também, um conjunto de ideias que se ligam, sobretudo, à pluralidade. Constata-se o abandono de ideias convencionais de originalidade em favor de um composto de visões e valores provenientes de todo e qualquer lugar, como “o desgaste da distinção prévia entre a alta cultura e a chamada cultura de massa popular” (KAPLAN, 1993, p. 26). Desde os anos 1970, inclusive, tem havido um crescimento na produção de textos em que gênero e sexualidade são os pontos centrais. Tais textos discutem as novas e diferentes configurações sociais e sexuais num ambiente heterogêneo, tendo como uma das teóricas principais, por exemplo, Judith Butler (1990), que reflete sobre questões identitárias e sobre a orientação sexual além da binariedade compulsoriamente imposta.

A ênfase atual na questão do gênero e da sexualidade, em conjunto com a erosão pós-moderna das fronteiras entre alta cultura e cultura de massa, tem se tornado um terreno para a contestação ideológica das políticas patriarcais. Uma das áreas que atualmente contestam ideias tradicionais e cada vez mais obsoletas é a tradução, que tenta se adequar aos discursos pós-modernos para trazer à luz vozes marginalizadas. Como aponta Arrojo (1996), em suas contribuições a respeito da tradução, é a partir da reflexão pós-moderna e dos incessantes estudos linguísticos que a tradução vem se consolidando como área de conhecimento e disciplina acadêmica. Além disso, nota-se uma “consequente aceitação de que traduzir é inevitavelmente interferir e produzir significados” (1996, p. 62), o que possibilita deixar de lado a visão mecanicista do ato de traduzir ou sua sistematização, pois tradução não é meramente encontrar o correspondente na língua de chegada. O contexto para este artigo, assim, é fornecido pelas intersecções entre sexualidade, pautado pela teoria *queer* de Judith Butler, e tradução. Embora sejam questões frequentemente problemáticas e inconclusivas, tais intersecções colocam em evidência a constante necessidade de redefinir posições e significados para que se possa abarcar grupos marginalizados ou novos grupos identitários, a fim de incluir



o que sempre foi excluído e reconhecer as novas formas de experiências sociais e culturais.

A teoria queer e sua intersecção com a área da tradução

Atualmente, deparamo-nos com um *boom* na reflexão sobre as diversidades de sexualidade e gênero. Uma das teorias que emergem nesse cenário é a teoria *queer*:

O gênero é tomado como efeito de uma sofisticada maquinaria discursiva mantida por instituições como o direito, a medicina, a família, a escola, e a língua, que produzem corpos-machos e corpos-fêmeas, obscurecendo outras possibilidades de estruturação das práticas generificadas e sexuais. Teóricos e teóricas *queer* têm como alvo direto de investigação e crítica a construção da heteronormatividade, ou seja, as regras que normatizam e naturalizam a heterossexualidade como modo ‘correto’ de estruturar o desejo (BORBA, 2015, p. 96).

Por causa desses pressupostos que a teoria *queer* afirma que “as identidades não são pré-formadas, mas sim performadas em práticas contextualizadas” (BORBA, 2015, p. 100). Mas o que seria essa performatividade supracitada? Segundo Butler (1990), gênero e sexualidade são impostos nos indivíduos, desde o nascimento, numa sociedade em que a norma é ser heterossexual e tudo começa sendo definido de acordo com o genital, ou seja, a binariedade mulher x macho. Se um bebê nasce com um pênis, ele será automaticamente classificado como menino e se atrairá por meninas, e vice-versa. E, no decorrer da vida, a sua sexualidade é estabelecida gradualmente de forma compulsória, sem que se perceba, por trejeitos e signos que reforçam um corpo dito feminino ou dito masculino. Essa é a performance que praticamos, pois:

(...) a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação (BUTLER, 1990/2003, p. 200).

Por isso, é essa binariedade predestinada desde o nascimento que dita que os homens serão o ganha-pão da casa, seres mais fortes e agressivos, enquanto para as mulheres recai o papel de dona de casa, seres mais sensíveis, emocionais, o que nos leva a outra binariedade: dominância e submissão. Mas, quem define esses papéis de gênero?



Segundo Butler, os papéis de gênero são construídos pela sociedade e não pela “natureza humana”:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 1990/2003, p. 201).

Como a sociedade é regulada por normas que estabelecem como homens e mulheres devem agir – o que Butler identifica como heteronormatividade –, quem foge a essas normas acabam se tornando “seres abjetos culturalmente ininteligíveis e/ou desprezados, corpos que não importam” (BUTLER, 1999 *apud* BORBA, 2015, p. 93), sendo forçados a se adequarem ao modelo da heteronormatividade, cuja imposição chega até a níveis patológicos. Isso se torna mais visível quando tomamos por exemplo meninos com trejeitos supostamente mais afeminados ou meninas com trejeitos supostamente mais masculinos. Desde cedo, eles são incentivados a mudar de comportamento para se adequarem às normas da sociedade do que é e não é bem aceito, com isso, são julgados e repelidos pelos demais membros da sociedade, chegando ao ponto dos pais ou responsáveis se virem na obrigação de interferir nessa situação para de alguma forma “consertar o problema de gênero” que se apresenta diante deles.

A teoria *queer*, portanto, seja ela aplicada tanto nos estudos da linguagem quanto nos da tradução, tem sido “eficaz em polemizar entendimentos convencionais da identidade sexual ao desconstruir as categorias, oposições e equações que os sustentam” (SANTAEMILIA, 2018, p. 13). Os recentes estudos na área da tradução também tentam abarcar essas novas vozes que emergem, tentando dar mais ênfase à pluralidade. Desde os anos 1980, vem-se potencializando a importância e os aspectos sociais, culturais e políticos na tradução, como seu impacto num meio social. Além disso, Arrojo (1996) aponta que se reconhece cada vez mais o tradutor como um responsável autoral quando assume até mesmo realizar a mais simples tradução:

Se o tradutor e a tradutora não podem deixar de interferir e de tomar partido a cada opção que devem escolher, e se não podem mais contar com o conforto aparente da crença na possibilidade do acerto asséptico e acima de qualquer suspeita, inevitavelmente terão que lidar com a realidade essencialmente “humana” do viés e da tomada de posição. Quanto mais conscientes estiverem



dessa realidade e do papel que exercem sobre e a partir dela, menos hipócrita e menos ingênua será a intervenção linguística, política, cultural e social que inescapavelmente exercem (ARROJO, 1996, p. 64).

A partir da compreensão da tradução como uma prática social, é inevitável que questões a respeito de sexualidade e gênero entrem no campo da reflexão tradutória e o modo como as traduções são produzidas. A tradução de textos em que o assunto aborda a comunidade LGBTQ+, no entanto, ainda apresenta muitas dificuldades, como o fato de a homossexualidade ainda ser ilegal em vários países ou, apesar de estar na legalidade, personagens homossexuais ou transgêneros continuarem a ser censurados. Em muitos casos, é comum o apagamento da característica ou do vocábulo para tornar o texto mais palatável e consumível na língua de chegada para o receptor. E, mesmo onde não há censura, há ainda dificuldades para o tradutor, como a falta de conhecimento da terminologia utilizada ou a falta de uma palavra que expresse o que está sendo transmitido na língua de partida, uma vez que a sexualidade não é vivenciada da mesma forma em todo o mundo. Conseqüentemente, as atividades de tradução acabam dando mais preferência predominantemente heteronormativa, buscando atender às exigências da cultura de recepção:

Em suma, a concepção tradicional do gesto interpretante do ator e do tradutor implica um apagamento completo do "eu" e a exigência de que se comportem tal qual os papagaios. Não lhes é permitido interferir no objeto original, do mesmo modo que não lhes cabe "transcendê-lo", como supostamente o fazem os prestigiados críticos, literatos e cientistas (FROTA, 1996, p. 89).

O texto traduzido, portanto, ainda apresenta a dificuldade de ser definido por preceitos ultrapassados de originalidade e objetividade, em que ocorre, além do apagamento da vivência da sexualidade presente na língua de partida, o conseqüente apagamento do tradutor como autor do texto, como se este não fosse um ser pensante e transpassado pela subjetividade que o molda. Como postula Rodrigues (2000), é esperar ingenuamente que a tradução seja a substituição de significados pretensamente neutros sem a influência do meio para o qual se dirigem.



O dialeto Pajubá

As questões em torno de sexualidade e gênero têm se tornado pontos cruciais para a tradução pois repensar o ato tradutório necessariamente colocará em xeque o vocabulário tradicional dominante. Ao fazer uma escolha lexical, o tradutor terá de decidir se prefere dar voz a uma minoria ou se manter submisso à maioria. Atualmente, no entanto, os discursos hegemônicos encontram-se em contínua desarticulação. Em 2018, durante a última edição do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio), uma das questões que mais causaram polêmica foi referente ao dialeto Pajubá, linguagem típica da comunidade LGBTQ+, usado como exemplo para as especificidades de um dialeto em Língua Portuguesa. Mesmo tendo sido um exemplo técnico para que o candidato tivesse uma noção do que seria um dialeto, a referência à comunidade LGBTQ+ foi considerada a evidência de uma “doutrinação”. Na época, durante uma entrevista para o Brasil Urgente, da TV Band, o recém eleito presidente Jair Messias Bolsonaro afirmou que a “linguagem secreta de gays e travestis não mede conhecimento nenhum” (ALMEIDA JR., 2018), sua fala também classificou a prova de “doutrinação desacerbada” (ALMEIDA JR., 2018) e exigiu que o ENEM cobrasse “o que tem a ver com a questão do Brasil e da cultura” (ALMEIDA JR., 2018), anulando, assim, a importância de se refletir sobre dialetos minoritários. Apesar da leitura negativa que se fez e ainda se faz sobre o pajubá, a questão no exame nacional colocou em destaque o uso desse dialeto e como grupos marginalizados, nesse caso a comunidade LGBTQ+, fazem o uso da linguagem numa tentativa de criar um ambiente de pertencimento e de construir “uma forma de ato político calcado na ideia de performatividade da linguagem, potência de subversão e resistência” (MEIRA, 2019, p. 285), como contraponto à ordem pré-estabelecida.

O dialeto Pajubá é um dialeto que se originou do iorubá, língua de matrizes africanas que veio para o Brasil, e foi adotado, de início, por mulheres transsexuais e, em seguida, pelo restante da comunidade LGBTQ+. A comunidade africana era menosprezada ou discriminada desde seus primórdios e, assim como eles, as mulheres transsexuais também sempre fizeram parte de comunidades marginalizadas. Durante os tempos da ditadura militar brasileira, com a censura e repressão em alta, como forma de comunicação secreta para que fosse incompreensível para os opressores, esses grupos faziam uso desse dialeto como uma espécie de códigos para que pudessem se comunicar



entre si de forma segura, a fim de “evitar que pessoas de fora entendessem conversas íntimas, sendo a língua neste caso, usada como uma espécie de código de resistência” (CRUZ, TITO, 2016, p. 17). Foucault, em seu primeiro tomo sobre a história da sexualidade, intitulado *A vontade de saber* (1977), entende que a dominação da identidade sexual se pauta por meio da regulação e da vigilância dos discursos que tentam dizer algo sobre ela. Há, então, uma relação de poder entre quem vigia e o vigiado, este último em constante pressão sobre o que falar e quando falar. Apesar de não estarmos mais no mesmo contexto de ditadura militar dos anos 1960, a regulação do discurso ainda é perceptível pelo uso do pajubá, já que, em muitos casos, o indivíduo LGBTQ+ ainda não “saiu do armário”, o que lhe impede, por exemplo, de usar o vocabulário em seu ambiente familiar. Logo, por se sentir vigiado pelos familiares a respeito de como age e fala, ele também vigia a si mesmo para não se comportar fora das regras que o introjetou.

Hoje, esse dialeto é considerado como pertencente à comunidade LGBTQ+, pois tem o valor de um vocabulário próprio que “é fundamental no processo de transformação e da convivência entre masculino e feminino.” (ALBANESE, BIONDO, 2016, p. 109). No entanto, todos falam o dialeto Pajubá? De fato, não, mas ele tem se tornado gradualmente mais conhecido, sobretudo por meio das redes sociais, e se legitimando como símbolo de uma comunidade ainda vista de maneira negativa. Portanto, além de manifestação de uma diversidade linguística, os termos do dialeto em questão assumem “ora papel de demarcação/afirmação, ora como transgressão de paradigmas constituídos socialmente” (CRUZ, TITO, 2016, p. 18).

Para dar mais evidência a essa diversidade linguística, existe, inclusive, a “dicionária”, chamada *Aurélia – A Dicionária da Língua Afiada*, sendo publicada em 2006 de autoria do jornalista Ângelo Vip (Vitor Ângelo) e do pesquisador Fred Libi. Vale lembrar que, na comunidade LGBTQ+, o gênero neutro acaba se tornando o feminino, pois é apontado como ato transgressor, se levarmos em consideração que a Língua Portuguesa tem suas bases em categorias binárias, ou seja, há apenas os gêneros masculino e feminino, inexistindo tanto no discurso oral quanto na gramática tradicional o conceito de gênero neutro. A nossa gramática normativa é legitimada por grupos dominantes, em outras palavras, ela é dotada de categorias “binárias, falo-heteronormativas e hierarquizantes” (DA SILVA; REZENDE, 2018, p.187), construída justamente em torno da oposição masculino/feminino. Como reivindica Paul B. Preciado em sua obra *Manifesto*



Contrassexual (2014), teórico importante para os estudos de gênero, a língua, assim como outros aparatos sociais, não escaparia da hierarquização e da inscrição de poder:

A tecnologia social heteronormativa (esse conjunto de instituições tanto linguísticas como médicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homem e corpos-mulher) pode ser caracterizada como uma máquina de produção ontológica que funciona mediante a invocação performativa do sujeito como corpo sexuado (PRECIADO, 2014, p. 28).

