

R EVISTA LETRAS RARAS

ISSN: 2317-2347

SUPLEMENTO

ANAIS DO I COLÓQUIO DE TRADUÇÃO E AUTORIA

Dias 4 e 5 de de 2013

Discussões sobre tradução, autoria, linguística, literatura e humanidades

TRABALHOS COMPLETOS

REALIZAÇÃO:
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E ENSINO
CENTRO DE HUMANIDADES – CH
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG

E DITORIAL

Organização:

Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG)
Luana Ferreira de Freitas (UFC)
Marie Hélène Catherine Torres (UFSC)
Sinara de Oliveira Branco (UFCG)
Tito Lívio Cruz Romão (UFC)
Walter Carlos Costa (UFSC)

Coordenação:

Sinara de Oliveira Branco

Vice-Coordenação:

Josilene Pinheiro-Mariz

Comissão Editorial:

Aglaré Fernandes (UFPB)
Ana Cristina Cardoso (UFPB)
Artur Ataíde (UFPE)
Carmen Verônica Nóbrega (UFCG)
Daniel Alves (UFPB)
Francisco Francimar de Sousa Alves (UFCG)
Garibaldi Dantas de Oliveira (UFCG)
Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG)
Letícia Caporlândia Giesta (UFCG)
Luana Ferreira de Freitas (UFC)
Marie Hélène Catherine Torres (UFSC)
Sinara de Oliveira Branco (UFCG)
Tito Lívio Cruz Romão (UFC)
Walter Carlos Costa (UFSC)

Comissão Científica:

Araken Guedes Barbosa (UFPE)
Artur Ataíde (UFPE)
Izabela Leal (UFPA)
José Guilherme dos Santos Fernandes (UFPA)
Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG)
Júlio César Neves Monteiro (UnB)
Luana Ferreira de Freitas (UFC)
Marcelo Paiva de Souza (UFPR)
Marie Hélène Catherine Torres (UFSC)
Marta Pragana (UFPB)
Orlando Luiz de Araújo (UFC)
Pedro Heliodoro Tavares (USP)
Roberto Carlos de Assis (UFPB)
Sinara de Oliveira Branco (UFCG)
Tito Lívio Cruz Romão (UFC)
Walter Carlos Costa (UFSC)

Revisão:

Josilene Pinheiro-Mariz
Sinara de Oliveira Branco

Capa e editoração eletrônica

Francinaldo de Souza Lima
Maria Rennally S. da Silva

Comissão Técnica

Ananília Meire Estevão da Silva
Angelica Almeida de Araújo
Déborah Alves Miranda
Jéssica Rodrigues Florêncio
Marcela de Melo Cordeiro Eulálio
Maria Rennally S. da Silva
Victoria Maria Santiago de Oliveira

Arte:

Albenise Mariana Sales
Dumm Ilustrador

Realização:

UFCG - UFSC - UFC

Apoio:

Pró-Reitoria de Administração - PRA
Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino - POSLE
Unidade Acadêmica de Letras – UAL
Centro de Humanidades – CH

Endereço para correspondência:

Rua Aprígio Veloso, 882 - Bloco B - Unidade Acadêmica de Letras
Bairro: Bodocongó
Campina Grande - PB
Cep: 58.429-900

SUMÁRIO

Editorial	2
Sumário	4
Trabalhos completos	8
GT1	
1. MANUEL BANDEIRA E O SONETO DE RONSARD	
Aglaé Fernandes - UFPB	8
GT2	
2. A IMPORTÂNCIA DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO PROCESSO DE COMPREENSÃO	
Matheus Franco FRAGOSO – UFCG	
Ana Luisa Barbosa MELO – UFCG	

T RABALHOS COMPLETOS DO I COLÓQUIO DE

TRADUÇÃO E AUTORIA

G_{T1}

G_{T2}

A IMPORTÂNCIA DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO PROCESSO DE COMPREENSÃO

Matheus Franco FRAGOSO (UFCG)
Ana Luisa Barbosa MELO (UFCG)

Resumo: Percebemos claramente que na atualidade, a tradução é tida como uma ferramenta muito importante, utilizada no auxílio e na compreensão de diversas formas de conteúdos, sejam esses orais ou escritos. De acordo com Oustinoff (2011) a terceira globalização na qual nos encontramos, pela força das coisas, imersos não é apenas intersemiótica, sendo esta a proposta de tradução proposta pelo artigo em questão. Segundo a perspectiva do mesmo autor a tradução se conjuga em vários aspectos, não possuindo um caráter monolíngüe ou multimidiático, permeando as diversas fronteiras da linguagem. Tendo em vista a tradução como ferramenta indispensável na construção dos significados, nosso trabalho se propõe a mostrar a relação da tradução intersemiótica envolta no processo de interpretação de conteúdo entre uma música e seu vídeo clipe, uma vez que nossa principal proposta neste trabalho é verificar como é dado o processo da tradução do não verbal (imagens do clipe) para o verbal (interpretação do sujeito), promovendo assim a mudança de um signo lingüístico para outro, sendo este tipo de tradução constantemente utilizado no processo de compreensão pelos aprendizes de Língua inglesa, bem como por aqueles que não têm muito conhecimento acerca do idioma. Desta maneira, analisaremos como foi realizado o processo de tradução da referida música através das estratégias utilizadas pelos aprendizes de língua inglesa, atentando para a relação da interpretação da música com a realidade que a própria está inserida. Para tanto, utilizaremos como aporte teórico a teoria interpretativa que foi utilizada por Seleskovitch e Lederer (1993), Jakobson (2000), Sousa (2004), dentre outros autores que trabalham com o conceito e com os estudos relacionados à tradução.

Palavras chave: Tradução. Compreensão. Estratégias. Intersemiótica.

ABSTRACT: Nowadays it is very clear that translation has been seen as very important tool used as a support for the comprehension for a variety of contents, be it oral or written. According to Oustinoff

(2011) the third globalization in which we are now inserted by the power of things is not just intersemiotic, being this the translation purpose proposed in this article. As reported by the theory from the same author, translation conjugates in many features, not disposing of only a monolinguistic or multididactic character, permeating the various boundaries of language. In view of translation as an indispensable tool in the construction of meanings, our present work aims at showing the intersemiotic's relation involved in the interpretation process of the content between one song and its vídeo clip, once our main goal in this work is to verify how the process of the non-verbal translation (images from the video clip) to a verbalized translation, promoting the linguistic sign change from one to the other. This type of translation is frequently used in the process of comprehension by learners of English, as well as for those who have a incipient knowledge of the English language. Thus, we will analyse how the process of the translation of the song through the strategies used by the learners, paying special attention to the relation between the interpretation of the song and the reality in which it is presented. For both, we will use a theoretical framework the interpretative theory that has been used by Seleskovitch and Lederer (1993), Jakobson (2000), Sousa (2004), among other scholar who work with the concept and translation related studies.

Key-words: Translation. Comprehension. Strategies. Intersemiotic.

1. Introdução

A relevância da imagem para a compreensão de informações é bastante importante, principalmente quando não temos total domínio daquilo que está sendo exposto, ou até mesmo quando não possuímos uma profunda compreensão do conteúdo. Portanto, o uso da imagem torna-se uma ferramenta indispensável para a construção de sentidos do sujeito submetido ao referido texto, cujo conteúdo pode ser abordado de forma oral ou escrita. Atualmente é consensual entre os estudiosos da “tradução” que os indivíduos vivem constantemente em processos tradutórios, uma vez que estes são indispensáveis na construção de uma compreensão realmente eficiente.

De acordo com Jakobson (2000) a tradução pode ser feita a partir de três modalidades: a tradução intralingual que ocorre na tradução de termos de uma mesma língua, ou através das reformulações textuais de um mesmo idioma, ou seja, o uso de uma maneira tida como “mais simplificada” para traduzir aquilo que não foi compreensível na língua alvo; a tradução interlingual que acontece quando o tradutor traduz uma determinada língua estrangeira para seu próprio idioma, ou para um idioma diferenciado, recorrendo a modelos de tradução que se utilizam da transposição e da modalização.

O terceiro modelo, citado pelo mesmo autor, trata-se da tradução “intersemiótica” que consiste na interpretação de signos lingüísticos por meio de signos não lingüísticos. Tal definição pode parecer abstrata, uma vez que as transposições de

um signo para outro, a exemplo da arte da linguagem para a música, da dança para o cinema, etc., parecerão como construções diferenciadas dos modelos tradicionais de tradução. No nosso trabalho, utilizaremos o terceiro modelo de tradução, a tradução “intersemiótica”, na medida em que trabalharemos com a tradução de imagens para o signo lingüístico, sendo estas imagens encontradas na música “Arms” da cantora Christina Perri. Entretanto, vale ressaltar que este foi o modelo selecionado, não implicando dizer que em muitos casos a depender da situação, precisamos escolher várias modalidades de tradução a fim de conseguirmos atingir o nosso objetivo enquanto tradutores.

Uma vez que escolhemos a tradução intersemiótica para a referida análise, sendo esta feita a partir da mudança do signo não verbal (imagens visualizadas no clip), para o signo verbal (interpretação do sujeito não falante da língua inglesa). É consensual entre os estudiosos deste modelo de tradução perceber que em determinados contextos, a imagem pode ou não ajudar o receptor da mensagem a compreender aquilo que está sendo vinculado, isso depende apenas da verossimilhança entre o texto e o conteúdo imagético.

Desta maneira, podemos ver que as imagens podem direcionar a um determinado entendimento que não condiz com a real mensagem do interlocutor, bem como a mesma pode auxiliar o interlocutor a compreender o que foi proposto pela música, filme, etc. Neste caso, devemos observar a importância do contexto a qual a imagem está sendo emitida, uma vez que este pode causar uma grande influência na leitura ou compressão dos textos.

Neste sentido, o contexto pode ser percebido como um forte aliado na construção de sentidos por parte do interlocutor, ou seja, quando este tem o conhecimento prévio sobre o conteúdo a ser abordado pela imagem, tal feitio facilita enormemente na construção de sentidos propostos. Por este motivo é de suma importância considerar o papel exercido pelo contexto na relação estabelecida entre a interpretação das imagens de maneira tida como mais “coerente”.