A *dicionária Aurélia*, assim, reúne não somente termos do dialeto Pajubá ou termos que tiveram o gênero modificado, mas também vocábulos da própria Língua Portuguesa que foram ressignificados pela comunidade LGBTQ+, inclusive trazendo variações por estados, considerando que um vocábulo pode apresentar um significado diferente a depender da região em que é empregado. Abaixo, apresentamos alguns exemplos encontrados na “dicionária”:

| | |
|------------------------------|--|
| Amapoa | (do pajubá) 1. vagina; órgão sexual feminino; 2. termo usado para designar mulher [variantes: amapô, mapô] |
| aqué (aquê) | (do pajubá) dinheiro. |
| Babado | 1. acontecimento qualquer, podendo tanto ser bom como mau; 2. bas-fond; 3. caso amoroso e/ou sexual |
| dar a elza | (do pajubá) roubar. |
| desaquendar (desaquêndar) | (do pajubá) deixar de lado; deixar em paz; esquecer. |
| Neca | (do pajubá) pênis. |
| Xoxar | 1. (SP) falar mal de alguém ou de alguma coisa; debochar; 2. (BA) comer alguém, transando. |

É possível encontrar palavras do dialeto Pajubá (“amapoa” e “aquê”) desconhecidos pela maioria, palavras da Língua Portuguesa ressignificadas (“babado”), expressões (“dar a elza” e “desaquendar”), palavras que já caíram no uso popular (“neca”) e palavras que apresentam significados diferentes dependendo do estado em que se



localiza o falante (“xoxar”). O tradutor, ao se deparar com uma opção linguística mais próxima da comunidade marginalizada é capaz de subverter o *status quo* e, conseqüentemente, tornando o ato tradutório numa mediação entre textos e culturas.

O uso do Pajubá num exemplo real

A Netflix, empresa estadunidense fornecedora de filmes e séries de televisão via *streaming*, possui em seu catálogo uma categoria especialmente destinada ao público LGBTQ+, com uma grade de conteúdo que aborda questões sobre sexualidade e inclusão. O *corpus* que pretendemos utilizar presente no catálogo da Netflix, para mostrar como atualmente a tradução tem subvertido o uso da língua dominante, é o *reality show* intitulado *Rupaul’s Drag Race*. A essência do reality, do gênero competição, é encontrar a *drag queen* mais completa para receber o título de *America’s Next Drag Queen Superstar*. Desde 2009, o programa é apresentado por Rupaul Charles, uma das *drag queens* mais bem-sucedidas e populares dos Estados Unidos. Com o conseqüente sucesso do reality, o apresentador recebeu três *Primetime Emmy Awards*, em 2016, 2017 e 2018, respectivamente, assim como são dados a ele os créditos pela maior exposição da cultura LGBTQ+ na sociedade de massa estadunidense, não atraindo apenas o público da comunidade. Por se tratar de um programa com participantes majoritariamente homossexuais, é possível notar, em inglês, o contingente de gírias e maneirismos empregados. Mas, afinal, como traduzi-los? A seguir, trazemos exemplos presentes nas legendas disponibilizadas pela Netflix para materializar como a tradução é feita usando recursos de formas culturalmente específicas na língua de chegada em que a identidade gay e a comunidade são concebidas e sinalizadas.

| | |
|---|--|
| Why y'all gagging ? | Por que estão passadas ? |
| Oh my God, you guys! Gag me with a spoon. | Ai, meu Deus, pessoal! Estou passada! |
| Gurl, I am gagging. | Estou boquiaberta. |
| You think you're a sickening bitch , a talented bitch. | Você pensa que você é babado , talentosa. |



| | |
|---|--|
| Come on season six, let's get sickening! | Vamos lá, sexta temporada, vamos arrasar! |
| Yas, bitch, werk! | Isso, bicha, arrasa! |

Nos primeiros exemplos, temos a palavra *gag* que, na gíria LGBTQ+ em inglês, significa algo chocante, ou surpreendente. Na tradução, foram utilizadas frases como “estou boquiaberta” ou “estou passada” que conseguem transmitir a mesma ideia, além de serem encontradas no mesmo meio LGBTQ+ brasileiro, além do emprego dos adjetivos no feminino, como forma de subverter a língua. Há o adjetivo *sickening*, que na gíria LGBTQ+ significa que a pessoa está glamorosa e, curiosamente, o adjetivo é traduzido por “babado”, que consta no dicionário Aurélia, já mencionado, tendo a acepção de “algo muito bom”. Em outras palavras, o tradutor conseguiu, com sucesso, inserir uma gíria LGBTQ+ do contexto brasileiro na legenda. Adiante, a expressão *let's get sickening* foi traduzida por “vamos arrasar”, que no Aurélia aparece como “fazer algo muito bem feito” e, mesmo que essa conotação para o verbo tenha caído no uso popular, ainda é mais restrito aos participantes da comunidade LGBTQ+, assim como às mulheres, outro grupo também socialmente marginalizado. A última frase é usada no contexto de apoio, podendo ser traduzida perfeitamente para o nosso contexto brasileiro, coloquialmente, como “arrasou, viado”, contando com o fato de que as palavras *bitch* e “viado” foram ressignificadas pela própria comunidade, ou seja, nem sempre tendo o significado depreciativo com o qual estamos habituados.

Butler (2003) também aplica o conceito de *performance* à figura da *drag queen*, pois, ao se “montar” como mulher, ela acaba demonstrando o caráter factício e imitativo do gênero e, de acordo ainda com a própria autora, a performance *drag* da “brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado” (BUTLER, 2003, p. 196), as *drags queens* colocam em evidência que o gênero é performativamente constituído. As *drag queens* acabam, então, parodiando, termo usado pela própria Butler, e transgredindo gênero e sexualidade ao mesmo tempo, de forma que “essa transgressão se manifesta na incorporação de traços tidos como do feminino por sujeitos tidos como homens, mas também na subversão de estruturas linguísticas estabelecidas em um mundo que é, sobretudo, heteronormativo.” (ALBANESE, BIONDO,



2016, p. 113). E os meios que utilizam para realizar essas práticas são pelo uso de roupas, maquiagens, trejeitos e outros maneirismos e, principalmente, pela linguagem, porém, não se deve achar que apenas as *drag queens* fazem uso do vocabulário, uma vez que com o passar do tempo os outros membros da comunidade acabam adotando-o.

A tradução em português disponibilizada pela Netflix, portanto, não reproduz uma linguagem apenas dita por *drag queens* mas, assim como no original, reproduzida pelos membros da comunidade LGBTQ+ no contexto brasileiro e, com sucesso, conseguiu utilizar termos mais populares, como abaixo:

| | |
|---|--|
| The shade of it all. | A maior gongação de todas. |
| While you untuck in the Interior Illusions Lounge, the judges and I will deliberate. | Vou lhes dar um momento para relaxar, desfazer as malas e destrucar . |
| But she gave me a really amazing face . | Mas ela me deu um ótimo carão . |
| It's leg for days, train for months and face for years! | Pernas para dias, corpo para meses e carão para anos! |

Acima, temos expressões da comunidade que ficaram populares por meio do programa como *the shade of it all* e *no tea no shade*. O termo *shade* significa, na gíria LGBTQ+, algo como “veneno” ou “insulto”, o que elas fazem de forma sarcástica e até como uma espécie de cultura, derivando do *reading*¹⁰⁶. A tradução para “gongação” transmite o mesmo significado da palavra ao agregar uma gíria também usada pela comunidade LGBTQ+ brasileira, uma vez que a palavra remete a zombarias excessivas ou ridicularização de alguém em público no dialeto Pajubá. No segundo exemplo, há a tradução de *untuck* para “destrucar” ou “desaquendar”. O ato de se “montar” como *drag queen* requer muita dedicação e esforço e um deles é o ato de aquendar (*tuck*). “Aquendar” é todo o processo em que a *drag queen* prende o órgão sexual entre as pernas para que a protuberância suma e crie a ilusão do órgão sexual feminino. Quando o processo é desfeito, por consequência traz relaxamento e alívio, o que muitas vezes é o sentido

¹⁰⁶ Na cultura *drag* estadunidense, o *reading* é a arte do insulto, performado com o intuito de fazer o público rir a partir da troca de ofensas entre as *drag queens*, sendo também um dos quadros do *reality show*.



atribuído na série com o emprego da palavra *untuck* e, por isso, o termo foi traduzido para “destrucar” ou “desaquendar”, que consta no Aurélia como ato de “relaxar”. Temos, logo em seguida, a palavra *face*, que em um primeiro momento pode parecer uma palavra comum, porém também foi apropriada pela comunidade e que na tradução se torna “carão”, com o aumentativo intensificando a palavra, que inclusive consta grafada da mesma forma no Aurélia com o significado “fazer pose”, atribuindo esse significado às frases atreladas ao meio social LGBTQ+.

Considerações finais

A partir do levantamento do *corpus* coletado tanto em inglês quanto em português, foi possível notar que houve uma tentativa de manter o vocabulário *gay*, fosse por meio do uso do Pajubá ou por outros termos usados pela comunidade LGBTQ+, o que indica liberdade do tradutor para fazer escolhas lexicais menos conservadoras em comparação a outros programas pertencentes à rede de streaming. Apesar de o programa ser destinado para um público restrito que conseguirá entender a linguagem utilizada na tradução, o fato de estar presente num espaço em que qualquer usuário, independentemente de sua sexualidade, pode acessá-lo é um grande passo. Harvey (2000) argumenta que um texto traduzido pode fazer com que o leitor ou espectador na língua de chegada se sinta representado contanto que a tradução deixe explícita a experiência homossexual, como é o caso do *corpus* em questão, e a formação identitária.

O dialeto Pajubá se torna num mecanismo importante para o não-apagamento da identidade e da sexualidade tanto dos personagens quanto dos espectadores, além de deixar mais evidente que a tradução não é um processo mecanizado ou padronizado, afinal, gírias ou dialetos também são elementos constituintes da língua e podem ser utilizados em legendas. Estudos em torno da sexualidade e da tradução têm muito em comum ao passo que tentam desconstruir pressupostos existentes, assim como podem se unir para a reflexão de temas como diferenças de gênero, transferências de uma língua para outra, apropriação de espaços antes considerados homogêneos, a fim de darem voz àqueles que por muito tempo foram obrigados a se manterem calados.

O objetivo crucial deste artigo foi de mostrar a possibilidade de uma reflexão sobre a intersecção e a interação entre teorias que discutem questões de gênero e tradução, num



contexto em que se começam a explorar cada vez mais as diversidades textuais, individuais e o pluralismo cultural. Como sugere Arrojo, a partir da dessacralização do texto original, traduzir se torna um exercício de desconstrução da norma ou dos ditos “conceitos tradicionais de autoria e leitura” (ARROJO, 1996, p. 62), e a mesma noção é aplicável aos estudos de identidade de gênero, que buscam pensar o indivíduo no interior de uma cultura predominantemente heterossexual.

Portanto, é inegável que o pajubá, com todas as suas particularidades, tem uma importância crucial como código linguístico de resistência para os que precisam continuar resistindo, uma vez que reafirma as experiências dos membros da comunidade LGBTQ+, experiências que, fundamentalmente, desestabilizam as normas compulsórias de gênero e de sexualidade. Não sendo apenas um repertório de palavras ou de ressignificações, o pajubá é uma prática que está para além dos binarismos possíveis, uma maneira para que os membros consigam se sentir pertencentes a um grupo e se torna, sobretudo, parte constitutiva de suas identidades.

REFERÊNCIAS

ALBANESE, Bruno Cuter; BIONDO, Fabiana Poças. Glamazon, Sissy That Walk: performances de Drag Queen dicionarizadas. *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAI*S, v. 8, n. 16, p. 107-126, 2017.

ALMEIDA JR., Ataíde de. Bolsonaro ataca questão do ENEM sobre linguagem secreta de travestis. **Metrópoles**. São Paulo, 05 de nov. de 2018. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/bolsonaro-ataca-questao-do-enem-sobre-linguagem-secreta-de-travestis>> Acesso em: 21 de set. de 2020.

ARROJO, Rosemary. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda de inocência. *Cadernos de tradução*, v. 1, n. 1, p. 53-69, 1996.

BADENES, Guillermo. How Queer is Queer? Burroughs' Novella through Rose-Tinted Glasses. *CLINA: An Interdisciplinary Journal of Translation, Interpreting and Intercultural Communication*, v. 3, n. 1, p. 99-115, 2017.

BORBA, Rodrigo. Linguística *queer*: uma perspectiva pós-identitária para os estudos da linguagem. *Entrelinhas*, v. 9, n. 1, p. 91-107, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.



CRUZ, Luan da; TITO, Raphael de Paula. A comunidade LGBT no desdobramento da língua iorubá. *Cadernos do CNLF: Sociolinguística, dialetologia e geografia linguística*, v. 20, n. 12, p. 9-21, 2016.

DA SILVA, Daniel Marra; REZENDE, Tânia Ferreira. Desobediência linguística: por uma epistemologia liminar que rasure a normatividade da língua portuguesa. *Porto das Letras*, v. 4, n. 1, p. 174-202, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FROTA, Maria Paula. Tradução, pós-estruturalismo e interpretação. *Cadernos de tradução*, v. 1, n. 1, p. 83-90, 1996.

HARVEY, Keith. Gay community, gay identity and the translated text. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, v. 13, n. 1, p. 137-165, 2000.

KAPLAN, Ann. **O mal-estar no pós-modernismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Zahar, 1993.

MEIRA, Celio Silva. Linguagens pajubeyras: re (ex) sistência cultural e subversão da heteronormatividade. *ODEERE: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade*, v. 4, n. 7, p. 283-285, 2019.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SANTAEMILIA, José. Sexuality and translation as intimate partners? Toward a *queer turn* in rewriting identities and desires. In: BAER, Brian Jones; KAINDL, Klaus. *Queering translation, translating the queer: theory, practice and activism*. New York: Routledge, 2018. p. 11-25.

VIP, Angelo; LIBI, Fred. **Aurélia, a dicionária da língua afiada**. 24. ed. São Paulo: Editora do Bispo, 2013.

Biografia dos autores

Camila Cristina dos Santos é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual Paulista (UNESP) com enfoque em questões de gênero, literatura e sociedade e bacharela em Letras com Habilitação de Tradutor pela mesma universidade.

Pablo Simpson Kilzer Amorim é poeta, tradutor e professor da UNESP de São José do Rio Preto. Publicou *O Rumor dos cortejos: poesia cristã francesa do século XX* (Ed. Fap-Unifesp, 2012), *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* (Ed. Unesp, 2016), *Antologia da poesia árcade* (Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2008) e *Espumas Flutuantes e Os Escravos de Castro Alves* (Ed. Martins Fontes, 2000).



TRADUÇÃO

**IRMÃO MAIS VELHO¹⁰⁷
DE PREMCHAND**

TRADUÇÃO DE GISELE CARDOSO DE LEMOS

Gisele Cardoso de Lemos

Texas A&M University, Estados Unidos

giseleclemos@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.29455>

Recebido em: 31/01/2020

Aceito em: 06/10/2020

Publicado em maio de 2021

1

Meu irmão era cinco anos mais velho que eu, mas somente três séries à minha frente na escola. Ele também começou a ler com a mesma idade que eu comecei. Mas ele não gostava de se apressar em relação a questões importantes como educação. Ele queria estabelecer uma base muito sólida para que uma estrutura magnificente pudesse ser erguida sobre ela. Um ano de trabalho era feito em dois anos. Às vezes demorava três anos. Se a fundação não fosse muito forte, como seria possível construir uma casa sobre ela?

Eu era o mais novo e ele era o mais velho. Eu tinha nove anos de idade e ele tinha quatorze anos. Ele tinha o direito inato de me supervisionar e censurar. E minha complacência era precisamente que eu entendesse os seus comandos como leis a serem seguidas.

Ele era naturalmente estudioso. Ele sempre mantinha o livro aberto. E talvez para relaxar a mente, às vezes nas margens do livro, ele desenhava pássaros, cachorros e gatos. Às vezes escrevia um mesmo nome, palavra ou frase dez ou vinte vezes. Às vezes copiava os mesmos versos repetidamente com uma bela letra cursiva. Às vezes escrevia combinações de palavras que não tinha nem significado nem coerência. Por exemplo, uma vez eu vi em seu caderno o seguinte texto: “Especial, amina, irmãos-irmãos, em realidade, irmão-

¹⁰⁷ "बड़े बाई साहब". प्रेमचंद. चुनिन्दा कहानियाँ. भाग - एक. चयन अमृत राय. नई दिल्ली. साहित्य अकादेमी, 2018, 5-16.



irmão, *Radheyshyam-Shriyut Radheyshyam*, por uma hora”. Depois disso ele desenhou o rosto de um homem. Eu me esforcei muito para dar sentido a esse quebra-cabeça, mas falhei. E eu não tive coragem de perguntar a ele. Na escola, ele estava no nono ano. Eu estava no quinto. Querer entender a sua escrita seria muita petulância.

Minha mente não gostava de estudar. Sentar e ler um livro por uma hora era tão difícil quanto subir uma montanha. Na primeira oportunidade eu saía do dormitório e vinha para o campinho. Às vezes eu atirava pedras, às vezes borboletas de papel. Se encontrasse um amigo, nem se fala! Nós subíamos no muro e pulávamos dele, montávamos no portão e o empurrávamos para frente e para trás para sentir o prazer como o de uma corrida de carro. Mas quando eu ia para o quarto, eu perdia o ar ao ver a cara de raiva do meu irmão. A sua primeira pergunta era: “Onde você estava?” Era sempre esta mesma pergunta e sempre com o mesmo tom. E a minha resposta era sempre o silêncio. Não sei por que não me ocorria dizer que eu estava brincando do lado de fora. O meu silêncio dizia que eu aceitava o meu crime e, para o meu irmão, não havia outro remédio que me receber com um misto de palavras de afeição e raiva.

“Se você estudar inglês dessa maneira, vai demorar a vida toda e não vai chegar a lugar nenhum. Estudar inglês não é uma brincadeira que você lê o que você quer. Senão qualquer um poderia ser um especialista em inglês. Você precisa forçar os olhos dia e noite e sentir o sangue ferver. Só aí você vai alcançar o conhecimento. E como o alcança? A verdade é que nem mesmo grandes conhecedores podem escrever em um inglês puro e estão longe de falar fluentemente. E eu te digo que você é um verdadeiro tolo por não aprender nenhuma lição ao me ver. Você vê com seus próprios olhos o quanto eu me esforço. Se você não enxerga, então, é porque há algum problema com os seus olhos. Há algum problema com o seu intelecto. Há tantas feiras e espetáculos. Mas você por acaso me vê indo em algum? Há jogos de críquete e hóquei todos os dias. Mas eu nem chego perto. Estou sempre estudando. Mesmo assim eu tenho estado em uma mesma série dois ou até três anos. Ainda assim, como você espera fazer se você perde tempo com esportes e brincadeiras? Se, para mim, demora dois a três anos, você vai ficar nessa mesma série a



vida toda! Se você prefere gastar sua vida desse jeito, então, vá para casa e jogue *gullidanda*.¹⁰⁸ Por que gastar o dinheiro do trabalho suado do nosso pai?”

Eu começava a derramar lágrimas depois de ouvir essa bronca. Qual era a resposta? Eu havia cometido um crime. Quem mais deveria ouvir a bronca? Meu irmão era um mestre na arte do sermão. Era a mesma conversa. Ele fazia esses comentários e atirava flechas aforísticas que perfuravam o meu coração e destruíam a minha coragem. Dessa forma eu não conseguia encontrar dentro de mim força para trabalhar duro como ele. E por um longo tempo eu pensava naquela opção – Por que não voltar para casa? Por que estragar minha vida colocando as mãos em um trabalho que eu não tinha capacidade de fazer? Eu estava mais contente em ser um tolo do que fazer aquele trabalho todo! Eu ficava tonto! Porém, depois de horas, eu saía daquele estado de frustração e eu pretendia que eu aprenderia muito dali para frente. Rapidamente eu fazia um cronograma. Sem primeiro fazer um cronograma, como eu começaria qualquer esquema de trabalho? Itens relacionados a esportes desapareceram do cronograma: Levantar de manhã cedo, lavar o rosto à seis horas, tomar o café da manhã e sentar para estudar. Inglês de seis às oito; matemática de oito às nove; história de nove às nove e meia; depois comida e escola. Às três e meia eu retornaria da escola e teria meia hora de descanso. De quatro às cinco, geografia; de cinco às seis, gramática. Meia hora de caminhada apenas em frente do dormitório. De seis e meia às sete, redação de inglês; depois o jantar. De oito às nove, tradução. Hindi de nove às dez. Diferentes tópicos de dez às onze; depois dormir.

Mas fazer um cronograma é uma coisa, executá-lo é outra. O desafio começava logo no primeiro dia. Aquela vegetação agradável do campinho, a leve brisa, o pulo no futebol, as acrobacias de *kabaddi*¹⁰⁹, a rapidez e agilidade do voleibol, me arrastavam para o desconhecido e, inevitavelmente, eu esquecia tudo assim que chegasse lá. Aquele cronograma assassino, aqueles livros destruidores... Pessoa nenhuma lembraria. E meu irmão encontrava a oportunidade de me repreender e dar uma lição de moral. Eu costumava fugir da sombra dele, tentando ficar longe do olhar dele, e entrava na sala de

¹⁰⁸ *Gulli-danda* é um jogo com dois bastões de madeira, no qual o mais longo serve de taco com o qual se usa para dar uma tacada no bastão menor.

¹⁰⁹ *Kabaddi* é um esporte de contato.



uma maneira sorrateira para que ele não me notasse. Quando seus olhos se voltavam para mim eu perdia a respiração. Sempre parecia haver uma espada desembainhada sobre a minha cabeça.¹¹⁰ No entanto, mesmo em meio a reprimendas e ameaças eu não abandonava o esporte, assim como uma pessoa que não consegue abandonar suas possessões materiais em momentos difíceis ou mesmo diante da sua morte.

2

A prova anual tinha acabado. Meu irmão falhou; eu passei, ficando em primeiro colocado da classe. Agora havia um intervalo de apenas duas séries entre eu e ele. Entrei e o deixei me encarar – “Onde está o resultado da sua terrível austeridade? Olhe para mim. Me diverti brincando e ainda fui o primeiro colocado”. Mas ele estava tão triste e desolado que eu senti empatia por ele e a ideia de colocar sal em suas feridas parecia vergonhosa. Sim, agora eu tinha mais orgulho e a minha autoestima também havia aumentado. Eu não estava mais sob a tutela do meu irmão. Livremente comecei a praticar esportes. Meu coração estava forte. Se ele ficasse novamente incomodado, diria claramente – o que você conquistou dando o seu sangue? Eu fiquei em primeiro colocado mesmo me divertindo e jogando. Apesar de não ter a coragem de expressar essa arrogância através da minha fala, ficou claro pela minha atitude que o terror que meu irmão causava não tinha mais lugar em mim. Meu irmão entendeu isso. Seus instintos eram muito aguçados e, um dia, quando voltei na hora do almoço, depois de ter brincado a manhã toda de *gulli-danda*, meu irmão, como se estivesse puxando uma espada, me atacou.

“Eu vejo que você se tornou muito orgulhoso por você ter passado esse ano e ter ficado em primeiro lugar na sua turma. Mas caro irmão, o orgulho nunca serviu bem nem mesmo aos grandes. E qual celebridade é você? Você deve ter lido sobre a situação de Ravana¹¹¹ na história. Que lição você tirou desse personagem? Ou somente leu? Ler para somente passar na prova não é grande coisa. O importante é o florescer da sabedoria. Compreenda o que você lê. Ravana era o senhor de toda a Terra. Esse tipo de rei chama-se *Chakravarti*,

¹¹⁰ Uma possível referência à espada de Dâmocles que significa perigo iminente.

¹¹¹ Ravana é um dos personagens do poema épico *Rāmāyaṇa*. Ele é descrito como o rei de Lanka que sequestra Sita, esposa de Rama.



o rei universal. Atualmente a expansão do império britânico é muito vasto. Entretanto, não se pode chamá-lo de reino universal. No mundo há muitos países que não aceitam a supremacia do império britânico; são realmente independentes. Ravana era o rei universal. Todos os reis pagavam impostos a ele. Vários Deuses eram os seus humildes servos. Até mesmo os Deuses do fogo e da água eram seus servos. Mas o que aconteceu no seu fim? O seu orgulho o destruiu completamente. Ninguém de seu clã sobreviveu para sequer lhe dar um gole de água. O homem pode cometer muitos erros, mas não o do orgulho. Cometa esse erro e você perderá tudo. Também deve ter lido sobre a condição de satanás. Ele se orgulhava por não haver maior adorador de Deus que ele! No final, ele foi expulso do céu e abandonado no inferno. O imperador de Roma também era cheio de arrogância. Morreu implorando como um mendigo. Você passou em uma série e isso subiu à sua cabeça. Assim você não vai longe. Agora entenda que você não passou pelo seu esforço. Foi como se um cego, no escuro, pegasse uma codorna com a mão. Mas isso acontece só uma vez. Não acontece o tempo todo. Às vezes até mesmo no *gulli-danda* uma pessoa dá uma boa tacada por sorte, mas isso não faz dele um bom jogador. Um jogador bem sucedido é aquele que nunca perde o foco do seu objetivo. Não me julgue pelas minhas falhas. Você saberá quando chegar à minha série. É tão difícil que você vai ter que tirar leite de pedra. Você terá que digerir álgebra e geometria e estudar a história da Inglaterra. Não é fácil memorizar os nomes dos reis. Houve nada mais nada menos que oito reis chamados Henry. Você acha que é fácil lembrar qual incidente ocorreu no tempo de cada um? Se você escrever sobre Henry VIII no lugar do Henry VII você vai certamente perder todos os pontos. Nem zero você vai receber! Nem zero! O que você está pensando? Houve dezenas de James, dezenas de Williams e inúmeros Charles. Seu cérebro começa a ficar tonto. Torna-se uma doença. Esses miseráveis não conseguiam pensar em nomes novos. Continuavam colocando primeiro, segundo, terceiro, quarto, quinto depois do mesmo nome. Se tivessem me perguntado eu teria dado a eles um milhão de nomes. E geometria! Deus te proteja da geometria! Se você escrever ACB ao invés de ABC todos os números serão cortados. Ninguém se importa em perguntar a esses examinadores cruéis qual é a diferença entre ACB e ABC e por que eles tiram o sangue dos alunos por causa dessas coisas inúteis. O que importa se você come lentilhas, arroz e pão ou arroz, lentilhas e pão? Mas esses examinadores não se importam. Eles só veem o que está escrito no livro. Querem que as crianças escrevam palavra por palavra. E eles chamam isso de educação.



Afinal, qual é o benefício de se aprender uma coisa sem pé nem cabeça? Se você traçar uma perpendicular nesta linha, a base será o dobro da perpendicular. Agora me pergunte qual é o objetivo disso? Poderia não ser o dobro. Poderia ser o quádruplo ou mesmo um e meio. Que importa? Mas você tem que passar na prova. Então, tem que lembrar de tudo isso. Eles dizem: “Escreva um ensaio sobre a ‘pontualidade do tempo’ com no mínimo quatro páginas”. Aí você, com a caneta na mão em frente ao caderno aberto, coloca toda a sua alma nesse tópico. Quem não sabe que a pontualidade é uma coisa muito boa? Traz disciplina para a vida do homem, outros começam a respeitá-lo e seus negócios progridem. Mas como escrever quatro páginas sobre esse assunto simples? O que pode ser dito em uma frase precisa ser escrito em quatro páginas? Eu chamo isso de insanidade. Esta não é a economia de tempo; pelo contrário, é um mau uso dele quando se força e se prolonga tanto uma coisa. Eu gostaria que um homem dissesse o que ele quer rapidamente e seguisse o seu caminho. Mas não! Você tem que florear as quatro páginas, escrevendo como quiser. E quatro páginas também são de papel almaço. Se isso não é ser cruel com os alunos, o que é? A pior parte é que você tem que ser breve. Escreva um ensaio sobre pontualidade em no mínimo quatro páginas. Tudo bem! Então escreva brevemente em quatro páginas. Ou eles o teriam feito escrever em cem ou duzentas páginas. Corra rápido, mas devagar. Não é doentio? Até uma criança pode entender isso. Mas esses professores não têm bom senso. Além disso, eles afirmam com orgulho que são professores. Meu irmão, você chegará à minha série e terá de passar o pão que o diabo amassou. Só assim você entenderá. Não fique andando nas nuvens só porque você ficou em primeiro lugar na sua série. Então me obedeça. Eu posso ter falhado milhões de vezes. Mas eu sou mais velho e tenho mais experiência de mundo que você. Então preste atenção no que eu digo ou você se arrependerá mais tarde”.