Tendo em vista o conceito de que a imagem pode atuar como uma ferramenta de auxílio para a compreensão de determinados conteúdos, buscamos com esse trabalho tentar estabelecer uma ponte entre o conteúdo musical e suas imagens vinculadas em um vídeo clipe, a fim de construirmos uma interpretação diante desta situação, na

medida em que o sujeito não falante de língua inglesa será submetido ao uso das imagens como única ferramenta utilizada para a tradução textual.

E, assim, por intermédio de um não falante de língua inglesa, iremos tentar constatar se, naquele determinado vídeo musical, a interpretação do sujeito, baseada apenas no imagético, corresponde ao real conteúdo proposto na letra da música. Neste sentido, teremos o intuito de comparar e perceber o que realmente ajudou na compreensão da letra musical. De acordo com Jakobson (2000) a dimensão intersemiótica trata-se de um dado essencial, a começar pelos campos dos significantes que são polivalentes por sua própria natureza: ou seja, as palavras escritas em uma página podem representar significantes visuais, como ocorre na construção da poesia concreta, bem como podem representar como significantes auditivos representados pela fala.

Para analisarmos o processo de tradução intersemiótica, escolhemos a música e o vídeo clipe oficial de “Arms”, de Christina Perri para tal análise, na medida em que consideramos as imagens deste texto, como aparentemente fáceis de serem interpretadas, uma vez que estas revelam as possíveis angústias da personagem que no vídeo se sente aparentemente “sozinha” e faz um apelo para que o sujeito não a deixe, sendo tal cena representada por uma moça em uma cama grande, tendo este sujeito como companhia. Vale salientar que Christina Perri cresceu em Bensalem, na Pensilvânia (nos subúrbios de Filadélfia) juntamente com seu irmão mais velho, Nick Perri, que antes tocava guitarra com Shinedown, Silvertide, Perry Farrell e Matt Sorum. Ela aprendeu sozinha a tocar guitarra aos 16 anos de idade, assistindo a um vídeo de Shannon Hoon do grupo Blind Melon, no canal VH1.

2. Um breve histórico sobre tradução

De acordo com Oustinoff, na tradição ocidental, normalmente poderíamos distinguir uma dupla origem para a problemática da tradução, sendo esta encarnada a partir de uma única língua que é o latim. Tendo a bíblia sagrada como um dos textos mais importantes para estudarmos os processos da tradução, bem como a tradução dos textos literários da Roma antiga.

Segundo o mesmo autor, poderíamos examinar vários períodos que circundaram os processos da tradução: Antiguidade, Idade média, renascimento e os séculos XVII e

XVIII, sendo esta a época efervescente dos movimentos de tradução, sendo conhecida por época contemporânea. No entanto, uma abordagem deste tipo é pretensiosa, pois se arrisca a mascarar as sobreposições que vinculam as épocas entre si, mostrando de onde a necessidade de recorrer a uma apresentação que seja mais temática do que cronológica.

Podemos dizer que os problemas da atualidade no que se refere à tradução dos textos consistem em problemas enfrentados desde a antiguidade, quando era notória a discussão entre o que era a tradução propriamente dita, conhecida por tradução literal (pró-fonte), ou a tradução vista como adaptação de uma língua para outra (pró-alvo). No entanto, no nosso trabalho não iremos discutir tais problemáticas, mas a questão da tradução intersemiótica, vista por Jakobson (1963) como uma tradução de um signo para o outro, não sendo meramente lingüística como ocorre na maioria dos modelos de tradução.

3. A tradução intersemiótica e a compreensão

O diálogo estabelecido entre a modalidade visual e a interpretação da música foram investigados baseado nos pressupostos de Seleskovitch e Lederer (1993) que dizem que a tradução envolve uma fase de representação desverbalizada, isto é, a conceitualização de um signo lingüístico ou de uma idéia. Durante essa fase, de acordo com Humboldt (2002) e Rajagopalan (2004), a idéia de neutralidade ou transparência é anulada, pois nesse processo é levada em consideração a vivência de mundo do sujeito, e a aspectos referentes à formação do mesmo acabam, mesmo que inconscientemente, participando desse processo.

Rousseau (1712-1778) reforça a idéia de impossibilidade de uma tradução transparente quando afirma que as influências sociais têm uma parcela importante da constituição do ser. No caso do investigado, além de representar sua percepção da música e do vídeo, ele representou em sua interpretação uma tradução possivelmente baseada em suas vivências e, também, nas imagens do vídeo. Assim, podemos dizer que por mais um tradutor tente ser neutro, em algum momento ele falhará, assim como afirma Causatis:

[...] apesar de o tradutor se esforçar para adotar a máxima transparência, de se colocar, no seu trabalho de tradução, como um

simples mediador entre a obra e o leitor, é natural, quase inevitável, que a sua intervenção de mediação - simultaneamente geográfica, histórica, ideológica, cultural e psicológica (seja qual for o grau de intervenção) - acabe por condicionar inevitavelmente o seu processo de tradução.” (CUSATIS, 2009)

No caso do sujeito investigado, o indivíduo tomou suas decisões interpretativas e tradutólogas fundamentada nas dicas visuais e de seu conhecimento de mundo, já que esse seria o seu maior respaldo para poder responder o questionário, desde que a seu conhecimento em língua inglesa era demasiado incipiente para poder fazer uma análise com o mínimo de fundamentação na língua oral. Contudo, como ressalta SOUSA (2004):

[...] Os cuidados no trabalho com este tipo de fonte são muitos, pois as imagens são fontes que se dão aos mais diversos tipos de leitura e interpretação, assim, uma mesma imagem pode ter seu significado mudado de acordo com o tipo de olhar que é lançado sobre ela. Deve-se sempre ter em mente também que a imagem não se esgota em si mesma.” (SOUSA, 2004, p.3)

Para a possível análise da compreensão do sujeito, o mesmo recebeu a orientação de, após assistir o vídeo uma única vez, responder uma série de quatro questões com a finalidade de tentar entender o processo de compreensão da letra da música baseado nas possíveis dicas imagéticas que o vídeo clipe musical poderia fornecê-lo. Como podemos inferir baseado nas questões respondidas pelo indivíduo, as imagens contidas no vídeo da música serviram como uma ferramenta de auxílio para a interpretação da música. Assim, podemos perceber a importância da imagem como um suporte para a compreensão do vídeo para um não-falante da língua inglesa.

Uma das indagações feitas para o respondente tinha como objetivo tentar compreender a capacidade geral de compreensão do vídeo e, logo em seguida, requisitava que o sujeito justificasse sua resposta. Ao verificarmos sua argumentação, constatamos que para o sujeito as imagens o levaram a criação de uma história que poderia está sendo contada através da música e por meio das imagens. Podemos ressaltar que, nesse caso, o sujeito usou o seu conhecimento a respeito de músicas e experiências vividas que também abordasse seu conhecimento musical para responde tal questão. Assim vemos que, de acordo com o conhecimento do entrevistado, uma música pode apresentar uma história, o que nem sempre é o caso. Mas, por ter que se respaldar

no imagético e no seu conhecimento a respeito de músicas, tal fato o levou a pensar desta maneira. Como Jeha (1994) afirma:

[...] Todo processo de tradução como um ato de semiose segue esse padrão: um sujeito vivência um signo (um texto) que significa, ou remete, a um fenômeno no mundo e aquilo cria algum sentido (uma interpretação) na sua mente. (JEHA, 1994, p.3)

Em uma segunda pergunta, indagamos o sujeito a respeito dos recursos que poderiam ter o auxiliado na interpretação do referido vídeo para que assim pudéssemos constatar se realmente as imagens poderiam servir como fonte de auxílio para a interpretação. É importante ressaltar que o sujeito não foi instruído a usar as imagens como ferramenta para a interpretação, sendo o sujeito total e completamente responsável pelo produto tradutório e de suas estratégias de tradução. Baseado na resposta do entrevistado, o mesmo enfatiza o fato de não ter o conhecimento lingüístico adequado na língua vinculado no vídeo (neste caso, a língua inglesa) para que pudesse ter convicção na letra da música. O sujeito ainda reforça o fato de que a sua tradução pode não corresponder à realidade musical da letra da música.

Tratando agora da terceira questão aplicada ao respondente dentre o total de quatro perguntas, temos o seguinte enunciado: “Você acredita que o uso de imagens trata-se de uma ferramenta importante na compreensão de uma música, cujo idioma não lhe é familiar?” Nessa questão, tentamos trazer para a consciência do entrevistado a importância da imagem nesse contexto, pois, como podemos verificar, o sujeito não tinha domínio da língua a ser vinculada na música.

Além do mais, essa questão poderia suscitar para o sujeito o aspecto de que a imagem pode não ser verossimilhante a letra da música, como ocorre em muitos casos. Contudo, a resposta que obtivemos do participante foi a seguinte: “Sim, desde que as imagens sejam utilizadas para este fim.” Aqui podemos perceber o discernimento do sujeito quanto a relevância da imagem nesse contexto para a interpretação da letra da música. Percebemos que o sujeito fez o uso consciente das imagens para ter uma mínima compreensão do texto oral do vídeo clipe.

Na quarta e última questão proposta no questionário para o respondente, pedimos para que o entrevistado tomasse conhecimento da letra da música lendo na tradução em sua língua materna e o questionamos se ao ver a tradução da letra da música em português isso poderia ter causado algum impacto visto que a sua

interpretação não fizesse referência a letra da música. Com isso, observamos que o ao responder essa questão, o leitor afirma que no momento em que assistia ao vídeo clipe, pensou em inúmeras situações e que uma delas se aproximou bastante da tradução da letra da música.

4. Metodologia

Nossa pesquisa foi realizada em três etapas: Primeiramente escolhemos um indivíduo que não tem fluência em língua inglesa para que esse assistisse a um vídeo de uma música neste idioma, tendo este como principal recurso para a compreensão do vídeo as imagens apresentadas no mesmo. O indivíduo assistiu ao vídeo apenas observando as imagens destes, uma vez que ele não possuía fluência em língua inglesa; Para finalizar, tal indivíduo respondeu a quatro perguntas referentes à compreensão textual embasada na tradução intersemiótica do mesmo.