Era hora de ir para a escola, ou nem Deus sabe quando essa corrente de pregação teria terminado. Hoje a comida até parecia sem gosto. Se ao passar ele me fez me sentir desprezado, talvez se eu falhasse me faria tirar a vida. Meu irmão havia pintado uma imagem terrível de seus estudos. Ele me assustou. Eu mesmo fiquei surpreso por eu não ter abandonado a escola e ter corrido para casa. Mas mesmo depois de tanto insulto, meu desinteresse pelos livros permaneceu o mesmo. Eu não perdia nenhuma chance de praticar esportes. Eu também lia, mas não muito; apenas o necessário para completar



minhas tarefas e não passar nenhuma humilhação na sala de aula. A confiança que eu tinha conquistado tinha agora desaparecido e eu me sentia vivendo como um bandido.

3

Então a prova anual ocorreu novamente e, por coincidência, mais uma vez eu passei e meu irmão falhou. Eu não me esforcei muito, mas não sei como passei em primeiro lugar. Eu me surpreendi. Meu irmão, diligentemente colocou sua alma nos estudos. Todas as palavras estavam na ponta da língua. Ele estudava até às dez da noite, desde às quatro da manhã, das seis às nove e meia antes de ir para a escola. Sua pele até perdeu o brilho. Mas mesmo assim o pobre coitado falhou. Eu fiquei com pena dele. Quando o resultado foi anunciado, ele chorou. Eu também chorei. A felicidade de ter passado estava dividida. Se eu também tivesse falhado, meu irmão não se sentiria tão triste. Mas quem conseguiria mudar o curso do destino?

Agora entre eu e meu irmão havia somente uma série. Um sentimento malicioso entrou na minha mente. Imagine se ele falhasse mais uma vez. Então nós ficaríamos na mesma série e ele perderia seu motivo para me humilhar. Mas eu eliminei essa ideia desprezível do meu coração. Afinal, ele me repreende para o meu próprio bem. No momento pode parecer desprezível para mim, mas talvez eu passe em cada uma dessas provas com boas notas por causa dos sermões dele.

Agora meu irmão havia se tornado mais tolerante. Ele se controlava mesmo tendo muitas vezes a oportunidade de me repreender. Talvez agora ele próprio começasse a entender que ele tinha perdido o direito de me repreender, ou tinha mais ou menos perdido. Minha liberdade também aumentou. Comecei a tirar vantagem indevida de sua tolerância. Eu comecei a acreditar que eu passaria, estudando ou não, porque meu destino é forte. Portanto, por medo do meu irmão, que costumava ler muito, eu parei também de ler. Eu comecei a cultivar um novo gosto por soltar pipas, e agora a maior parte do tempo eu passava soltando pipas. Mesmo assim, eu ainda respeitava meu irmão e somente soltava pipas longe do seu campo de visão. Preparar a linha da pipa, sustentar a pipa no ar, se preparar para os torneios etc. - tudo isso foi feito clandestinamente. Foram todos



resolvidos em segredo. Eu não queria que meu irmão suspeitasse que sua honra e consideração diminuíssem aos meus olhos.

Um dia ao entardecer, longe do dormitório, eu estava correndo descontroladamente para pegar uma pipa que estava caindo. Os olhos estavam voltados para o céu e a mente estava se movendo em direção àquele viajante celestial, que se movia em direção à queda, balançando em um ritmo lento. Era como se alguma alma estivesse saindo do céu e adquirindo um novo corpo. Todo o exército de meninos corria para recebê-la com varas e bambus. Ninguém tinha a menor ideia do que estava ocorrendo ao redor deles. Era como se todos voassem no céu junto com a pipa, onde tudo era plano, e não havia automóvel, bonde ou carroça.

De repente, fiquei face a face com meu irmão, que provavelmente estava voltando do mercado. Ele segurou minha mão ali e disse de maneira furiosa: “Você não tem vergonha de estar correndo por causa dessa porcaria ao lado desses pivetes? Você parece não se importar que agora você está no oitavo ano; somente uma série abaixo da minha. Afinal, um homem tem que ter noção de seu status. Havia um tempo em que as pessoas se tornavam coletores de impostos depois de passar o oitavo ano. Eu conheço muitas pessoas que completaram a sua série e hoje são magistrados e superintendentes. Muitos deles são nossos líderes e editores de jornais. Muitos trabalham sob a supervisão deles. E aqui está você correndo na companhia desses pivetes para roubar uma pipa. Estou chocado com sua falta de bom senso. Você é sem sombra de dúvida inteligente, mas para que serve inteligência se ela destrói a autoestima? Você deve pensar que, estando apenas uma série acima de você, o seu irmão mais velho não tem o direito de te repreender. Mas você está errado! Eu sou cinco anos mais velho que você e mesmo que você passe para a minha série – e com o atual sistema de provas é provável que você seja o meu colega de classe no próximo ano e até mesmo passe na minha frente no ano seguinte – mas, no final das contas, entre eu e você ainda há cinco anos. O que você quer? Nem mesmo Deus pode eliminar isso.

Eu sou cinco anos mais velho que você e sempre serei! Você não pode igualar a minha experiência do mundo e da minha vida, mesmo se você obter mestrado ou doutorado. O



conhecimento não vem por meio da leitura de livros, mas sim vendo o mundo. A nossa mãe nunca foi para a escola e nosso pai talvez não tenha estudo além do Ensino Fundamental. Mas mesmo que nós dois absorvamos o conhecimento do mundo todo, nossos pais sempre terão o direito de nos repreender e corrigir. Não apenas porque eles nos deram à luz; mas porque eles têm, e sempre terão, muito mais experiência que nós dois. Eles podem não saber o tipo de sistema político nos Estados Unidos, quantas vezes o Henrique VIII se casou e quantas constelações existem no céu. Mas existem milhares de outras coisas cujo conhecimento eles têm mais do que eu e você. Deus me livre, mas se eu ficar doente hoje, você ficaria paralisado. Você não ia conseguir pensar em nada, a não ser enviar um telegrama para nosso pai. Mas se nosso pai estivesse no seu lugar, ele não enviaria telegrama para ninguém, nem entraria em pânico, nem ficaria confuso. Primeiro, ele identificaria a doença e começaria o tratamento. Se não tivesse sucesso, chamaria um médico. Doença é algo muito sério. Nem sabemos como lidar com nossas despesas mensais. O que quer que nosso pai nos envia, gastamos dentro de vinte ou vinte e dois dias, e depois ficamos como mendigos. Paramos de tomar café da manhã e evitamos ser vistos pela lavadeira¹¹² e pelo barbeiro. Nosso pai passou a maior parte da sua vida com honra e respeito com metade do dinheiro que nós gastamos hoje em dia, cuidando de uma família de nove pessoas com essa quantia. E olhe o nosso diretor. Ele tem um mestrado que não é por nenhuma universidade daqui, mas pela Oxford! Ele recebe mil rúpias! Mas quem cuida da casa dele? A sua mãe idosa. O diploma do senhor diretor se tornou inútil aqui. No início ele costumava arrumar a casa. Costumava gastar muito e se tornou devedor. Desde que a mãe dele assumiu o controle da casa, é como se a Deusa Lakshmi¹¹³ tivesse vindo morar com eles. Então querido irmão, esqueça que você é livre e igual a mim. Você não será capaz de andar sem mim. Se você não concorda, então eu poderia até te dar uns bons tapas. Eu sei que para você minhas palavras são como veneno...”

¹¹² No texto original, a palavra धोबी é do gênero masculino porque, na Índia, essa profissão é geralmente exercida por homens. Porém, como no contexto brasileiro ela é frequentemente exercida por mulheres, optei por usar “lavadeira” ao invés de “lavadeiro”.

¹¹³ Deusa hindu da prosperidade.



Eu fui vítima dessa nova tática dele. Eu realmente senti minha pequenez hoje e eu comecei a olhar o meu irmão com reverência. Eu disse com olhos cheios de lágrimas: “De jeito nenhum. Tudo o que você disse é absolutamente verdade e você tem o direito de dizê-lo”.

Meu irmão me abraçou e disse: “Não te impediria de soltar pipas. Eu também sinto vontade de soltá-las. Mas o que posso fazer? Se eu ficar sem direção, como vou te proteger? Este dever também pesa sobre meus ombros!”

Coincidentemente, naquele exato momento, uma pipa veio voando sobre nossas cabeças. A ponta da linha estava solta exatamente sobre nós. Um grupo de meninos estava correndo de um lado para o outro. Como meu irmão é alto, ele saltou e agarrou a ponta da linha. Então, ele correu loucamente em direção ao dormitório. E eu estava correndo atrás dele.



बड़े भाई साहब

प्रेमचन्द

1

मेरे भाई साहब मुझसे पांच साल बड़े थे; लेकिन केवल तीन दर्जे आगे। उनहोंने भी उसी उम्र में पढ़ना शुरू किया था जब मैंने शुरू किया; लेकिन तालीम जैसे महत्त्व के मामले में वह जल्दबाज़ी से काम लेना पसन्द न करते थे। इस भावना की बुनियाद खूब मजबूत डालना चाहते थे, जिस पर आलीशान महल बन सके। एक साल का काम दो साल में करते थे। कभी-कभी तीन साल भी लग जाते थे। बुनियाद भी पुख्ता न हो, तो मकान कायदे पायेदार बने!

मैंने छोटा था, वह बड़े थे। मेरी उम्र नौ साल की थी, वह चौदह साल के थे। उन्हें मेरी तम्बीह और निगरानी का पूरा और जन्मसिद्ध अधिकार था। और मेरी शालीनता इसी में थी कि उनके हुक्म को क़ानून समझूँ।

वह स्वभाव से बड़े अध्ययनशील थे। हरदम किताब खोले बैठे रहते। और शायद दिमाग को आराम देने के लिए कभी कापी पर, कभी किताब के हाशियों पर चिड़ियों, कुत्तों, बिल्लियों की तस्वीरें बनाया करते थे। कभी-कभी एक ही नाम या शब्द या वाक्य दस-बीस बार लिख डालते। कभी एक शेर को बार-बार सुन्दर अक्षरों में नक़ल करते। कभी ऐसी शब्द-रचना करते, जिसमें न कोई अर्थ होता, न कोई सामंजस्य। मसलन एक बार उनकी कापी पर मैंने यह इबारत देखी - स्पेशल, अमीना, भाइयों-भाइयों, दरअसल, भाई-भाई, राधेश्याम, श्रीयुक्त राधेश्याम, एक घंटे तक-इसके बाद एक आदमी का चेहरा बना हुआ था। मैंने बहुत चेष्टा की कि इस पहेली का कोई अर्थ निकालूँ, लेकिन असफल रहा। और उनसे पूछने का साहस न हुआ। वह नवीं जमात में थे, मैं पांचवीं में। उनकी रचनाओं को समझना मेरे लिए छोटा मुह बड़ी बात थी।

मेरा जी पढ़ने में बिलकुल न लगता था। एक घंटा भी किताब लेकर बैठना पहाड़ था। मौक़ा पाते ही होस्टल से निकलकर मैदान में आ जाता और कभी कंकरियाँ उछालता, कभी कागज़ की तितलियाँ उड़ाता, और कहीं कोई साथी मिल गया, तो पूछना ही क्या। कभी चारदीवारी पर चढ़कर नीचे कूद रहे हैं, कभी फाटक पर सवार, उसे आगे-पीछे चलाते हुए मोटरकार का आनन्द उठा रहे हैं, लेकिन कमरे में आते ही भाई साहब का वह रूद्र-रूप देखकर प्राण सूख जाते! उनका पहला सवाल यह होता - कहाँ थे? हमेशा यही सवाल, इसी ध्वनी में हमेशा पूछा जाता था और इसका जवाब मेरे पास केवल मौन था। न जाने मेरे मुँह से यह बात क्यों न निकलती की ज़रा बाहर खेल रहा था। मेरा मौन कह देता था की मुझे अपना अपराध स्वीकार है और भाई साहब के लिए इसके सिवा और कोई इलाज़ न था कि स्नेह और रोष से मिले हुए शब्दों में मेरा सत्कार करें।

“इस तरह अंग्रेज़ी पढ़ोगे, तो जिंदगी भर पढ़ते रहोगे और हफ़्र न आएगा। अंग्रेज़ी पढ़ना कोई हाँसी-खेल नहीं है कि जो चाहे, पढ़ ले; नहीं ऐरा-गैरा नत्थू-खैरा सभी अंग्रेज़ी के विद्वान हो जाते। यहाँ रात-दिन आँखें फ़ोड़नी पड़ती हैं और खून जलाना पड़ता है, तब कहीं यह विद्या आती है। और आती क्या है, हाँ कहने को आ जाती है। बड़े-बड़े विद्वान भी शुद्ध अंग्रेज़ी नहीं लिख सकते, बोलना तो दूर रहा, और मैं कहता हूँ तुम कितने घोंघा हो कि मुझे देखकर भी सबक़ नहीं लेते। मैं कितनी मिहनता करता हूँ यह तुम अपनी आँखों से देखते हो, अगर नहीं देखते, तो यह तुम्हारी आँखों का क़सूर है, तुम्हारी बुद्धि का क़सूर है। इतने मेले-तमाशे होते हैं, मुझे तुमने कभी देखने जाते देखा है? रोज़ ही क्रिकेट और हाकी-मैच होते हैं। मैं पास नहीं फटकता। हमेशा पढ़ता रहता हूँ। उस पर भी एक-एक दरजे में दो-दो, तीन-तीन साल पड़ा रहता हूँ; फिर भी तुम कैसे



आशा करते हो कि तुम योन खेल-कूद में वक़्त गँवाकर पास हो जाओगे? मुझे तो दो तीन साल ही लगते हैं, तुम उम्र-भर इसी दरजे में पड़े सड़ते रहोगे! अगर तुम्हें इस तरह उम्र गँवानी है तो बेहतर है; घर चले जाओ और मज़े से गुल्ली-डण्डा खेलो। दादा की गाढ़ी कमाई के रुपये क्यों बरबाद करते हो?"