Desta forma tivemos por principal objetivo verificar como foi realizada a compreensão textual por parte do sujeito não falante da língua inglesa. Uma vez que este tinha como único recurso o uso das imagens para interpretar o texto, sendo inapto a compreendê-lo através da música em questão. No entanto, para tentarmos facilitar a compreensão deste sujeito em relação a referida música, entregamos ao sujeito uma versão da música em língua inglesa para ver se este possuía algum conhecimento do vocabulário em língua inglesa, sendo tal recurso, utilizado para facilitar a compreensão do sujeito em relação ao conteúdo proposto.

As perguntas utilizadas ao final da observação do vídeo foram as seguintes: A partir das imagens do vídeo, você conseguiu compreender a mensagem deste? Justifique sua resposta. Que recursos o auxiliaram a realizar a interpretação do referido vídeo? Você acredita que o uso de imagens trata-se de uma ferramenta importante na compreensão de uma música, cujo idioma não lhe é familiar? Depois de ver a letra original da referida música (tradução da mesma para língua materna) você se surpreendeu com a mensagem da referida música? Justifique sua resposta.

Neste sentido, percebemos que as perguntas utilizadas pelo questionário foram realizadas com o propósito de verificar a compreensão do leitor diante das imagens mostradas pelo vídeo. Vale salientar que o sujeito não tinha pouquíssimo conhecimento do vocabulário em língua inglesa, uma vez que este teve acesso a letra da música no

referido idioma, neste sentido, o único recurso utilizado pelo leitor na compreensão do texto foram as imagens do vídeo.

5. Considerações sobre a música *Arms*

A música mais conhecida da cantora Christina Perri, foi o tema de um filme, *Amanhecer*, sendo um dos filmes da Saga *Crepúsculo*. A referida música chama-se “A thousand years”, sendo esta trilha sonora de um grande filme norte-americano de romance da atualidade. No vídeo da música, é possível vermos referências ao filme com cenas mostrando seus protagonistas. Acreditamos se escolhêssemos tal música, as cenas mostradas no filme seriam muito importantes para a interpretação do mesmo, sendo estas grandes dicas imagéticas que o vídeo poderia proporcionar em relação à letra da música, pois o enredo do filme tem uma grande conexão com alguns trechos da música.

A letra da música em si só aborda temática como a espera de um amor e a solidão enfrentada por alguém que está disposto a continuar amando essa pessoa de qualquer forma. A música também tem um tom melódico e de nostalgia, que acaba combinando muito bem com a temática do filme, que aborda um amor impossível. Portanto, acreditamos que, pelo fato do sujeito ter conhecimento sobre tal filme, ele poderia levantar hipóteses quanto à letra da música, que por ser trilha sonora do filme, poderia ter alguma semelhança com o enredo da obra cinematográfica. Além disso, o tom melódico da música também acaba por proporcionar uma possível influência na interpretação do ouvinte.

Entretanto, tal música não foi selecionada, uma vez que o contexto desta facilitaria enormemente na compreensão do sujeito sobre a construção de sentidos para interpretação da mesma. A música *Arms*, por sua vez possui um caráter menos popular e fala sobre a questão da busca de uma mulher para fugir da solidão, para tanto, na letra da música fica bastante claro que ela precisa que o sujeito coloque os braços sobre ela para protegê-la deste sentimento, visto como “ruim”. Percebemos que no clipe as imagens mostradas, podem dar vazão a diversas interpretações, uma vez que o vídeo é riquíssimo em imagens, desta forma, tentamos perceber se o sujeito conseguiu realizar alguma aproximação com a interpretação “real” da música.

6. Considerações finais

De acordo com Oustinoff (2011), a tradução é em primeiro lugar, uma operação linguística e neste sentido ela não se aplica apenas as unidades de contornos definitivamente estabelecidos, mas a unidades diferenciais, cujas particularidades podem ser indefinidamente suscetíveis de serem vistas como unidades ainda menores. No referido artigo, não nos propomos a analisar a tradução através desse viés meramente lingüístico, mas sim através da tradução de um signo para outro, neste caso em específico, a passagem de um signo não verbal (imagens) para um signo verbal (interpretação do sujeito a partir das respostas obtidas no questionário proposto).

A resposta para a primeira questão do questionário nos deu a entender que o sujeito utilizou-se apenas dos seus conhecimentos de mundo para poder interpretar o texto, afirmando a existência de várias interpretações para o texto e não apenas uma única interpretação. Levando-nos a considerar o fato de que a falta de domínio com o idioma fez com que tal sujeito se sentisse inseguro diante da sua interpretação sobre a música: “eu diria que as imagens me levaram à construção de uma estória que talvez não seja a estória contada pelo autor da música”.

A segunda resposta oferecida pelo sujeito participante da pesquisa: “Como desconheço a língua não tenho certeza se a minha interpretação condiz com a real intenção do autor”, assemelha-se a primeira resposta dada por tal sujeito, remetendo-se a insegurança por não conhecer a letra da música, afirmando assim que possivelmente a sua interpretação pode não estar condizente com a intenção do autor. Ou seja, percebemos mais uma vez a insegurança do sujeito diante da mensagem da referida música.

A terceira resposta por sua vez: “sim, desde que as imagens sejam utilizadas para este fim”, nos revela que as imagens são um recurso importante, na medida em que elas condizem com a intenção do autor, uma vez que, em muitos casos, as imagens podem chegar a interferir na compreensão do texto, portanto, as imagens só podem ser consideradas como importantes no processo de tradução quando elas permitem uma melhor elucidação acerca dos fatos que circundam o texto.

A quarta e última resposta “Sim. As imagens me levaram a fazer (imaginar) várias leituras, mas eu diria que uma delas se aproximou da tradução”. Neste sentido, podemos dizer que a tradução de um signo não verbal (imagens) para um signo

verbal (interpretação), no referido caso, foi algo extremamente subjetivo, uma vez que o sujeito participante apenas supôs uma possível tradução para música, não tendo certeza sobre aquilo que estava sendo explorado pelo autor da referida música. Neste caso, as imagens não podem ser vistas como o principal recurso a auxiliar na tradução quando o indivíduo não possui, ou possui pouco domínio da língua inglesa. Sendo assim, as imagens são apenas elementos auxiliares para ampliar a compreensão do referido leitor-ouvinte-espectador.

Podemos perceber a importância da tradução intersemiótica em vários contextos. A tradução intersemiótica pode ser uma grande ferramenta de facilitação para a compreensão de diversos tipos de textos, sejam eles orais ou escritos. Sabemos que por muitas vezes a imagem pode ser muito mais útil que a palavra. Contudo, como apontamos nesse trabalho em determinados trechos, muitas vezes a imagem pode não refletir o real significado de um texto oral ou escrito, visto que esses podem ter inúmeras interpretações em contextos diferentes.

A relação entre a modalidade visual e a interpretação da música foi investigada com base nos pressupostos de Seleskovitch e Lederer (1993) que diz que a tradução envolve uma fase de representação desverbalizada. Durante essa fase, de acordo com Humboldt (2002) e Rajagopalan (2004), a idéia de neutralidade ou transparência é anulada, pois nesse processo é levada em consideração a vivência de mundo do sujeito.

No caso do sujeito investigado, o indivíduo tomou suas decisões interpretativas e tradutórias fundamentada nas dicas visuais e de seu conhecimento de mundo. Rousseau (1712-1778) reforça a ideia de impossibilidade de uma tradução transparente quando afirma que as influências sociais influenciam uma parcela importante da constituição do ser. No caso do investigado, além de representar sua percepção da música e do vídeo, ele representou em sua interpretação uma tradução possivelmente baseada em suas vivências e, também, nas imagens do vídeo.

7. Referências bibliográficas

BAUR, G. & LIMA, R. **Interpretação e representação de frases em alemão através de desenhos**. Cultura e tradução. João Pessoa, v. 1, 2011.

CUSATIS, B. **A tradução literária**: uma arte conflitual. *Cadernos De Tradução*, 2009.

HUMBOLDT, W. **Forma das línguas** (Trad. Karen Volobueff). In: HEIDERMANN.

- JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2000. p. 113-118.
- JEHA, J. Intersemiotic **Translation**: The Peircean Bassis. Semiotics Around the World. Ed. Irmegam Rauchand Gerald Carr. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.
- OUSTINOFF, Michaël. **Tradução**: História, Teorias e Métodos. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.
- RAJAGOPALAN, K. **Por uma lingüística crítica**. São Paulo: Parábola, 2004.
- ROUSSEAU, J. J. **Do contrato social**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SELESKOVITCH, D.; LEDERER, M. **Interpréter pour traduire**, 3rd ed., Paris: Didier Erudition, 1993.
- SOUSA, C. **A utilização da imagem como representação cultural passível de uma análise histórica**: uma abordagem culturalista. Anais do I Encontro Memorial ICHS. Ouro Preto, 2004.
- W; WEININGER, M. J. Humboldt: **Linguagem, Literatura, Bildung**. Florianópolis: UFSC, 2006.

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM DOIS FILMES BRASILEIROS

Angelica Almeida de ARAÚJO*
Sinara de Oliveira BRANCO**

* Aluna do Curso de Licenciatura em Letras-Inglês, Unidade Acadêmica de Letras, UFCG, Campina Grande, PB, E-mail: angelicaaaraujo@gmail.com.

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a Tradução Intersemiótica como uma ferramenta de investigação de representações culturais em dois filmes brasileiros: *O auto da Compadecida* (2000) e *Cidade de Deus* (2002). A partir da coleta de cenas dos filmes, busca-se fazer uma análise quantitativa desse corpus multimodal, investigando as representações que são expressas no nível intersemiótico, observando-se, quando necessário, as legendas dos filmes em inglês (ou a omissão das mesmas). O objetivo é averiguar até que ponto as imagens auxiliam na compreensão da linguagem falada. Para isso, as teorias de Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 2000), a teoria de Corpora Multimodal (SARDINHA, 2004), de Cinema e Legendagem (NOBRE, 2002) e as teorias de Cultura e Representação Cultural (OUSTINOFF, 2011) são estudadas. Ao longo da análise do corpus, observou-se que nem sempre a tradução do áudio para as legendas é suficiente para a compreensão do significado, fazendo-se necessário, em muitos momentos, utilizar as imagens, que por si só carregam informações que transmitem as representações culturais dos dois ‘brasis’ distintos que os filmes apresentam, ajudando o telespectador a compreender melhor essas representações por meio de uma tradução intersemiótica dos filmes.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Representação Cultural. Cinema.

Abstract: The aim of this article is to analyse the Intersemiotic Translation as a tool to investigate cultural representations in two Brazilian movies: ‘O auto da Compadecida’ (2000) and ‘Cidade de Deus’ (2002). The data leads to the analysis of the multimodal corpus, studying cultural representations expressed in the intersemiotic level, and observing, if necessary, the English subtitles of the movies (or the omission of the subtitles). Our purpose is to investigate to what extent the images help in the comprehension of the spoken language. In order to achieve the aim, the basis for the analysis is the theories of Intersemiotic Translation (JAKOBSON, In: VENUTI, 2000), the Multimodal Corpora theory (SARDINHA, 2004), the Cinema and Subtitling theory (NOBRE, 2002) and the theories of Culture and Cultural Representations (OUSTINOFF, 2011). Throughout the corpus analysis, it was observed that the subtitling of the spoken language is not always enough for the comprehension of meaning, but in several situations, the images provide the information that shows cultural representations of the distinct views of two different ‘brasis’ that each movie represents, helping the audience comprehend cultural representations, through the intersemiotic translation of the movies.

Keywords: Intersemiotic Translation. Cultural Representation. Cinema.

1 Introdução

Este trabalho tem o objetivo de analisar a Categoria de Tradução Intersemiótica como uma ferramenta de auxílio para a compreensão de representações culturais expressas em dois filmes brasileiros. Para tal, foram coletadas cenas dos filmes *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. O motivo da escolha dos filmes se dá pelo fato de ambos serem duas representações bem distintas do Brasil. O filme *Cidade de Deus*, por exemplo, mostra o modo de vida do morador de conjuntos habitacionais do Rio de Janeiro entre as décadas de 1960 e 1980. O conjunto habitacional em destaque é a Cidade de Deus, que dá nome ao filme. No filme em questão, galinhas estão sendo preparadas para um almoço e uma delas foge de onde estava amarrada. Começa uma corrida de crianças e traficantes com

** Professora, Doutora, Unidade Acadêmica Letras, UFCG, Campina Grande, PB, E-mail: sinarabranco@gmail.com. *Autor para correspondências.

armas tentando pegar a galinha. Buscapé, narrador e um dos personagens da história, aparece em outro plano temendo estar sendo procurado por um dos traficantes, Zé Pequeno. As duas cenas se encontram, quando a galinha corre em direção à Buscapé, sendo esse o contexto que o narrador usa para contar sua história, que é a história de como começou o tráfico de drogas na Cidade de Deus, antecedendo o desfecho da história. Nesse filme a linguagem é uma particularidade inserida no contexto de favela carioca e muitas gírias e palavrões são modificados nas legendas do filme, bem como são omitidas, talvez por serem consideradas ‘intraduzíveis’. Aqui será observado o auxílio das imagens na tradução de significados das cenas/situações.

O filme *O auto da compadecida*, por sua vez, é baseado em um romance homônimo de Ariano Suassuna e tem elementos de dois outros contos do mesmo autor. Os personagens *Cabo 70* e *Vicentão* foram deslocados do conto *Torturas de um Coração*, onde formavam um triângulo amoroso com a personagem Marieta, e não com Rosinha, como acontece no filme. Rosinha é, originalmente, personagem protagonista do conto *O Santo e a Porca*, e ainda deste conto é trazida a porca de barro que é o dote para quem se casar com Rosinha. O filme tem uma estrutura linear, ou seja, segue a estrutura de início, meio e fim, sem alteração cronológica. O enredo do filme se desenrola no interior do Nordeste, durante a década de 30. Os personagens principais são João Grilo (Matheus Nachtergaele), um magrelo e ‘cabeçudo’ que usa a esperteza como arma de sobrevivência, e Chicó (Selton Melo), o ‘cabra’ mais ‘frouxo’ da cidade que se apaixona pela filha de um coronel e mente ser um rico fazendeiro para conseguir casar-se com sua amada Rosinha. O filme é marcado por diálogos rápidos e cheios de expressões, características da região Nordeste do começo do século, causando estranhamento até para brasileiros de outras localidades. Muitas expressões são, portanto, omitidas nas legendas, talvez por serem consideradas ‘intraduzíveis’. Nesse caso, também será observado até que ponto as imagens auxiliam na tradução de significados das cenas/situações.

Para este trabalho, traçamos como *Objetivo Geral*: analisar o papel da tradução intersemiótica, em contexto fílmico, como auxílio ao pesquisador para investigar representações culturais do Brasil em dois filmes brasileiros, a partir da construção de um corpus multimodal. E assim também, buscamos: i) compilar imagens que possam ser utilizadas para descrever representações culturais do Brasil nos filmes selecionados, bem como para descrever os elementos informativos e simbólicos das imagens selecionadas, em comparação as legendas dos filmes; e, ii) demonstrar como a criação e

utilização de um corpus multimodal se aplica à análise linguística e de aspectos culturais, através do uso da tradução intersemiótica. Para tal, teremos o embasamento teórico na Categoria de Tradução Intersemiótica de Jakobson (VENUTI, 2000), nas teorias de Cinema e Legendagem, de Cronin (2011) e Nobre (2002), e na Teoria de Corpus Multimodal de Sardinha (2005), como se pode ver a seguir.

2 Cinema e Legendagem

Mattos (2003), afirma que o cinema (considerado a sétima arte) é um dos meios mais abrangentes de comunicação e de propagação de conteúdos. O cinema foi primeiro conhecido a partir do desenvolvimento do *cinematógrafo*, desenvolvido pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière no século XIX. Em 1895, os dois fizeram a primeira exibição de cinema paga, na cave do *Grand Café*, em Paris, onde exibiram dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada. O autor diz que a construção de um filme de cinema se baseia em uma projeção de imagens estáticas em sequência para criar uma ilusão de movimento, que devem ser de no mínimo 16 quadros de imagem por segundo para que o cérebro não perceba que tudo é apenas uma sequência de imagens isoladas. Em vídeo digital são utilizados atualmente 25 quadros por segundo, para que haja uma ilusão mais aperfeiçoada.

Cronin (2009) considera que os filmes são uma ferramenta de distribuição de cultura em massa e cita, em seu livro *Translation goes to the movies* (ainda sem tradução em português), que a evidência visual é persuasiva e por isso o cinema tomou proporções internacionais desde seu início. O autor afirma que o trabalho com filmes não só auxilia a formar indivíduos conhecedores de uma língua estrangeira (LE), mas também (e principalmente), possibilita a visão de todo um sistema cultural que envolve a língua do outro e a sua própria. Cronin (ibid.) ainda afirma que os filmes constituem uma forte evidência de tradução, por traduzirem pensamentos, ideologias, sentimentos – de meios escritos para o meio visual. Durante a atividade de assistir a um filme, o telespectador se envolve com aquilo que vê e ouve, incorporando novos conhecimentos.

Nobre (2002) afirma que se criou uma forma mais barata que a dublagem (ou sobreposição de vozes) para ambientar o filme à compreensão da audiência: a legenda, que também costuma ser mais elogiada que a dublagem, por dar a possibilidade de o espectador ouvir os diálogos originais das películas. O trabalho de tradução do áudio de um filme para legenda é bastante diferenciado do trabalho de tradução de textos escritos. Ainda segundo Nobre (2002), inúmeros aspectos são levados em consideração

quando a legenda está sendo produzida. Ela deve ser discreta e não causar estranheza no telespectador - nem por sua aparência, nem por seu texto. Ela não pode distrair o telespectador de seu objetivo principal, que é o filme. A teórica diz que é importante que as legendas “sejam tão discretas que, no decorrer da projeção do audiovisual, deem a ilusão de que nem estão na tela, embora permaneçam ali bem legíveis” (NOBRE, 2002, p. 4).

Seguindo essa ideia, a autora recomenda que as legendas sejam bem visíveis e disponham de um contorno preciso, sendo exibidas “numa velocidade e numa posição que permitam a sua leitura e ainda sobre tempo e espaço para o espectador apreciar as imagens e demais elementos verbais e não verbais do audiovisual” (NOBRE, 2002, p. 4). Há também outros elementos rígidos na disposição das legendas nas películas e que tornam o trabalho de tradução mais delicado em contexto fílmico, como restrições de espaço e tempo para a colocação das legendas: a legenda deve ter entre 32 e 40 caracteres (dependendo do sistema de projeção e do tipo de software utilizado na legendagem) nos filmes de 35mm, e nos filmes de 16 mm, não podem ultrapassar a contagem de 24 caracteres por linha. A legenda também não deve ter mais de duas linhas, nem ocupar mais de dois terços da largura da tela. Nobre (2002) ainda diz que há de se respeitar a velocidade de leitura dos telespectadores. Portanto, o tempo da exibição das legendas se limita em função da quantidade de texto. Cada linha da legenda corresponde a até 2 segundos de exibição, e há a necessidade técnica de deixar aproximadamente $\frac{1}{2}$ segundo de intervalo entre uma legenda e outra.

Cabe ao tradutor de legenda encontrar formas de transmitir a mesma mensagem do áudio com menos palavras, sendo necessário às vezes suprimir informações. Nobre (2002, p. 5), ainda atenta para o fato de a legenda ser a tradução de um texto oral para um escrito, resultando “em redução textual, pois é comum utilizar-se menos palavras quando se escreve do que quando se fala para transmitir uma mesma mensagem”. Por fim, a autora ainda discute as dificuldades que o tradutor de legendas brasileiro encontra, referindo-se ao trabalho de sincronização das legendas não ser feita por ele, mas por técnicos que (muitas vezes) não conhecem a língua de origem do texto, o que pode resultar em falhas na marcação do tempo das legendas. Outra dificuldade está relacionada ao fato de o tradutor de legendas geralmente só ter acesso ao áudio do filme, o que impossibilita ter acesso a todas as dicas imagéticas que o filme pode dar.

3 Tradução Intersemiótica

Como visto anteriormente, a tradução está presente nos filmes e nas artes. Cronin (2009) afirma que o cinema é um exemplo concreto do uso da tradução em diversos níveis. A tradução está presente em nosso cotidiano, pois é uma operação fundamental da linguagem. O recurso tradutório representa uma constituição fundamental da linguagem. Oustinoff (2011) discorre acerca da evolução da tradução e segundo o autor, ela tem se ampliado e diversificado para assumir novas formas no dia a dia contemporâneo. O autor reforça a necessidade de se compreender que a tradução envolve o campo oral e escrito, verbal e não verbal, muito embora ressalte que, na sociedade ocidental, há a tendência de o escrito prevalecer sobre o oral.