मैं यह लताड़ सुनकर आँसू बहाने लगता। जवाब ही क्या था? अपराध तो मैंने किया, लताड़ कौन सहे? भाई साहब उपदेश की कला में निपुण थे। ऐसी-ऐसी लगती बातें, ऐसे-ऐसे सूक्ति-बाण चलाते, कि मेरे जिगर के टुकड़े-टुकड़े हो जाते और हिम्मत टूट जाती। इस तरह जान तोड़कर मेहनत करने की शक्ति मैं अपने में न पाता था और उस निराशा में ज़रा देर के लिए मैं सोचने लगता - क्यों न घर चला जाऊँ। जो काम मेरे बूते के बाहर है, उसमें हाथ डालकर क्यों अपनी ज़िंदगी ख़राब करूँ। मुझे अपना मूर्ख रहना मंजूर था, लेकिन उतनी मेहनत! मुझे तो चक्कर आ जाता था; लेकिन घंटे-दो-घंटे के बाद निराशा के बादल फट जाते और मैं इरादा करता कि आगे से खूब जी लगाकर पढ़ूँगा। चटपट एक टाइम-टेबिल बना डालता। बिना पहले से नक्शा बनाये, कोई स्कीम तैयार किये काम कैसे शुरू करूँ। टाइम-टेबिल में खेलकूद की मद बिलकुल उड़ जाती। प्रातःकाल उठना; छह बजे मुँह-हाथ धो, नाश्ता कर, पढ़ने बैठ जाना। छः से आठ तक अंग्रेज़ी, आठ से नौ तक हिसाब, नौ से साढ़े नौ तक इतिहास, फिर भोजन और स्कूल। साढ़े तीन बजे स्कूल से वापस होकर आध घण्टा आराम, चार से पाँच तक भूगोल, पाँच से छः तक ग्रामर; आध घण्टा हॉस्टल के सामने ही टहलना, साढ़े छः से सात तक अंग्रेज़ी कम्पोज़ीशन, फिर भोजन करके आठ, से नौ तक अनुवाद, नौ से दस तक हिन्दी, दस से ग्यारह तक विविध विषय, फिर विश्राम।

मगर टाइम-टेबिल बना लेना एक बात है, उस पर अमल करना दूसरी बात। पहले ही दिन उसकी अवहेलना शुरू हो जाती। मैदान की वह सुखद हरियाली, हवा के हलके-हलके झोंके, फुटबाल की वह उछलकूद, कबड्डी के वह दाँव-घात, बालीबाल की वह तेज़ी और फुरती, मुझे अज्ञात और अनिवार्य रूप से खींच ले जाती और वहाँ जाते ही मैं सब कुछ भूल जाता। वह जानलेवा टाइम-टेबिल, वह आँखफोड़ पुस्तकें, किसी की याद न रहती, और भाई साहब को नसीहत और फज़ीहत का अवसर मिल जाता। मैं उनके साथे से भागता, उनकी आँखों से दूर रहने की चेष्टा करता, कमरे में इस तरह दबे पाँव आता कि उन्हें खबर न हो। उनकी नज़र मेरी ओर उठी और मेरे प्राण निकले। हमेशा सर पर एक नंगी तलवार-सी लटकती मालूम होती। फिर भी जैसे मौत और विपत्ति के बीच भी आदमी मोह और माया के बन्धन में जकड़ा रहता है, मैं फटकार और और घुड़कियाँ खाकर भी खेल-कूद का तिरस्कार न कर सकता।

2

सालाना इम्तहान हुआ। भाई साहब फेल हो गये, मैं पास हो गया और दरजे में प्रथम आया। मेरे और उनके बीच में केवल दो साल का अन्तर रह गया। जी में आया, भाई साहब को आड़े हाथों लूँ-आपकी वह घोर तपस्या कहाँ गयी? मुझे देखिए, मज़े से खेलता भी रहा और दरजे में अक्वल भी हूँ। लेकिन वह इतने दुखी और उदास थे कि मुझे उनसे दिली हमदर्दी हुई और उनके घाव पर नमक छिड़कने का विचार ही लज्जास्पद जान पड़ा। हाँ, अब मुझे अपने ऊपर कुछ अभिमान हुआ और आत्मसम्मान भी बढ़ा। भाई साहब का वह रोब मुझे पर न रहा। आज्ञादी से खेलकूद में शरीक होने लगा। दिल मजबूत था। अगर उन्होंने फिर फज़ीहत की, तो साफ़ कह दूँगा - आपने अपना खून जलाकर कौन-सा तीर मार लिया। मैं तो खेलते-कूदते दरजे में अक्वल आ गया। जबान से यह हेकड़ी जताने का साहस न होने पर भी मेरे रंग-ढंग से साफ़ ज़ाहिर होता था कि भाई साहब का वह आतंक मुझ पर नहीं था। भाई साहब ने इसे भाँप लिया-उनकी सहज-बुद्धि बड़ी तीव्र थी और एक दिन जब मैं भोर का सारा समाया गुल्ली डंडे की भेंट करके ठीक भोजन के समय लौटा तो भाई साहब ने मानो तलवार खिंच ली और मुझ पर टूट पड़े - देखता हूँ, इस साल पास हो गये और दरजे में अक्वल आ गये, तो तुम्हें दिमाग़ हो गया है; मगर भाईजान, घमंड तो बड़े-बड़े का नहीं रहा, तुम्हारी क्या



हस्ती है? इतिहास में रावण का हाल तो पढ़ा ही होगा। उसके चरित्र से तुमने कौन-सा उपदेश लिया? या यों ही पढ़ गये? महज इम्तहान पास कर लेना कोई चीज़ नहीं, असल चीज़ है बुद्धि का विकास। जो कुछ पढ़ो, उसका अभिप्राय समझो। रावण भूमण्डल का स्वामी था। ऐसे राजों को चक्रवर्ती कहते हैं। आजकल अंग्रेजों के राज्य का विस्तार बहुत बढ़ा हुआ है; पर इन्हें चक्रवर्ती नहीं कह सकते। संसार में अनेकों राष्ट्र अंग्रेजों का आधिपत्य स्वीकार नहीं करते, बिलकुल स्वाधीन हैं। रावण चक्रवर्ती राजा था, संसार के सभी महीप उसे कर देते थे। बड़े-बड़े देवता उसकी गुलामी करते थे। आग और पानी के देवता भी उसके दास थे; मगर उसका अंत क्या हुआ? घमंड ने उसका नाम-निशान तक मिटा दिया, कोई उसे एक चुल्लू पानी देने वाला भी न बचा। आदमी और जो कुकर्म चाहे करे; पर अभिमान न करे, इतराये नहीं। अभिमान किया, और दीन-दुनिया दोनों से गया। शैतान का हाल भी पढ़ा ही होगा। उसे यह अभिमान हुआ था कि ईश्वर का उससे बढ़कर सच्चा भक्त कोई है ही नहीं! अंत में यह हुआ कि स्वर्ग से नरक में ढकेल दिया गया। शाहेरूम ने भी एक बार अहंकार किया था। भीख माँग-माँगकर मर गया। तुमने तो अभी केवल एक दरजा पास किया है, और अभी से तुम्हारा सिर फिर गया, तब तो तुम आगे पढ़ चुके। यह समझा लो कि तुम अपनी मेहनत से नहीं पास हुए, अन्धे के हाथ बटेर लग गयी। मगर बटेर केवल एक बार हाथ लग सकती है, बार-बार नहीं लग सकती। कभी-कभी गुल्ली-डण्डे में भी अंधा-चोट निशाना पड़ जाता है। इससे कोई सफल खिलाड़ी नहीं हो जाता। सफल खिलाड़ी वह है, जिसका कोई निशाना खाली न जाय। मेरे फेल होने पर मत जाओ। मेरे दरजे में आओगे, तो दाँतों पसीना आ जायगा, जब अलजबरा और जामेटी के लोहे के चने चबाने पड़ेंगे और इंगलिस्तान का इतिहास पढ़ना पड़ेगा। बादशाहों के नाम याद रखना आसान नहीं। आठ-आठ हेनरी ही गुज़रे हैं। कौन-सा कांड किस हेनरी के समय में हुआ, क्या यह याद कर लेना आसान समझते हो? हेनरी सातवें की जगह हेनरी आठवाँ लिखा और सब नंबर गायब! सफाचट। सिफर भी ना मिलेगा, सिफर भी! हो किस खयाल में। दरजनों तो जेम्स हुए हैं, दरजनों विलियम, कोड़ियों चार्ल्स! दिमाग चक्कर खाने लगता है। आँधी रोग हो जाता है। इन अभागों को नाम भी न जुड़ते थे। एक ही नाम के पीछे दोगुना, सोयम, चहारुम, पंजुम लगाते चले गये। मुझसे पूछते, तो दस लाख नाम बता देता और जामेटी तो बस खुदा की पनाह! अ ब ज की जगह अ ज ब लिख दिया और सारे नंबर कट गये। कोई इन निर्दयी मुमताहिनों से नहीं पूछता कि आखिर अ ब ज और अ ज ब में क्या फ़र्क है, और व्यर्थ की बात के लिए क्यों छात्रों का खून करते हो। दाल-भात-रोटी खाई या भात-दाल-रोटी खाई, इसमें क्या रखा है, मगर इन परीक्षकों को क्या परवाह। वह तो वही देखते हैं जो पुस्तक में लिखा है। चाहते हैं कि लड़के अक्षर-अक्षर रट डालें। और इसी रटन्त का नाम शिक्षा रख छोड़ा है। और आखिर इन बे-सर-पैर की बातों के पढ़ने से फ़ायदा? इस रेखा पर वह लम्ब गिरा दो, तो आधार लम्ब से दुगुना होगा। पूछिए, इससे प्रयोजन? दुगुना नहीं, चौगुना हो जाय, या आधा ही रहे, मेरी बाला से; लेकिन परीक्षा में पास होना है, तो यह सब खुराफ़ात याद करनी पड़ेगी! कह दिया - 'समय की पाबन्दी' पर एक निबन्ध लिखो, जो चार पन्नों से कम न हो। अब आप कापी सामने खोले, कलम हाथ में लिये उसके नाम को रोइए। कौन नहीं जानता कि समय की पाबन्दी बहुत अच्छी बात है, इससे आदमी के जीवन में संयम आ जाता है, दूसरों का उस पर स्नेह होने लगता है और उसके कारोबार में उन्नति होती है; लेकिन इस ज़रा-सी बात पर चार पन्ने कैसे लिखें। जो बात एक वाक्य में कही जा सके, उसे चार पन्नों में लिखने की ज़रूरत? मैं तो इसे हिमाकत कहता हूँ। यह तो समय की किफ़ायत नहीं; बल्कि उसका दुरुपयोग है कि व्यर्थ में किसी बात को ठूस दिया जाय। हम चाहते हैं, आदमी को जो कुछ कहना हो, चटपट कह दे, अपनी राह ले। मगर नहीं, आपको चार पन्ने रँगने पड़ेंगे: चाहे जैसे लिखिए। और पन्ने भी पूरे फुलस्केप के आकार के। यह छात्रों पर अत्याचार नहीं तो और क्या है? अनर्थ तो यह है कि कहा जाता है, संक्षेप में लिखो। समय की पाबन्दी पर संक्षेप में एक निबन्ध लिखो, जो चार पन्नों से कम न हो। ठीक! संक्षेप में तो चार पन्ने हुए नहीं शायद सौ-दो-सौ पन्ने लिखवाते। तेज़ भी दौड़िये और धीरे-धीरे भी है। उलटी बात है या नहीं? बालक भी इतनी-सी बात समझ सकता है; लेकिन इन अध्यापकों को इतनी तमीज़ भी नहीं। उस पर दावा है कि हम अध्यापक हैं। मेरे दरजे में आओगे लाला, तो ये सारे पापड़ बेलने पड़ेंगे और तब आटे-दाल का भाव मालूम होगा। इस दरजे में अक्वल आ गये हो, तो ज़मीन पर पाँव नहीं रखते। इसलिए मेरा



कहना मानिए। लाख फेल हो गया हूँ। लेकिन तुमसे बड़ा हूँ। संसार का मुझे तुमसे कहीं ज़्यादा अनुभव है। जो कुछ कहता हूँ उसे गिरह बाँधिए, नहीं पछताइयेगा।”

स्कूल का समय निकट था, नहीं ईश्वर जाने यह उपदेश-माला कब समाप्त होती। भोजन आज मुझे निःस्वाद-सा लग रहा था। जब पास होने पर यह तिरस्कार हो रहा है, तो फेल हो जाने पर तो शायद प्राण ही ले लिये जायँ। भाई साहब ने अपने दरजे की पढ़ाई का जो भयंकर चित्र खींचा था; उसने मुझे भयभीत कर दिया। स्कूल छोड़कर घर नहीं भागा, यही ताज्जुब है; लेकिन इतने तिरस्कार पर भी पुस्तकों में मेरी अरुचि ज्यों-की-त्यों बनी रही। खेल-कूद का कोई अवसर हाथ से न जाने देता। पढ़ता भी; मगर बहुत कम, बस इतना कि रोज का टास्क पूरा हो जाय और दरजे में ज़लील न होना पड़े। अपने ऊपर जो विश्वास पैदा था, वह फिर लुप्त हो गया और फिर चोरों का-सा जीवन कटने लगा।