A tradução ganhou importância atualmente com as atividades de grandes companhias e organismos internacionais, que recorrem a tradutores e intérpretes. Além disso, não se pode esquecer quão importante é o papel da tradução na interação com línguas estrangeiras. Oustinoff (2011) cita Goethe para dizer que quem não conhece línguas estrangeiras, não conhece nada de sua própria língua. Sendo assim, percebe-se que a tradução tem papel principal na interação entre culturas. Ela é a ponte que conecta conhecimentos e viabiliza a transmissão de mensagens.

A tradução Intersemiótica é uma de três categorias criadas pelo teórico russo Roman Jakobson (2000), que as diferenciou com base nas funções que cada uma é utilizada: a primeira categoria é chamada **Intralingual**, que é a interpretação de signos verbais por outros signos da mesma língua; a segunda é a **Interlingual**, que é a interpretação de signos verbais por significados verbais de outra língua; e por fim, a **Intersemiótica**, que é a interpretação de signos verbais por signos não verbais.

A categoria intersemiótica abrange o estudo e a interpretação de imagens, figuras, pinturas, sons, vídeos, dentre outros. Esse tipo de material visual é tão natural que muitas vezes não se percebe a influência que ele exerce na compreensão e atribuição de significados. Nesta pesquisa, pretende-se analisar a influência visual na compreensão de cenas que possuem omissões de legenda ou adaptações para verificar se a imagem por si só realmente “vale mais que mil palavras”.

Oustinoff (2011) corrobora a ideia da naturalidade da tradução intersemiótica quando diz que esse é um campo tão próximo e corriqueiro, que é difícil de perceber quando se realiza esse tipo de tradução. O autor também diz que essas transformações constituem um campo de estudo tão vasto e decorrem de transposições nas quais a parte de ‘imitação’ é tão grande que não se consegue relacionar esse campo à “tradução no sentido em que geralmente se entende esse termo” (OUSTINOFF, 2011, p.115). A

tradução intersemiótica pode ser compreendida como uma ferramenta criativa, que envolve o telespectador na cultura de outrem de maneira mais natural e abrangente.

4 Linguística de Corpus e Multimodalidade

Segundo Sardinha (2004), a linguística de corpus surgiu a partir da necessidade que estudiosos da língua tiveram de se apoiar em usos reais da língua para elaborarem teorias que compreendessem o funcionamento linguístico. Os corpora são eletrônicos, assim, o estudo da linguística de corpus está intimamente relacionada ao uso do computador. A linguística de corpus contemporânea caracteriza-se pela coleta e análise de corpora eletrônicos com o auxílio de ferramentas eletrônicas.

Sardinha (2000) em seu artigo *Linguística de Corpus: Histórico e Problemática* traça uma linha histórica desde os primeiros corpora levantados, passando por marcos importantes para o desenvolvimento de corpora, e chegando nos tipos de corpora atuais. O autor traz reflexões mostrando o que é e o que não é corpora, traz definições de diversos autores e elege a melhor definição para o termo (Corpus). Sardinha (2000) seleciona a definição de Sanchez (1995) como sendo a mais completa, seguindo os pontos citados acima:

Um conjunto de dados linguísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso linguístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise (SARDINHA, 2000, p. 338).

Em observação à definição disposta acima, percebe-se que a linguística de corpus preocupa-se em dispor de uma grande extensão de dados, para que assim haja uma maior representatividade* de seus corpora do que se vai analisar na pesquisa. Pensando nisso, nosso corpus dispõe de dois filmes de 130min. e 104min. cada (*Cidade de Deus* e *O Auto da Compadecida*, respectivamente), para que, a partir dessa representatividade, possa-se analisar, da melhor maneira possível, o papel da tradução intersemiótica nos filmes como auxílio ao pesquisador ao conhecimento dos aspectos culturais apresentados nos filmes.

Como nesta pesquisa o corpus da análise é formado por filmes, é importante ressaltar que, na teoria de linguística de corpus de Silva e Fernandes (2011), esse tipo de

* Representatividade, em linguística de corpus, está relacionada à extensão do corpus.

análise constitui o que se chama de corpus multimodal, pois dispõe de mais de uma modalidade de recursos (como filmes, áudios, imagens, entre outros). Allwood (2007) *apud* Silva e Fernandes (2011) afirma que um corpus multimodal é uma compilação digitalizada de língua e material relacionado à comunicação, representado em mais de uma modalidade e que, em um sentido mais detalhado, o corpus multimodal exige que o material audiovisual deva ser acompanhado por transcrições, como por exemplo, as legendas que acompanham o áudio e as imagens do filme.

5 Análise dos dados

O filme *O Auto da Compadecida* é iniciado com os personagens Chicó e João Grilo, andando pelas ruas de Taperoá, anunciando a exibição do filme *A paixão de Cristo* na paróquia da cidade. Já na primeira cena vê-se que a cidade é interiorana, com ruas sem calçamento ou asfalto e animais como bodes, galinhas e burros de carga, compondo o cenário. Esses elementos do cenário e as personagens, com vestimentas amareladas e sandálias de couro, vão criando um ambiente que dá ao telespectador uma ideia do que seja o modo de vida do nordestino, seguindo estereótipos já incorporados pela sociedade brasileira. Todos esses elementos vão confirmar (ou ajudar a formar) o estereótipo de personagem nordestino, passando a construção cultural do homem nordestino dos anos de 1930.

Ainda no desenrolar dessa primeira cena, em que os personagens anunciam o filme que vai ser exibido na paróquia, há a interação de falas dos dois personagens, que completam a mensagem um do outro. A mensagem é marcada por um sotaque nordestino acentuado, e a fala tem melodia representativa do local. Essa interação e musicalidade do diálogo dos personagens traz à memória os artistas do Repente Nordestino[†], que contam fatos ou estórias em verso, em que um repentista completa o pensamento do outro no improviso. Abaixo, pode-se ver uma tabela com as falas dos personagens e suas respectivas legendas em inglês:

J.Grilo	Hoje a noite na paróquia de Taperoá	<i>Tonight, at the church of Taperoá...</i>
J.Grilo	vai passar “A Paixão de Cristo”	<i>... “The passion of Christ”.</i>
Chicó	Um filme de Aventura,	<i>An Adventure film!</i>
Chicó	que mostra um <i>cabra</i> sozinho, <i>desarmado</i> ,	<i>One unarmed man...</i>

[†] Repente (também conhecido como *desafio*) é uma tradição folclórica brasileira, especialmente forte no Nordeste. É uma mescla de música e poesia na qual predomina o improviso. Wikipedia <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Repente>> Acesso em 25/02/2013 às 19:45.

Chicó	Enfrentando o império Romano <i>todinho</i> .	<i>...faces the entire Roman Empire!</i>
J.Grilo	Não percam! A história do vivente que é homem e Deus, ao mesmo tempo!	- <i>Don't miss it.</i> - <i>The story of a creature who is both man and God!</i>
Chicó	Um filme de mistério que é cheio de milagres e acontecimentos <i>d'outro mundo!</i>	<i>A film of mystery, full of miracles and amazing events!</i>
J.Grilo	“A paixão de Cristo”. O filme mais <i>arretado</i> do mundo!	<i>“The passion of Christ”, the world's boldest film!</i>
Chicó	E se não for, eu <i>cegue!</i>	<i>I'll go blind if it isn't!</i>

Tabela 1: Legendas do filme 'O Auto da Compadecida'

Como visto anteriormente, durante o processo de tradução de legendas há escolhas que são feitas por parte do tradutor de legendas que vão depender de fatores diversos. Este estudo não pretende julgar as legendas como ‘certas’ ou ‘erradas’, mas sim observar a construção da narrativa que tem a influência de legendas, diálogos e imagens. Na tabela 1, as legendas sofrem três adaptações: 1) o vocábulo ‘paróquia’ é traduzido para o inglês como ‘*church*’, que significa igreja – um termo mais abrangente da língua inglesa, e mais concreto que ‘paróquia’, uma vez que, segundo o dicionário Aurélio (2001), ‘paróquia’ pode ser entendida como o território e a população subordinada eclesiasticamente a um pároco. O emprego da palavra ‘*church*’ neutraliza a ideia de paróquia; 2) na fala de Chicó “Um filme de mistério que é cheio de milagres e acontecimentos *d'outro mundo!*” (Tabela 1, acima), a expressão regional *d'outro mundo* significa algo incomum, que foge da realidade, que parece ser de outra dimensão. Na tradução da legenda surge a expressão ‘*Amazing events*’ (Tabela 1, acima), que é também um exemplo de neutralização, pois, segundo o dicionário Longman ‘*Amazing*[‡]’ significa algo “muito bom, de uma forma inesperada”. A escolha pode ter sido feita por causa da necessidade de seguir as regras de legendagem (NOBRE, 2002), pois há a expressão ‘*out of this world*’[§] na língua inglesa, que é equivalente à expressão *d'outro mundo*, e que se encaixaria na legenda; 3) a expressão “E se não for, eu *cegue!*” (Tabela 1, acima), usada por Chicó no fim da cena, representa uma particularidade regional característica do Nordeste. A expressão significa uma garantia de que algo que foi dito anteriormente pode ser tomado como verdadeiro, e na cena do filme aparece para

[‡] “Very good, especially in an unexpected way”. Longman Dictionary <<http://www.ldoceonline.com/dictionary/amazing>>. Acesso em 19/02/2013, às 11:10.

[§] Segundo o *Using English*: Algo fantástico. Using English <<http://www.usingenglish.com/reference/idioms/search.php?q=out+of+this+world>>. Acesso em 19/02/2013, às 11:21.

confirmar o discurso de João Grilo, ao afirmar que *A Paixão de Cristo* é “O filme mais *arretado* do mundo!” (Tabela 1, acima). Na tradução para a legenda, a expressão foi transferida para o inglês literalmente: “I’ll go blind if it isn’t!” (Tabela 1, acima), talvez pelo fato da expressão não ter um equivalente na língua inglesa.