3

फिर सालाना इम्तहान हुआ, और कुछ ऐसा संयोग हुआ कि मैं फिर पास हुआ और भाई साहब फेल हो गये। मैंने बहुत मेहनत नहीं की; पर न जाने कैसे दरजे में अक्ल आ गया। मुझे खुद अचरज हुआ। भाई साहब ने प्राणांतक परिश्रम किया। कोर्स का एक-एक शब्द चाट गये थे, दस बजे रात तक इधर चार बजे भोर से उधर, छः से साढ़े नौ तक स्कूल जाने के पहले मुद्रा कांतिहीन हो गयी थी; मगर बेचारे फेल हो गये। मुझे उन पर दया आती थी! नतीजा सुनाया गया तो वह रो पड़े और मैं भी रोने लगा। अपने पास होने की खुशी आधी हो गयी! मैं भी फेल हो गया होता, तो भाई साहब को इतना दुःख न होता, लेकिन विधि की बात कौन टाले।

मेरे और भाई साहब के बीच में अब केवल एक दरजे का अंतर और रह गया। मेरे मन में एक कुटिल भावना उदय हुई कि कहीं भाई साहब एक साल और फेल हो जायँ, तो मैं उनके बराबर हो जाऊँ, फिर वह किस आधार पर मेरी फजीहत कर सकेंगे, लेकिन मैंने इस कमीने विचार को दिल से बलपूर्वक निकाल डाला। आखिर वह मुझे मेरे हित के विचार से ही तो डाँटते हैं। मुझे इस वक्त अप्रिय लगता है अवश्य, मगर यह शायद उनके उपदेशों का ही असर हो कि मैं दनादन पास हो जाता हूँ और इतने अच्छे नंबरों से।

अब भाई साहब बहुत कुछ नर्म पड़ गये थे। कई बार मुझे डाँटने का अवसर पाकर भी उन्होंने धीरज से काम लिया। शायद अब वह खुद समझने लगे थे कि मुझे डाँटने का अधिकार उन्हें नहीं रहा, या रहा भी, तो बहुत कम। मेरी स्वच्छन्दता भी बढ़ी। मैं उनकी सहिष्णुता का अनुचित लाभ उठाने लगा। मुझे कुछ ऐसी धारणा हुई कि मैं पास हो ही जाऊँगा, पढ़ूँ या न पढ़ूँ, मेरी तकदीर बलवान है; इसलिए भाई साहब के डर से जो थोड़ा, बहुत पढ़ लिया करता था, वह भी बन्द हुआ। मुझे कनकौए उड़ाने का नया शौक पैदा हो गया था और अब सारा समय पतंगबाज़ी की ही भेंट होता था; फिर भी मैं भाई साहब का अदब करता था, और उनकी नज़र बचाकर कनकौए उड़ाता था। माँझा देना, कत्रे बाँधना, टूरनामेंट की तैयारियाँ आदि समस्याएँ सब गुप्त रूप से हल की जाती थीं। मैं भाई साहब को यह सन्देश न करने देना चाहता था कि उनका सम्मान और लिहाज़ मेरी नज़रों में कम हो गया है।

एक दिन संध्या समय, होस्टल से दूर मैं एक कनकौआ लूटने बेतहाशा दौड़ा जा रहा था। आँखें आसमान की ओर थीं और मन उस आकाशगामी पथिक की ओर, जो मन्द गति से झूमता पतन की ओर चला आ रहा था, मानों कोई आत्मा स्वर्ग से निकालकर विरक्त मन से नये संस्कार ग्रहण करने आ रही हो। बालकों की पूरी सेना लगे और झाड़दार बाँस लिये इनका स्वागत करने को दौड़ी आ रही थी। किसी को अपने आगे-पीछे की खबर न थी। सभी मानों उस पतंग के साथ ही आकाश में उड़ रहे थे, जहाँ सब कुछ समतल है, न मोटरकार है, ट्राम, न गाड़ियाँ।



सहसा भाई साहब से मेरी मुठभेड़ हो गयी, जो शायद बाज़ार से लौट रहे थे। उन्होंने वहीं हाथ पकड़ लिया और उग्र भाव से बोले - “इन बाज़ारी लौड़ों के साथ धले के कनकौए के लिए दौड़ते तुम्हें शर्म नहीं आती? तुम्हें इसका भी कुछ लिहाज नहीं कि अब नीची जमाअत में नहीं हो; बल्कि आठवीं जमाअत में आ गये हो और मुझसे केवल एक दरजा नीचे हो। आखिर आदमी को कुछ तो अपने पोजीशन का खयाल करना चाहिए। एक ज़माना था कि लोग आठवाँ दरजे पास करके नायब तहसीलदार हो जाते थे। मैं कितने ही मिडिलचियों को जानता हूँ, जो आज अव्वल दरजे के डिप्टी मैजिस्ट्रेट या सुपरिटेण्डेंट हैं। कितने ही आठवीं जमाअत वाले हमारे लीडर और समाचार, पत्रों के सम्पादक हैं। बड़े-बड़े विद्वान उनकी मातहत में काम करते हैं। और तुम उसी आठवें दरजे में आकर बाज़ारी लौड़ों के साथ कनकौए के लिए दौड़ रहे हो। मुझे तुम्हारी इस कमअकली पर दुःख होता है। तुम ज़हीन हो, इसमें सक नहीं, लेकिन वह जेहन किस काम का, जो हमारे आत्म-गौरव की हत्या कर डाले। तुम अपने दिल में समझते होंगे, मैं भाई साहब से महज एक दरजा नीचे हूँ, और अब उन्हें मुझको कुछ कहने का हक़ नहीं है; लेकिन यह तुम्हारी ग़लती है। तुमसे पाँच साल बड़ा हूँ और चाहे आज तुम मेरी ही जमाअत में आ जाओ - और परीक्षकों का यही हाल है; तो निःसंदेह अगले साल तुम मेरे समकक्ष हो जाओगे और शायद एक साल बाद मुझसे आगे भी निकल जाओ - लेकिन मुझमें और तुममें जो पाँच साल का अन्तर है; उसे तुम क्या; खुदा भी नहीं मिटा सकता। मैं तुमसे पाँच साल बड़ा हूँ और हमेशा रहूँगा! मुझे दुनिया का और ज़िंदगी का जो तजरबा है, तुम उसकी बराबरी नहीं कर सकते, चाहे तुम एम्. ए. और डी. लिट्. और डी. फील. ही क्यों न हो जाओ। समझ किताबें पढ़ने से नहीं आती, दुनिया देखने से आती है। हमारी अम्माँ ने कोई दरजा नहीं पास किया, और दादा भी शायद पाँचवीं-छठीं जमाअत के आगे नहीं गये; लेकिन हम दोनों चाहे सारी दुनिया की विद्या पढ़ लें, अम्माँ और दादा को हमें समझाने और सुधारने का अधिकार हमेशा रहेगा। केवल इसलिए नहीं कि वे हमारे जन्मदाता हैं; बल्कि इसलिए कि उन्हें दुनिया का हमसे ज़्यादा तजरबा है और रहेगा। अमेरिका में किस तरह राज व्यवस्था है, और आठवें हेनरी ने कितने ब्याह-किये और आकाश में कितने नक्षत्र हैं, यह बातें चाहे उन्हें न मालूम हों; लेकिन हज़ारों ऐसी बातें हैं, जिनका ज्ञान उन्हें हमसे और तुमसे ज़्यादा है। दैव न करे, आज मैं बीमार हो जाऊँ, तो तुम्हारे हाथ-पाँव फूल जायँगे। दादा को तार देने के सिवा तुम्हें और कुछ न सूझेगा; लेकिन तुम्हारी जगह दादा हों, तो किसी को तार न दें, न घबरायें, न बदहवास हों। पहले खुद मरज पहचानकर इलाज़ करेंगे, उसमें सफल न हुए, तो किसी डाक्टर को बुलायेंगे। बीमारी तो ख़ैर बड़ी चीज़ है। हम तुम तो इतना भी नहीं जानते कि महीने भर का खर्च महीना भर कैसे चले। जो कुछ दादा भेजते हैं, उसे हम बीस-बाईस तक खर्च कर डालते हैं, और फिर पैसे-पैसे को मुहताज हो जाते हैं। नाश्ता बन्द हो जाता है, धोबी और नाई से मुँह चुराने लगते हैं, लेकिन जितना आज हम और तुम खर्च कर रहे हैं, उसके आधे में दादा ने अपनी उम्र का बड़ा भाग इज़्ज़त और नेकनामी के साथ निभाया है और कुटुम्ब का पालन किया है जिसमें सब मिलाकर नौ आदमी थे। अपने हेडमास्टर साहब ही को देखो। एम्. ए. हैं, कि नहीं; और यहाँ के एम्. ए. नहीं, आक्सफोर्ड के। एक हज़ार रुपये पाते हैं; लेकिन उनके घर का इन्तजाम कौन करता है? उनकी बूढ़ी माँ। हेडमास्टर साहब ही डिप्टी यहाँ बेकार हो गई। पहले खुद घर का इन्तजाम करते थे। खर्च पूरा न पड़ता था। कर्जदार रहते थे। जब से उनकी माता जी ने प्रबन्ध अपने हाथ में ले लिया है, जैसे घर में लख्मी आ गई है। तो भाईजान, यह गरूर दिल से निकाल डालो कि तुम मेरे समीप आ गये हो और अब स्वतंत्र हो। मेरे देखते तुम बेराह न चलने पाओगे। अगर तुम योन न मानोगे तो मैं (थप्पड़ दिखाकर) इसका प्रयोग भी कर सकता हूँ, मैं जानता हूँ, तुम्हें मेरी बातें ज़हर लग रही हैं।.....”

मैं उनकी इस नई युक्ति से नत-मस्तक हो गया। मुझे आज सचमुच अपनी लघुता का अनुभव हुआ और भाई साहब के प्रति मेरे मन में श्रद्धा उत्पन्न हुई। मैंने सजल आँखों से कहा - हरगिज़ नहीं। आप जो कुछ फ़रमा रहे हैं, वह बिल्कुल सच है और आपको उसके कहने का अधिकार है।



भाई साहब ने मुझे गले से लगा लिया और बोले - मैं कनकौए उड़ाने को मना नहीं करता। मेरा भी जी ललचता है; करूँ क्या, खुद बेराह चलूँ तो तुम्हारी रक्षा कैसे करूँ? यह कर्तव्य भी तो मेरे सिर है!

संयोग से उसी वक़्त एक कटा हुआ कनकौआ हमारे ऊपर से गुज़रा। उसकी डोर लटक रही थी। लड़कों का एक गोल पीछे-पीछे दौड़ा चला आता था। भाई साहब लम्बे हैं ही! उछलकर उसकी डोर पकड़ ली और बेतहाशा हॉस्टल की तरफ़ दौड़े। मैं पीछे-पीछे दौड़ रहा था!

Biografia do Autor

Dhampat Rai Shrivastava (1880-1936) começou a escrever sob o pseudônimo “Nawab Rai”, porém, mais tarde optou por “Premchand” ou “Munshi Premchand”, sendo a palavra “Munshi” um prefixo honorífico. Apesar de haver traduzido obras de escritores europeus para o hindi como Charles Dickens and Oscar Wilde, o que prova a sua fluência em inglês, Premchand se dedicou a escrever suas obras somente em hindi e urdu. Sua primeira coleção de contos em urdu, chamada सौज़-ए-वतन, foi publicada em 1907. Esta obra foi banida pelos oficiais do governo britânico por considerarem que ela incitava a insurgência. Foi para confundir os oficiais britânicos e continuar publicando que Dhampat Rai abandonou o pseudônimo “Nawab Rai” e adotou “Premchand”.

Resumo da Obra

“बड़े भाई साहब”, aqui traduzido como “irmão mais velho”, é um dos contos mais populares do escritor indiano Dhampat Rai Shrivastava (1880-1936). Escrito originalmente em hindi, foi publicado em 1910, logo depois que o escritor passou a usar o pseudônimo Premchand. O narrador, que jamais é nomeado, conta a estória de sua infância na qual seu irmão mais velho era muito estudioso e esforçado, porém frequentemente repetia de série. Ele, por outro lado, preferia dedicar-se aos esportes e brincadeiras com os amigos e sempre passava de série. Nesse conto, Premchand faz, com humor, uma crítica ao sistema educacional europeu introduzido na Índia pelo império britânico, ao passo que também desenvolve os temas da inocência do irmão mais novo e o respeito deste ao irmão mais velho.



Projeto de Tradução

Esta é a primeira tradução do conto “बड़े भाई साहब” de Premchand para o português brasileiro. Ao invés de traduzir literalmente algumas expressões coloquiais do hindi para o português, optei por utilizar expressões existentes na língua portuguesa que tivessem sentidos próximos. Por exemplo, ao invés de dizer “você suará pelos dentes”, optei por “você terá que tirar leite de pedra” ou “ele tinha lambido todas as palavras” por “todas as palavras estavam na ponta da língua”. Também tentei ser fiel à pontuação e à paragrafação originais sempre que não prejudicassem a compreensão da leitura em português. Como a língua hindi é escrita com o alfabeto devanagari, não há distinção entre letras maiúsculas e minúsculas. Portanto, a decisão de escrever as palavras “Deus”, “Deusa” e “Deuses” com letra maiúscula em português representa uma atitude revisionista e decolonial da hierarquia religiosa estabelecida pelos europeus, que deixou rastros na gramática portuguesa. Palavras do hindi sem tradução para o português, como os nomes de esportes tradicionais indianos, foram escritos em itálico. Variações de ortografia de palavras, como por exemplo: खर्च e खर्च, लिये e लिए da publicação original foram mantidas. Espero que esta tradução contribua com os leitores e acadêmicos brasileiros a se interessarem pelas literaturas indianas escritas nas dezenas de línguas vernáculas da Índia.