Ainda no filme *O Auto da Compadecida*, é ressaltada a história da cachorra de Dona Dora (a mulher do padeiro da cidade), que é mais bem tratada que os funcionários do padeiro. João Grilo e Chicó recebem, em uma das cenas, um prato de feijão com farinha como almoço, enquanto o animal tem ‘bife passado na manteiga’ em sua tigela. Ao verem que a patroa sai do ambiente, os protagonistas trocam seu prato de comida pelo da cachorra. Imediatamente após ingerir o prato que era designado a João Grilo e Chicó, a cachorrinha passa mal e, em decorrência disso, morre. Os donos querem que a cachorra seja enterrada em latim, e João Grilo se encarrega de convencer o padre.



Imagem 1 - O enterro da cachorra.

A imagem acima (Imagem 1) mostra a procissão para o enterro da cachorra. Nessa cena não há qualquer exibição de legendas. O padre, na verdade, utiliza ‘falso latim’ que, para os telespectadores brasileiros, se trata de mais um recurso de humor na comédia. A tradução do monólogo dessa cena para o formato de legendas seria difícil e talvez a tentativa de escrever legendas com um Latim ‘falsificado’ não abrangeria a graça que há na cena. A legenda abandonaria seu papel de ferramenta de auxílio, deixando o telespectador estrangeiro confuso. Como já explicitado anteriormente, Nobre (2002) resalta que a legenda tem que ser discreta o suficiente ao ponto de fazer parte da imagem sem que cause estranhamento. A autora ainda diz que o tradutor de legendas tem que estar atento ao que é realmente indispensável para ser colocado na

legenda e encoraja a supressão de elementos considerados desnecessários à compreensão do telespectador. Aqui, as imagens das cenas são suficientes para transmitir a crítica (de forma bem humorada) à postura do padre, que aceita ir contra os seus princípios religiosos por causa do dinheiro.

No filme *Cidade de Deus*, há uma cena na qual Dadinho e Bené, já envolvidos no mundo do crime, estão sentados em tijolos, contando o dinheiro que conseguiram com roubos. Marreco, que está fugindo da polícia, se depara com os dois garotos e exige explicação. Ele pega o dinheiro que está com Bené, e Dadinho revida dizendo a Marreco que ele não pode tomar o dinheiro. Marreco bate em Dadinho (Imagem 2) e fala: “Vai tomar no cu, rapá. Passa esse dinheiro pra cá!”**. Provavelmente, a frase foi omitida da legenda para deixar o texto mais curto, e também por se tratar de um palavrão. A cena em questão tem um diálogo muito rápido, pois Marreco está fugindo da polícia e, ao encontrar os meninos com dinheiro, tenta tomá-lo para que possa fugir



da Cidade de Deus. A omissão das legendas não atrapalha a

Imagem 2 – Marreco bate em Dadinho.

compreensão da cena, pois as imagens já são recurso suficiente para traduzir a situação. O filme *Cidade de Deus* é carregado de cenas violentas e mortes, nesse caso, toda a estrutura da película já tem a função de chamar a atenção do telespectador aos detalhes e efeitos das imagens, fazendo com que o áudio e as legendas sejam ofuscados para dar espaço ao recurso visual.

6 Conclusão

** MEIRELLES, F. *Cidade de Deus*. [filme]. Produção de Tulé Peake, direção de Fernando Meirelles, Brasil, O2 Filmes, 2002. DVD, 130 min.

A partir da análise feita com as cenas coletadas nesta pesquisa, observou-se que o entendimento das representações culturais, se dá em níveis semióticos, pois como afirma Zainurrahman (2009), o humano é um ser essencialmente visual, pois o conhecimento só se desenvolve após a criação de uma imagem criada pelo cérebro. O autor afirma que no cérebro humano existem mais mecanismos que processam informações visuais do que qualquer outro mecanismo humano. Ao assistir um filme, detalhes como vestimentas, expressões corporais, e cenários dos filmes, vão influenciar na maneira como reconheceremos a cultura que aquele determinado filme representa, e por consequência a maneira como traçamos o ‘estereótipo’ do ‘carioca’ ou do ‘nordestino’, por exemplo. Sendo assim, os elementos semióticos do filme vão influenciar na formação de uma representação cultural de determinado local, ou povo.

Cronin (2009, p. 1) corrobora a ideia de o cinema ser um propagador de culturas quando afirma que “se ver é crer, então ver por si mesmo pode ser tornar a linguagem pré-babeliana do progresso universal. A divisibilidade das línguas humanas daria lugar ao espetáculo unificante da imagem em movimento”^{††}. O autor ainda afirma que o filme, por ele mesmo, é uma nova linguagem que demanda tradução, e essa tradução ocorre no momento que cada telespectador traduz os sentidos do que viu de acordo com sua maneira de pensar e sua cultura. Durante a análise do corpus desta pesquisa, foi possível perceber que em diversas situações as legendas, que realizam o papel de Tradução Interlingual^{††}, nem sempre são suficientes para traduzir o filme para uma audiência, porque, como foi observado na análise, o áudio nem sempre é prioridade. Em algumas cenas, é dado o foco ao cenário ou às expressões faciais e corporais dos artistas, que vão ser incorporados pelo telespectador a partir da Tradução Intersemiótica.

Por fim, pode se dizer que a expressão popular ‘uma imagem vale mais que mil palavras’, tem um fundo de verdade, pois as imagens realmente auxiliam na compreensão das representações culturais a partir de uma tradução intersemiótica que é feita pelo telespectador do filme. Porém, não se devem deixar de lado os outros elementos que compõem o filme, tal como os efeitos sonoros, o próprio áudio original, e

^{††} “*If seeing was indeed believing, then seeing itself could become the pre-Babelian language of universal progress.*”

⁷*The divisive languages of humanity would give way to the unifying spectacle of the moving image.*” (tradução nossa).

as legendas, que em conjunto vão criar um emaranhado significativo na mente do espectador/leitor, e dar suporte a compreensão do todo que é o filme.

Agradecimentos

Ao CNPq pelo financiamento do projeto e pela concessão da bolsa. À minha orientadora, Sinara de Oliveira Branco, pela orientação e disponibilidade.

7 – Referências

ARRAES, G. *O Auto da Compadecida*. [filme]. Produção de Lia Renha, direção de Guel Arraes, Brasil, Globo Filmes, 2000. DVD, 104 min.

CRONIN, Michael. *Translation goes to the movies*. New York: Routledge, 2009.

JAKOBSON, R. “On Linguistic Aspects of Translation”. In: Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 113-118.

MATTOS, A.C. Gomes de. *A Outra Face de Hollywood: Filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MEIRELLES, F. *Cidade de Deus*. [filme]. Produção de Tulé Peake, direção de Fernando Meirelles, Brasil, O2 Filmes, 2002. DVD, 130 min.

NOBRE, A.C.R. *A influência do Ambiente Audiovisual na Legendação de Filmes*. Revista Brasileira de Linguística Aplicada, Minas Gerais, vl. 2, n. 2, 2002. Disponível em [http://www.legenders.com.br/Docs/Influencia do ambiente audiovisual na legendagem.pdf](http://www.legenders.com.br/Docs/Influencia_do_ambiente_audiovisual_na_legendagem.pdf). Acesso em 11/10/2012 às 13:40.

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

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: História, Teorias e Métodos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola. 2011.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense. 2005.

SARDINHA, T. B. *Linguística de Corpus*. Barueri: Monole. 2004.

SARDINHA, T. B. *Linguística de Corpus: Histórico e Problemática*. D.E.L.T.A., v. 16, n. 2, p. 323 - 367, 2000.

WILLIAMS, J; CHESTERMAN, A. *The Map. A Beginner's Guide in Translation Studies*. Manchester, UK: St Jerome.

ZAINURRAHMAN, S.S. Artigo: *Visual Learner and Second Language Acquisition*. Disponível em <<http://zainurrahmans.wordpress.com>> Acesso em 10 de Outubro de 2011.

OUTRAS FONTES

Cidade de Deus <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_(filme))>, acesso em 07/01/2013 às 10:46.

Longman Dictionary < <http://www.ldoceonline.com/dictionary/amazing>>. Acesso em 19/02/2013, às 11:10.

O auto da Compadecida <[http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Auto_da_Compadecida_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Auto_da_Compadecida_(filme))>, acesso em 21/01/2013 às 22:57.

Using English
<http://www.usingenglish.com/reference/idioms/search.php?q=out+of+this+world>.
Acesso em 19/02/2013, às 11:21.

LEITURA, INGLÊS INSTRUMENTAL E TRADUÇÃO: UM PERCURSO HISTÓRICO

Shalatiel Bernardo MARTINS (UFCG)
bernardo@leaosampaio.edu.br
Sinara de oliveira BRANCO (UFCG)
sinarabranco@gmail.com

Resumo: Esse trabalho visa apresentar um percurso histórico de teorias que embasam esta pesquisa, em sua fase de desenvolvimento, em nível de mestrado. Serão feitas considerações acerca do ato de leitura dos aprendizes. Partindo da perspectiva ascendente (CASTELA, 2009)

até a perspectiva interacionista aliada à leitura crítica (PAIVA, 2009). Em seguida, serão feitas considerações acerca do ensino e aprendizagem de leitura em língua estrangeira, especificamente a língua inglesa. Concomitantemente, o processo de desenvolvimento do Inglês Instrumental em território nacional será abordado. Finalmente, serão apresentados alguns estudos que relacionam a tradução com o ensino e aprendizagem de uma LE Guimarães (2011), buscando entender a tradução dentro desse percurso como subsídio para a leitura em ambiente instrumental da língua.

Palavras-chave: Leitura; Inglês Instrumental; Tradução.

Abstract: This paper aims at presenting some of the theories which serve as basis for the development of the analysis carried out in the ongoing master's course. Students' reading process will be taken into consideration, starting from Castella's (2009) bottom-up theory, moving on to the interactionist perspective together with critical reading (PAIVA, 2009). Next, reading in foreign language will also be taken into account, especially reading in English. Then, reading for specific purposes in Brazil will be discussed. Finally, translation and foreign language teaching will be presented, following Guimarães (2001), in order to figure out the role of translation as a tool for the development of the reading process in the context of reading for specific purposes.

Keywords: Reading; English for Specific Purposes; Translation.

Introdução

Ao longo deste trabalho mostraremos um percurso histórico das teorias dessa pesquisa, em sua fase de desenvolvimento, em nível de mestrado. Primeiramente faremos algumas considerações acerca do ato de leitura, levando em consideração seus aspectos, cognitivos, sociais, culturais e políticos. Partindo desde a perspectiva do texto como o detentor de todas as informações (CASTELA, 2009), em seguida abordando o leitor e seu conhecimento prévio (SMITH, 1989; KATO, 1995). E por fim, a corrente que defende que tanto o texto quanto o conhecimento prévio seriam importantes no processo de leitura (KOCH, 2002; MARCUSCHI, 1999). A discussão acrescentará aspectos extratextuais mais reais, como o político, para que possamos nos posicionar perante as citadas perspectivas.

Logo em seguida, faremos considerações acerca do ensino e aprendizagem de leitura em língua estrangeira (doravante LE). Daremos foco especial ao processo de leitura em língua inglesa (LI), língua foco da pesquisa. Concomitantemente, abordaremos o processo de desenvolvimento do Inglês Instrumental em território nacional. Desde a criação do Projeto Nacional de Inglês Instrumental, até perspectivas mais modernas do ensino dessa modalidade. Daremos atenção especial àqueles trabalhos que versam sobre essa perspectiva em contexto universitário, por considerarmos mais pertinente para o desenvolvimento de nosso trabalho.

Abordaremos, por último, alguns estudos que relacionam a tradução com o ensino e aprendizagem de uma LE, focando para aqueles que tratam sobre o ensino de leitura envolvendo aspectos tradutórios. A tradução será vista nessa pesquisa como um processo além da transferência linguística entre pares linguísticos (NIDA, 1964; BASSNET, 2002). Levará em consideração o conceito de tradução a partir da virada cultural (BASSNET, 1990; LEFEVERE, 1992) incluindo aspectos ideológicos e econômicos.

1.1 Definições de leitura

Leitura e interpretação de textos são atividades interligadas ao aprendizado de uma LE. Principalmente se pensarmos no universo da sala de aula de Inglês Instrumental cujo foco da aprendizagem está voltado para esses aspectos de leitura, interpretação ou compreensão textual. Sendo assim, torna-se importante considerar as diferentes perspectivas históricas do que seja ler.

A vertente clássica dentro da pesquisa sobre leitura é a do processo *bottom-up* ou ascendente (CASTELA, 2009). O mesmo consiste na perspectiva de que o texto detém toda a informação e que o leitor faz apenas decodificá-lo de forma que seja extraído o que se deseja, predominando como tendência ao longo dos anos de 1950 e 1960 (LEFFA, 1999). Kato (1995) afirma que esse processo se dá do texto para o leitor, uma vez que esse consegue chegar a um significado através da “análise e síntese do significado das partes menores e sequenciais que compõe o texto” (KATO, *op. cit.* p.20) Dando pouca ou nenhuma importância à visualização do texto como um todo.

Percebe-se que essa vertente dava muita atenção ao conteúdo estrutural que o texto fonte trazia. Muito semelhante, portanto, ao que acontecia quando se ensinava uma LE pelo Método Gramática e Tradução. Nessa perspectiva o texto base era quase que ‘intocável’. Os aprendizes deveriam seguir a risca todas as orientações passadas pelo texto, deixando pouca ou nenhuma lacuna para que o estudante pudesse formar alguma opinião acerca do conteúdo visto.

Colaço (1999) afirma que a leitura dentro desta abordagem seria nada mais que a extração de significados e não a construção dos mesmos. O aprendiz de leitura não conseguiria desenvolver um raciocínio além do que o texto fala ou se quer relacioná-lo com outro texto de assunto semelhante, ele seria um “reprodutor e não um produtor de sentidos” (MONTEIRO, 2003 p.19). Essa reprodução muitas vezes se daria de forma precipitada e sem nenhuma preparação anterior, causando uma discrepância entre as informações passadas pelo texto e as decodificadas pelo aprendiz.

Castela (2009) acrescenta ainda que nessa concepção de leitura o texto funciona como uma espécie de portador de um sentido dado pelo autor, sentido este que seria invariável. O leitor não seria nada mais que um simples decodificador das informações contidas no referido

material lido. Portanto, essa teoria de leitura não acreditava que o leitor já pudesse trazer algo consigo, por maior que fosse sua familiaridade com o que se estava lendo.

Leffa (1999) argumenta ainda que essa perspectiva de leitura também influenciava na construção de materiais didáticos e paradidáticos. Ambos deveriam seguir a risca essa noção de que as palavras seguem uma evolução estrutural e de complexidade linguística à medida que as unidades ou os capítulos do livro fossem se desenvolvendo. Essa é uma característica bem marcada, por exemplo, nas divisões de conteúdo por série.

Acrescenta-se que esse processo de decodificação acontecia especialmente na utilização de materiais paradidáticos. Durante muitos anos, ao longo do ensino fundamental brasileiro, na utilização das chamadas fichas de leitura. Essas, por sua vez, geralmente traziam perguntas meramente estruturalistas de transposição de informações. Perguntas como ‘quem é o protagonista da história?’ ou ‘em que data ocorreu determinado evento?’ exigindo pouco ou nenhum desafio cognitivo por parte dos aprendizes.

A partir dos anos de 1970 começa a surgir dentro dos estudos voltados para o ensino e aprendizagem de leitura uma nova perspectiva de abordagem do texto. Essa mudança, como qualquer outra na área da educação, não aconteceu de forma súbita. Caracterizou-se como um processo advindo de uma necessidade que a comunidade educacional tinha de resolver problemas identificados nessa área, principalmente nas escolas públicas brasileiras. (CASTELLA, 2009)

Essa segunda perspectiva de leitura, chamada de *top-down* ou descendente, passou a dar ênfase no leitor na medida em que passou a se considerar a psicolinguística como fator presente na leitura. O ato de ler seria essencialmente cognitivo (CASTELLA, 2009). Nessa mudança de perspectiva deixou-se de crer que o leitor chega até seus significados de forma vazia, pelo contrário, seus conhecimentos prévios são bastante relevantes.

Monteiro (2003) acrescenta ainda dizendo que essa nova perspectiva de leitura tem como fonte de estudo o texto cujo sentido está na cabeça do leitor. O conteúdo presente no texto serviria agora como suporte para os processamentos mentais que acontecem no momento que o aprendiz está executando a tarefa de leitura. A autora chama esse novo modelo de um “jogo psicolinguístico de adivinhação em que o leitor se utiliza de seus conhecimentos linguístico, textual e de mundo para atribuir sentidos ao texto”. (MONTEIRO, 2003 p.17)

Koch (2002) afirma que esses componentes, linguístico; textual e de mundo, formam o que ela chama de conhecimento prévio, fator preponderante para a compreensão de qualquer texto. A autora fala então que o leitor deve se esforçar mentalmente para atribuir algum sentido ao que se está lendo o que demanda para nós, por parte do aprendiz, uma capacidade crítica de distinção de elementos textuais e extratextuais muito elevada.

Para a autora, o componente linguístico é aquele ligado sintaxe, semântica e fonologia. O conhecimento textual seria aquele ligado as crenças que o leitor demonstra em relação ao

texto, por exemplo, ao ler uma revista que trata especialmente sobre esportes o leitor acredita que as notícias versarão principalmente sobre futebol, pelo menos no âmbito brasileiro, sendo o esporte mais valorizado em território nacional. O conhecimento de mundo se referiria aquele derivado das experiências anteriores do aprendiz.

Leffa (1999) acrescenta ainda que o leitor passa a ter uma participação bem mais relevante na busca do significado. Quem está lendo passaria a ser o soberano absoluto na construção do significado, sendo assim, o autor acredita que não existe uma interpretação errônea, mas diferentes pontos de vista. Um exemplo disso é quando professor e aluno divergem da mesma situação em sala de aula. Ainda assim, o que se vê em trabalhos sobre formação de professor e leitura é que o regime que enxerga o professor como o detentor do conhecimento ainda se perpetua (PELLIM, 2010).

O mesmo autor afirma ainda que essa perspectiva que aceita o leitor como o centro da criação de significado se caracteriza como tal por considerar que não exista extração de significado por parte de quem está lendo. O que acontece é apenas uma atribuição de sentidos solidificados através de estratégias criadas por ele, de elementos visuais e não visuais, de conhecimento prévio e de conhecimento da estrutura do texto escrito (notas de rodapé, abreviaturas, citações, etc.). Especialmente ao estudarmos o contexto universitário em que a carga de leitura é muito alta.

O processo de interação entre duas teorias não é algo pertinente apenas à leitura, isso é comum a todas as ciências (LEFFA, 1999), sendo assim, a ligação entre o processo ascendente e descendente era um processo natural. A partir do fim dos anos de 1970 e início dos anos de 1980 esse processo interacional passa a ser estudado e de acordo com Castela (2009) consiste na utilização simultânea dos processos ascendentes e descendentes. Esse modelo interacional de leitura teve como base a teoria dos esquemas (conhecimento prévio), que pode ser vista em Carrel (1983). Os autores pregavam que para se alcançar o objetivo da leitura, o leitor deveria ativar seus conhecimentos prévios, criando modelos mentais para a interpretação dos textos orais. Monteiro (2003) afirma que, esse modelo interacional mencionado pelos autores anteriores visava um tipo de aperfeiçoamento do processo descendente.

Dentro desta perspectiva interacionista de leitura, Castela (2009, p. 09) elenca cinco processos diferentes de interação, a saber: i) a interação que ocorre entre os processamentos da informação; o que em suma seria a relação entre processo ascendente e descendente, ii) a interação leitor-autor enxergando a leitura como uma negociação de significado, iii), a interação leitor-texto em que se realiza a reconstrução dos sentidos através de marcas textuais, iv) a interação entre diferentes tipos de conhecimento; como por exemplo a relação entre níveis sintáticos, semânticos, lexicais e etc. E v) a interação entre o leitor e o outro, ou seja, construir um significado através das relações sociais, sendo a presença de uma outra pessoa indispensável.

Monteiro (2003) fala também acerca do componente social dentro do ensino de leitura. O ato de ler passa nessa corrente a ser não mais um ato solitário e constitui-se a partir de então em uma ação coletiva de construção de significado através da interação com o outro.