REFERÊNCIA

“बड़े भाई साहब”. प्रेमचंद. चुनिन्दा कहानियाँ. भाग - एक. चयन अमृत राय. नई दिल्ली. साहित्य अकादेमी, 2018, 5-16.

Biografia da tradutora

Gisele Cardoso de Lemos é doutora em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora e atualmente é doutoranda em Inglês pela Texas A&M University (EUA).



TRADUÇÃO

**PREFÁCIO DE KIRIGIRISU¹¹⁴
DE ANDRÉS CLARO**

TRADUÇÃO DE ELYS REGINA ZILS E MARY ANNE WARKEN

Elys Regina Zils

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

Mary Anne Warken

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

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.29965>

Recebido em: 14/03/2020

Aceito em: 18/09/2020

Publicado em maio de 2021

“A poesia faz do coração semente e floresce nas inúmeras folhas das palavras. Se os homens possuem interesses tão diferentes, é na poesia que expressam seu sentimento como paisagens diante dos olhos e música para os ouvidos” (Ki no Tsurayuki, século X¹¹⁵). O sentimento do coração/mente humano e as formas de ver do mundo natural são sem dúvida perspectivas dominantes na poesia japonesa tradicional, como já são na poesia clássica chinesa, ao ponto de justapor-se em paralelismos vibratórios. Dar cidadania a essa trama entre o humano e o natural implicaria arriscar algumas definições ocidentais do poema; alguns iriam errar menos o alvo que outros. “*Spontaneous overflow of powerful feelings*”, sentença *Wordsworth* enfatizando um dos polos em tensão. “La nature est un temple où de vivant piliers”, escreve Baudelaire sob o título de ‘Correspondências’, concepção que tem uma longa história na poética japonesa, onde os ecos entre imagens

¹¹⁴ Tradução do castelhano para o português brasileiro do prefácio de Kirigirisu, obra com seleções e versões de Haicais japoneses traduzidos por Andrés Claro. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

¹¹⁵ Ki no Tsurayuki (872-945) foi um dedicado poeta e prosador do período clássico Heian (794-1192), criador do gênero diário poético cortês em língua japonesa, promovendo o uso literário da língua do país, pois até então predominava a prosa chinesa. (Ki no Tsurayuki, 2004) No Brasil, encontramos publicações de diferentes trabalhos e traduções da obra de Ki no Tsurayuki sob autoria dos estudiosos e tradutores Paulo Franchetti e Geny Wakisaka.



geralmente contêm uma espécie de sinestesia *in nuce*. Mas, quando se trata de haikai, se o que conta antes de mais nada é o impacto certo da sua compreensão formal, poder-se-ia preferir algumas fórmulas de Pound inspiradas nele mesmo: “A poesia é a forma mais concentrada de expressão verbal”, “linguagem repleta de significado em grau máximo”.

As fórmulas poundianas poderiam apadrinhar grande parte dos gêneros clássicos da lírica japonesa, onde os poemas estão construídos por algumas poucas linhas de cinco e sete sílabas. Na forma cortesã e mais antiga chamada *uta* — conhecida também como *waka* ou *tanka*, e prosodicamente a base de grande parte da poesia escrita no Japão entre os séculos IX e XIX — são trinta e uma sílabas em um padrão 5/7/7//7/7. Na forma mais cotidiana e coloquial que foi desde seu início o haikai — que nasce ao cortar a primeira parte do *uta* trabalhado em séries chamadas *renga* — trata-se de somente dezessete sílabas dispostas em três linhas: 5/7/5. É esse padrão que conduz as versões aqui apresentadas a justapor versos castelhanos mais ou menos longos de ritmos reconhecíveis que coincidam às vezes, ainda que não sempre, com a norma métrica dos originais.

Quanto às formas pelas quais a linguagem se carrega de sentido, se o haikai é prodigioso por sua concentração de efeitos sonoros e jogos de imagens, assim como por sua miríada de conotações e alusões, a maioria das versões para línguas ocidentais, seja por decisão ou descuido, contentam-se com fazer passar quase exclusivamente as imagens. Ou seja, atendem ao valor poético não somente mais evidente em grande parte da poesia japonesa, mas sim aquele que se deixa transportar sem muitos problemas próximo do sentido raso das palavras, inclusive no interior do *sapato chinês* que constitui a forma estrita do haikai. Junto com privilegiar a clareza e pressão das imagens — carga primária cujo peso provém de uma elipse e compressão sintática características — nessas versões, tenta-se resgatar parte do efeito sonoro dos originais, pelo menos quando a materialidade sensível da língua japonesa parece influenciar de modo evidente no significado ou na experiência do poema, o que geralmente é negligenciado mesmo rejeitado em sua recepção ocidental (a falta de musicalidade da poesia e da língua japonesa é atualmente um lugar comum). E é nesses pequenos poemas que a qualidade musical e a condensação da imagem geralmente costumam estar de mãos dadas: é o espectro sonoro limitado da língua japonesa — com poucas consoantes e menos vogais e ditongos — que por muito tempo não pareceu se prestar a formas poéticas mais soltas e



expansivas, determinando a extensão restrita/limitada, economia verbal e compressão imaginária de suas formas clássicas. Em contrapartida está o uso enfático de aliteraões e assonâncias internas — muito além da sua presença já abundante na língua corrente — que é onde, junto com a paronomásia e a onomatopeia, emerge mais claramente a sonoridade destes poemas. Por isso a inclusão dos originais em transcrição fonética, esses permitirão ao leitor ter uma ideia aproximada de como soam esta poesia e língua estrangeira. Para o especialista, que dirá que o truque não é válido, pois as transcrições são baseadas na pronúncia atual do japonês, que nem sempre corresponde à pronúncia (a reconstruir) das diferentes eras das quais se originam esses haicais, só cabe responder que enquanto os arqueólogos verbais não os corrijam com testemunhos materiais dos sons de antigamente, essas vocalizações não parecem insatisfatórias.

É desnecessário lembrar que essas versões não constituem paráfrases filológicas. Não foram realizadas para comprovar uma a uma as palavras do original. De fato, foram criadas indiretamente por quem desconhece a língua japonesa. Devem-se a estudos e traduções anteriores (R.H.Blyth¹¹⁶, D.Keene¹¹⁷, K.Sakai, S. Carter, etc.), à consulta do dicionário e à ajuda de uma vizinha paciente que aceitou em não apenas explicar uma a uma as palavras e linhas dos originais, mas também fazer com que soassem em voz alta de maneira precisa. Aproveito para agradecer a Kiri Yukimune, com quem as conversas sobre estes poemas, aconteceram entre uma mistura espontânea de francês e inglês, são parte dos desvios pelos quais passaram para a língua castelhana.

Tem-se evitado promover a justaposição desmedida entre formas de apresentação subjetiva e objetiva, animada e inanimada, que alguns associam ao haikai por influência do paralelismo do uta¹¹⁸ (ou guiados talvez pelas conquistas mais impressionantes relacionadas a isso na poesia chinesa). Ao destacar o *Kire*¹¹⁹ ou a ruptura que costuma

¹¹⁶ Reginald Horace Blyth (Reino Unido 1898-1964 Japão) é conhecido como um dos principais intérpretes do haikai para a língua inglesa e possui uma extensa obra que vai desde obras sobre o zen, haicais e a obra *A History of Haiku* (1964) com um estudo clássico sobre o haikai, em dois volumes.

¹¹⁷ Donald Keene (Nova Iorque 1922- 2019 Tóquio), professor emérito da Universidade de Columbia, é um dos maiores especialistas em literatura japonesa no mundo, possui vários livros sobre o tema e também atua como tradutor de relevantes obras clássicas e modernas. Disponível: <<https://www.dn.pt/lusa/morreu-aos-96-anos-o-reconhecido-estudioso-do-japao-donald-keene-10613102.html>>.

¹¹⁸ Uta: na língua japonesa moderna, significa “música”, “canção”, “cantiga”, “canto”, “poesia” ou “poema”. Por esse motivo, o termo uta é associado fortemente à musicalidade e ao caráter oral da língua. (NAKAEMA, 2012, p. 129)

¹¹⁹ “O corte (kire) é a divisão do haikai em duas metades. Podemos dizer que um haikai se divide em duas frases de sentido completo, distribuídas pelos três segmentos. Em japonês, a divisão entre as duas frases é



separar duas imagens em tensão, teria sido fácil, para muitos, sedutor, fazer uma concessão ao etnicismo orientalizante e traduzir:

¿Pétalos caídos
que vuelven a la rama?
¡Una mariposa!"¹²⁰

Se no lugar desta *chinoserie*¹²¹ eles propuseram outros tipos de soluções, eu gostaria de pensar que no final da leitura se optara por um poema como:

Encierro invernal
Incluso los insectos
contenidos¹²²

E é fato que os efeitos desta poesia vêm quase sempre na surdina (a linha final do original joga aqui com o duplo significado da expressão *ana-kashiko*, que quer dizer ao mesmo tempo ‘em um buraco’ e ‘respeitosamente’).

A grande maioria das conotações e alusões de uma língua estrangeira de um passado longínquo estão condenadas a perder-se em uma tradução, a menos que se ofereça uma versão parafrástica ou explicativa dos originais. Esta não é a exceção, não somente no que se refere a nomes próprios e de lugares, os quais nos parecem de todos modos mudos. Também no que concerne ao simbolismo tradicional dos elementos naturais, associados às estações do ano e outros (a ‘lua’ sem mais para o outono; o ‘pinheiro’ para o perene frente ao ‘orvalho’ ou ‘geada’ como agentes de mudança). Contudo, é de se esperar que a apresentação cronológica desta pequena seleção permita perceber, ao menos, a maneira com que poemas de autores como Issa ¹²³ e outros jogam

marcada por palavras tradicionais chamadas de “palavras-de-corte” (kireji). No Ocidente, o corte normalmente é indicado por sinais de pontuação ao fim da primeira ou da segunda linha”. (IURA, online)

¹²⁰ Pétalas caídas / que voltam para o ramo? / Uma borboleta

¹²¹ Se refere a um objeto de arte chinês ou inspirado pela arte chinesa. Teve seu auge durante o Segundo Império, com um estilo fantasioso e sutilezas desnecessárias. Fonte: Dictionnaire de l’Académie Française. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C2040>>. Acesso em 08 mar. 2020. V&A. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/collections/chinoiserie>>. Acesso em 08 mar. 2020.

¹²² Claustro invernal / Inclusive os insetos / encerrados

¹²³ Kobayashi Issa (1763-1828) foi um poeta japonês com extensa obra, escreveu quase vinte mil haicais, desses cerca de dois mil têm os animais como protagonistas. Ele pode ser considerado “o escritor que mais usou este tema no universo poético nipônico”. Em 2019 foi lançado a antologia de haicais *Os Animais* pela Assírio & Alvim. Disponível em: <<https://www.dn.pt/lusa/uma-antologia-de-haikus-e-dois-novos-livros->



com as expectativas geradas pela poesia de seus antecessores, introduzindo novos assuntos e soluções, incluindo alguns que, para quem um mal-entendido persistente não veem no haikai se não afetada delicadeza, lhes parecerão baixos. O contraste é ainda mais evidente ao considerar os haicais como um todo — forma surgida entre samurais, artesãos e mercadores, onde, além das situações da vida cotidiana e das mudanças do mundo natural, o humor, irreverência e paródia são frequentes — diante da tradição cortês dos *uta*. Mas, em todos os casos, cabe insistir, a poesia japonesa tem certas qualidades próprias que não são da poesia chinesa. E é por isso que merece ser lida.

de-poetas-portugueses-no-mes-da-poesia-10693473.html>.
<https://www.assirio.pt/produtos/ficha/os-animais/22856474>

Livro:



KIRIGIRISU DE ANDRÉS CLARO

“La poesía toma el corazón como semilla y florece en las innumerables hojas de las palabras. Si los hombres poseen intereses tan diversos, es en la poesía que expresan su sentir como vistas ante los ojos y sonidos que alcanzan los oídos” (Ki no Tsurayuki, siglo X). El sentir del corazón/mente humano y las vistas del mundo natural son sin duda perspectivas dominantes en la poesía japonesa tradicional, como lo son ya en la poesía clásica china, al punto de yuxtaponerse en paralelismos vibratorios. Dar carta de ciudadanía a esta trama entre lo humano y lo natural supondría arriesgar algunas definiciones occidentales del poema; unas errarían menos el blanco que otras. “Spontaneous overflow of powerful feelings”, sentencia Wordsworth enfatizando uno de los polos en tensión. “La nature est un temple où de vivant piliers”, escribe Baudelaire bajo la rúbrica de ‘Correspondencias’, concepción ésta que tiene una larga historia en la poética japonesa, donde los ecos entre imágenes suelen contener una suerte de sinestesia *in nuce*. Pero, en lo que respecta al haikú, si lo que cuenta antes que nada es el impacto certero de su comprensión formal, cabría preferir un par de fórmulas de Pound inspiradas en el mismo: “La poesía es la forma más concentrada de expresión verbal”, “lenguaje cargado de sentido en grado máximo”.

Las fórmulas poundianas podrían apadrinar en realidad a gran parte de los géneros clásicos de la lírica japonesa, donde los poemas están formados por apenas unas pocas líneas de cinco y siete sílabas. En la forma cortesana y más antigua llamada *uta* -conocida también como *waka* o *tanka*, y prosódicamente a la base de gran parte de la poesía escrita en Japón entre los siglos IX y XIX- son treinta y una sílabas en un patrón 5/7/7//7/7. En la forma más cotidiana y coloquial que fue desde sus comienzos el *haikú* -que nace al cortar la primera parte del *uta* trabajado en series llamadas *renga*- se trata de sólo diecisiete sílabas dispuestas en tres líneas: 5/7/5. Es este padrón el que lleva en las versiones aquí presentadas a yuxtaponer versos castellanos más y menos largos de ritmos reconocibles que coinciden a menudo, aunque no siempre, con la norma métrica de los originales.

En cuanto a las maneras en que el lenguaje se carga de sentido, si el *haikú* es prodigioso por su concentración de efectos sonoros y juegos de imágenes, así como por



su miríada de connotaciones y alusiones, la mayoría de las versiones a lenguas occidentales, sea por decisión o descuido, se contentan con hacer pasar casi exclusivamente las imágenes. Es decir, atienden al valor poético no sólo más evidente en gran parte de la poesía japonesa, sino a aquel que se deja transportar sin demasiados problemas junto al sentido llano de las palabras, incluso al interior del zapato chino que constituye la forma estricta del haikú. Junto con privilegiar la claridad y presión de las imágenes —carga primaria cuyo peso proviene de una elipsis y compresión sintáctica características— en estas versiones se intenta rescatar *algo* del efecto sonoro de los originales, al menos cuando la materialidad sensible de la lengua japonesa parece incidir de modo evidente en la significación o experiencia del poema, lo que suele obviarse o incluso rechazarse en su recepción occidental (la falta de musicalidad de la poesía y lengua japonesa es hoy por hoy un lugar común). Y es que en estos pequeños poemas la cualidad musical y condensación de la imagen suelen ir de la mano: es el espectro sonoro limitado de la lengua japonesa —con pocas consonantes, y menos vocales y diptongos— la que por mucho tiempo no pareció prestarse a formas poéticas más sueltas y expansivas, determinando la extensión restringida, economía verbal y compresión imagística de sus formas clásicas. La contraparte está en un uso enfático de aliteraciones y asonancias internas —mucho más allá de su presencia ya abundante en la lengua corriente— que es donde, junto a la paronomasia y la onomatopeya, despunta más claramente la sonoridad de estos poemas. De allí inclusión de los originales en transcripción fonética, los que permitirán al lector hacerse una idea aproximada de cómo suenan esta poesía y lengua extranjeras. Al experto, que dirá que el truco no vale, pues las transcripciones están basadas en la pronunciación actual del japonés, la cual no siempre corresponde a la pronunciación (a reconstruir) de las distintas eras de las que provienen estos *haikús*, sólo cabe contestar que mientras los arqueólogos verbales no las corrijan con testimonios materiales de los sonidos de antaño, estas vocalizaciones no parecen insatisfactorias.

De más está aclarar que estas versiones no constituyen paráfrasis filológicas. No fueron realizadas para comprobar una a una las palabras del original. De hecho, fueron forjadas de manera indirecta por quien desconoce la lengua japonesa. Se deben a estudios y traducciones anteriores (R.H.Blyth, D.Keene, K.Sakai, S. Carter, etc.), a la consulta del diccionario, y a la ayuda de una vecina paciente que aceptó no sólo explicar una a una las palabras y líneas de los originales, sino hacerlas sonar en voz alta de manera certera.



Aprovecho pues de agradecer a Kiri Yukimune, con quien las conversaciones acerca de estos poemas, llevadas a cabo en una mezcla espontánea de francés e inglés, son parte de los desvíos por los que pasaron a la lengua castellana.

Se ha evitado promover la yuxtaposición efectista entre formas de presentación subjetiva y objetiva, animada e inanimada, que algunos asocian al haikú por influencia del paralelismo del uta (o guiados tal vez por los logros más impresionantes a este respecto en la poesía china). Al enfatizar el *Kire* o quiebre que suele separar dos imágenes en tensión, hubiese sido fácil, para muchos seductor, hacer una concesión al etnicismo orientalizante y traducir:

¿Pétalos caídos
que vuelven a la rama?
¡Una mariposa!”

Si en vez de esta *chinoserie* se han propuesto otro tipo de soluciones, me gustaría pensar que al final de la lectura se prefería un poema como:

Encierro invernal
Incluso los insectos
contenidos

Y es que los efectos de esta poesía vienen casi siempre en sordina (la línea final del original juega aquí con la doble significación de la expresión *ana-kashiko*, que quiere decir a la vez ‘en un hoyo’ y ‘respetuosamente’).

La gran mayoría de las connotaciones y alusiones de una lengua extranjera de un pasado lejano están condenadas a perderse en traducción, a menos de que se dé una versión parafrástica o explicativa de los originales. Esta no es la excepción no sólo en lo que respecta a la sugerencia de los nombres propios y de lugares, los cuales nos resultan a todas luces mudos. También en lo que concierne al simbolismo tradicional de los elementos naturales, asociados a las estaciones del año y otros (la ‘luna’ sin más para el otoño; el ‘pino’ para lo perenne frente al ‘rocío’ o la ‘escarcha’ como agentes de cambio). Con todo, es de esperar que la presentación cronológica de esta pequeña selección deje percibir al menos la manera en que poemas de autores como Issa y otros juegan con las expectativas que había generado la poesía de sus antecesores, introduciendo nuevos



asuntos y soluciones, incluidos algunos que, a quienes por un malentendido persistente no ven en el *haikú* sino afectada delicadeza, les parecerán bajos. El contraste es aún más notorio al considerar los *haikús* como un todo-forma surgida entre samurais, artesanos y mercaderes donde, a más de situaciones de la vida cotidiana y cambios del mundo natural, el humor, desenfado y parodia son frecuentes- frente a la tradición cortesana de los *uta*. Pero en todos los casos, cabe insistir, la poesía japonesa tiene ciertas cualidades propias que no son las de la poesía china. Y es en virtud de éstas que merece ser leída.

A. Claro

Biografia do autor

Andrés Claro (Santiago, Chile, 1968) é ensaísta, filósofo, tradutor e professor universitário no doutorado em Filosofia da *Universidad de Chile* (Estética e Teoria da arte). Realizou estudos de pós-graduação em filosofia e literatura na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Paris), sob a orientação de Jacques Derrida e na *Oxford University*, pela qual é Ph.D. em literatura. Publicou vários ensaios sobre poética, cultura e teoria da linguagem, traduções de poemas, além de duas coleções de poemas de sua autoria. Destacamos a trilogia *La creación* (2014), *Imágenes de mundo* (2016), *Tiempos sin fin* (2018) e a obra *Las Vasijas Quebradas Cuatro variaciones sobre “la tarea del traductor”* (2012).

Obra

O texto acima transcrito e traduzido se refere ao prefácio do livro *Kirigirisu Haikús* (2010, Ediciones Tácitas), de Andrés Claro. Neste livro, o autor e tradutor apresenta uma antologia de importantes autores de haicais, em ordem cronológica, permitindo o leitor perceber como os poemas foram se modificando ao longo de mais de 500 anos. Em suas versões dos haicais para o castelhano, Claro resgata a clareza, a imagem e o efeito sonoro. Contou com a colaboração de Kiri Yukimune, vizinha em Paris que lia em voz alta os poemas no idioma japonês para ele. Também apoiou-se em traduções anteriores para



diferentes línguas (R.H.Blyth, D.Keene, K.Sakai, S. Carter, etc.) e consultou diferentes dicionários. Esse rico e cuidadoso processo está retratado neste prefácio do autor.

Projeto de tradução

Tradução do castelhano para o português brasileiro do prefácio de *Kirigirisu Haikús* obra com seleções e versões de Haicais japoneses traduzidos por Andrés Claro.

O projeto de tradução do prefácio de *Kirigirisu* está inserto em um projeto maior que é o estudo da obra completa do autor. No que diz respeito à tradução do texto do prefácio de *Kirigirisu*, colocamos em evidência o título da obra, mantido no idioma japonês. Como o próprio autor e tradutor comenta, em suas traduções dos haicais, ele resgatou algo do efeito sonoro dos poemas fontes, vontade que se reflete no título da coleção, *Kirigirisu*, que foi escolhido por ser justamente uma expressão onomatopeica que significa “canta o grilo” (CLARO, 2012). Assim, mantemos o título em japonês para preservar essa musicalidade.

No mesmo sentido, a tradução dos haicais ao português é colocada em nota, uma vez que queremos dar evidência à tradução à língua castelhana e às reflexões do autor e tradutor, Andrés Claro, que para o processo de tradução dos haicais dedicou-se à escuta dessas composições no idioma japonês, para depois, em um trabalho de estudo do idioma e dedicado à oralidade de cada verso, fazer suas escolhas para realizar a tradução para o castelhano.

Sobre a tradução de “Haiku”¹²⁴, optamos por “Haicai” no português, uma vez que essa palavra está dicionarizada no Brasil e que, é, nessa grafia, utilizada em títulos de obras poéticas publicadas no Brasil. Como exemplo, podemos citar a obra: GOGA, H. Masuda. *O haicai no Brasil*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1988. Essa é a grafia utilizada também por Rogério Chociay no artigo “O haicai e sua adaptação à métrica portuguesa” publicado na Revista de letras. - Vol. 24, p. 93-103, 1984.

¹²⁴ No Dicionário da *Real Academia Española* o verbete Haiku recebe a seguinte definição: “Haiku/ Tb. haikú. Del ingl. haiku, y este del jap. haiku. 1. m. Métr. Composición poética de origen japonés que consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente.” Disponível em: <<https://dle.rae.es/?w=haiku>>. Acesso em: 08 de março de 2019.



No que se refere à tradução de Haicais no Brasil, podemos citar o poeta Paulo Leminsky, também tradutor, quem em seu livro *Baschô*¹²⁵ publicado em 1983, comenta que foi Matsuo Bashô quem transformou o haikai em uma forma de exercício de síntese do instante poético.

Mantivemos na tradução do prefácio ao português algumas palavras no idioma francês e inglês com a intenção de marcar a escrita e estilo do autor. Evitamos, de comum acordo, inserir notas longas no texto, escolhemos comentar alguns fragmentos, incluindo a inserção de referências que direcionam para alguns estudos realizados no Brasil.

Outro aspecto que merece destaque é a complexidade da escrita de Andrés Claro, que instiga reflexões filosóficas, tradutórias e estéticas no idioma castelhano. Nesse sentido, destacamos sua obra *Las Vasijas Quebradas, Cuatro variaciones sobre “la tarea del traductor”*¹²⁶, de 2012. Uma das mais importantes referências nos Estudos da Tradução, essa obra contribui para um olhar atual sobre a tradução, apresentando um referencial bibliográfico importante para tradutores e teóricos que pensam o poético e sua complexidade na tradução.

Em *Kirigirisu*, o autor nos oferece a experiência da leitura de poesia japonesa, que em seu projeto de tradução para o castelhano, demonstra a sensibilidade do ensaísta que traduz e escreve o prefácio, é um projeto que coloca em evidência o interesse pelas representações de mundo no texto poético, com a linguagem e a função poética de diferentes idiomas.

¹²⁵ Matsuo Bashô, *haijin* conhecido como o maior mestre da sucinta forma de escrever poesia, foi quem codificou e estabeleceu os cânones do haikai tradicional. [...] Apropriando-se da linguagem coloquial e desimpedida do haikai, Bashô pretendeu alcançar o que os antigos chamavam de *instante poético*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-77262018000200297#fn1>. Acesso em: 08 de março de 2019.

¹²⁶ Resenha da *Las Vasijas Quebradas, Cuatro variaciones sobre “la tarea del traductor”*, de Andrés Claro, publicada em português pelas autoras, disponível em: <<https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/5711-2/las-vasijas-quebradas-cuatro-variaciones-sobre-la-tarea-del-traductor-elys-regina-zils-e-mary-anne-warken-s-sobottka/>>.



REFERÊNCIAS

CLARO, Andrés. **Kirigirisu**. Haikus. Seleção e versões de Andrés Claro. Santiago: Ediciones Tácitas, 2010. Nota preliminar p. 6-11

CLARO, Andrés. **Andrés Claro, traductor de haikús japoneses**. Entrevista a Andrés Claro por Pablo Espinosa. Disponível em: <<http://www.ojoentinta.com/andres-claro-traductor-de-haikus-japoneses/>>. Acesso em 02 mar. 2020.

IURA, Edson Kenji. **O que é haikai**. NippoBrasil. Disponível em:<<http://www.nippobrasil.com.br/zashi/2.haikai.petalas/281.shtml>>. Acesso em 08 mar. 2020.

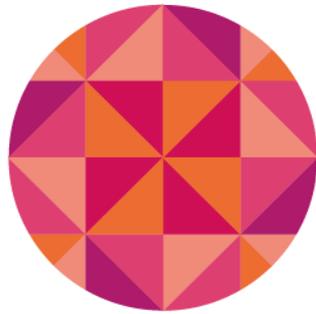
KI NO TSURAYUKI. **Diario de Tosa**. Tradução castelhana de Hiroko Izumi Shimono e Iván A. Pinto Román. Pontifica Universidad católica del Perú. Fondo editorial, 2004.

NAKAEMA, Olivia Yumi. **Os recursos retóricos na Obra Kokinwakashû (coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje)**: Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kakekotoba. 2012. 274 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Biografia das tradutoras

Elys Regina Zils é tradutora, professora, artista visual. Mestre em Estudos da Tradução (2015) pela PGET/Universidade Federal de Santa Catarina. Possui graduação em Letras-Língua Espanhola e Literaturas (2013) e atualmente cursa Letras-Português também pela Universidade Federal de Santa Catarina/Florianópolis, Brasil. Especialista em Educação a distância: Gestão e Tutoria (2019) pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci/UNIASSELVI.

Mary Anne Warken é tradutora e professora de espanhol. Atualmente é doutoranda do Programa em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina com bolsa CAPES. É Bacharela em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola. Mestra em Tradução Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/CAPES). Pesquisa a obra de Nicanor Parra e desenvolve pesquisas relativas ao estudo da variação do espanhol chileno e à literatura chilena. No Doutorado dedica especial atenção aos Estudos de Tradução do texto poético desenvolvidos na América do Sul.



caleidoscópico

LITERATURA E TRADUÇÃO