Nas primeiras décadas do século XXI surge então uma nova vertente dentro dos estudos de leitura que seria a leitura crítica. Esta corrente não exclui o processo interacional, muito pelo contrário, ela chega de forma complementar ao passo em que introduz a concepção de contexto que Paiva (2009) explica como a interação viva entre os atores da leitura: o texto, o leitor e o contexto. Ler agora vai muito além de entender o que se está no ‘papel’ e relacioná-los com experiências prévias, exige que o leitor entenda o antes do texto escrito que ele esteja consciente de quais circunstâncias levaram até este texto e principalmente a que propósito ele se dá.

Monteiro (2003) exemplifica como prática de leitura crítica o uso de charges, por exemplo, um chargista desenvolve sua arte essencialmente como uma forma de criticar alguém importante na sociedade, ou mesmo um ato feito por uma personalidade amplamente conhecida, contudo isso só fará sentido se o aprendiz souber que aquele gênero textual exerce essa função, caso contrário, é como se ele ‘perdesse’ a piada por desconhecer o gênero textual.

O papel do professor dentro do ensino de leitura crítica também exerce papel fundamental, muito embora uma leitura crítica exija do aluno uma autonomia muito grande “o aluno é visto como alguém que precisa de orientação e que, para adquiri-la, busca a ajuda do professor” (PELLIM, 2010 p.23). O docente é aquele que possui mais experiência de vida e de conteúdo e que, certamente, transmitirá ao aluno aquilo que ele necessita.

O bom professor de leitura crítica é aquele que:

É cúmplice dos alunos, jogando giz em quem conversa, misturando linguagem informal com o vocabulário técnico de sua disciplina e chegando a tal ponto de conivência com os alunos que se estabelece tacitamente um pacto de silêncio, em que tudo o que acontece na sala de aula fica ali mesmo; professor e aluno não se acusam; são cúmplices. (LEFFA, 2010 p.29)

O comentário do autor anterior prega uma nova concepção de professor. Corroborar-se ideia do teórico ao dizermos que o docente do século XXI, não pode mais manter a imagem de centralidade de saberes. Principalmente se pensarmos no contexto que envolve o ensino de leitura em língua inglesa em cursos de Inglês Instrumental. A carga de conteúdo técnico trazido pelos alunos irá, muitas das vezes, surpreender até mesmo o professor. A palavra chave para o docente de leitura crítica é construir o conhecimento junto ao aluno, discutiremos essa leitura em língua inglesa instrumental na seção seguinte.

1.1.1 Leitura em Língua Inglesa Instrumental

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1999), doravante PCN, determinam que ao longo do ensino fundamental seja dada a ênfase na habilidade de leitura em LE moderna uma vez que “essa habilidade está em consonância com as necessidades reais do aprendiz” (MOITA LOPES, 1996 p. 42). Dessa forma interessa-nos entender como esse processo de leitura em LE ocorre.

Gagné *et al.* (1993) sugere que a aula de leitura em LE, no caso deste estudo em língua inglesa, envolve basicamente dois tipos de saberes: i) declarativo onde estariam localizados os conhecimentos acerca de morfemas; letras; ideias; palavras e etc., e ii) procedural em que o leitor deve decodificar; inferir; e monitorar a compreensão tendo consciência e dando um sentido ao que se está lendo.

Coscarelli (2002) afirma que inferência é um dos processos mais importantes quando se fala em leitura de LE, e define o inferir como sendo operações cognitivas que o aprendiz faz para criar proposições novas a partir de informações que ele identificou no texto. A autora fala que todas as informações contidas na superfície do texto serão racionalizadas pelo leitor e que, a partir das mesmas, ele acrescentará mais fatos aos já obtidos.

Koch e Elias (2006) advogam que, para estabelecer objetivos e expectativas para construir, através também da inferência, uma unidade de sentido, o estudante necessita do conhecimento prévio. Os autores afirmam que esse é um universo estruturado de representações baseadas em padrões de compreensão de mundo, ou seja, cada indivíduo constrói seu sentido baseado em suas experiências de vida aliadas ao seu nível de leitura e estudos prévios. Quando o indivíduo se depara com o texto, ele infere suas experiências na compreensão do mesmo, partindo para uma abordagem cognitivista de leitura. Koch e Elias (2006) afirmam que esse tipo de abordagem deve necessariamente incluir a noção de inferência que, por sua vez, consiste no estabelecimento de conexões entre os enunciados, com o preenchimento de lacunas deixadas pelo texto, por exemplo, através da associação do texto lido com outro já visto anteriormente, para chegar à construção do sentido e à compreensão textual (KOCH; ELIAS 2006).

Inferir é um dos meios que os estudantes de LE podem utilizar para fazer leituras críticas acerca dos mais variados temas. Pensamos que essa inferência pode e deve ser incentivada pelo docente, inclusive através do material didático. Proporcionando no aprendiz um despertar para o aprendizado da língua ou mesmo um encontro com assuntos que ele já tenha visto previamente. Inferir é primordial para a leitura em LE.

Tomitch (2007) alerta que a aula de leitura em LE deve ser guiada através das estratégias de leitura (*skimming*; *scanning*; *cognatos*) aliadas ao uso de gramática (grupos verbais; pronomes). Esta aliança possibilita que o leitor encontre as informações que ele deseja, ou melhor, que ele possa entender o assunto tratado no texto. A autora não desconsidera a oportunidade de se trabalhar com outras estratégias como o estudo dos gêneros textuais.

As estratégias mencionadas por Tomitch (*op. cit.*) são formas de se trabalhar o texto dentro de uma perspectiva mais ampla. Corrobora-se a ideia da teórica de que essas estratégias facilitem a compreensão leitora. Acrescenta-se também que elas auxiliam também na forma que o aluno buscará o significado das palavras no dicionário, ou mesmo se essa ação é realmente necessária. Diminuindo assim, a necessidade de incessantes traduções ao longo da aula.

Holden e Rogers (2001) fazem uma ligação entre leitura e interpretação e afirmam que é quando estão interpretando, ou seja, através das produções textuais, que os aprendizes de leitura em língua inglesa percebem se estão evoluindo na disciplina. Essa é uma visão atrelada aos manuais didáticos usados pelos docentes que podem ou não representar um problema na hora da leitura. Na visão dos autores o material didático pode, quando trabalha com textos autênticos de interesse dos aprendizes, facilitar sua interpretação. Por outro lado, quando esses textos estão distantes da realidade do aluno isso pode acarretar uma paralisação precoce da tentativa de se interpretar as informações do texto.

Sendo assim, o ensino e aprendizagem de leitura em língua inglesa englobam diversos fatores desde o uso de LM até a competência do conhecimento extralinguístico e de mundo que o aprendiz possua. Esta noção de ensino de leitura vai chegar ao Brasil a partir do ano de 1978 quando se criou o Projeto Nacional de Inglês Instrumental^{§§}, é sobre este tema que trataremos na seção subsequente.

1.1.2 O Projeto Nacional de Inglês Instrumental

A necessidade do estudo do ensino de Inglês Instrumental foi inicialmente abordada pelos autores Celani (1988), Holmes (1988), Ramos (1988) e Scott (1988). Para esses autores, alguns fatores contribuíram para o estabelecimento do Projeto Nacional de Inglês Instrumental, em 1980, atraindo vinte universidades em um primeiro momento, dentre elas, a PUC-SP, UFMG, UFSC, UFRJ e USP. O projeto foi desenvolvido dentro do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas- LAEL/PUC, considerado um dos maiores centros em estudos da área dentro do território nacional.

Segundo Celani *et al.* (2008), este projeto aconteceu por meio de seminários locais e regionais atendendo a demanda da necessidade de cursos específicos de I.I especialmente voltados para as áreas de ciências puras ou aplicadas (NARDI, 2011). Um dos resultados desses seminários foi a constatação da necessidade de se estabelecerem tópicos para uma espécie de “cardápio” para uso naqueles seminários nas diferentes universidades e também para

^{§§} O projeto só entrou em vigor em 1980, contudo, optamos por colocar 1978 por ter sido o ano preciso em que começou o seu planejamento aqui no Brasil.

servirem de material básico de apoio para o projeto em geral. Nasceram desse trabalho coletivo com todas as universidades envolvidas no projeto os *working papers*.

Os mesmos autores afirmam que os *working papers* visam explicar a questão do ensino de Inglês Instrumental dentro das Universidades Brasileiras, bem como privilegiar o processo desse tipo de ensino e não apenas fazer uso do produto em si, semelhante à visão de tradução como processo descrita por Alves (2003). Nardi (2011) coloca que os *working papers* eram espécies de apostilas que versavam sobre diferentes pontos do ensino de leitura em Inglês Instrumental. A mesma autora fala também que este projeto tem procurado entender as novas tendências de ensino voltadas para o ensino de língua inglesa instrumental através de encontros anuais que discutem as tendências e necessidades do Inglês Instrumental através de vivências e trocas de experiências.

A mesma teórica afirma que a leitura em contexto de Inglês Instrumental se diferencia do inglês comum, pois, aquele, envolve-se com textos técnicos e científicos específicos da área de estudo abordada, por exemplo, um curso de instrumental voltado para um conjunto de profissionais da área de ciências exatas abordaria vocabulário específico de matemática, física, e etc. Alguns estudiosos (CRUISE, 2010) afirmam que esse contexto de ensino estaria mais voltado para o termo 'Inglês para Fins Específicos', contudo, consideraremos o termo Inglês Instrumental para os mesmos propósitos.

Nardi (2011) afirma ainda que apesar dos *working papers* estarem situados bem no início do desenvolvimento desse projeto em âmbito nacional, ele continua ainda sendo uma fonte rica e confiável quando se pretende pesquisar sobre o ensino e aprendizagem de uma língua em contexto instrumental. Consideramos esse projeto como a pedra fundamental dos estudos de LE em nível instrumental, uma vez que os mesmos norteiam pontos específicos dentro da área. A autora cita ainda as palavras de Maria Antonieta Alba Celani na formulação da capa desse projeto que diz: “a posição do Projeto Brasileiro em relação à formação de professor era o de privilegiar o processo e não ensinar a fazer o produto” (CELANI, 2008 p.02). A autora deixa claro nessas palavras que o docente precisa pensar as necessidades dos aprendizes para desenvolver cursos desse tipo de abordagem.

Percebe-se com isso que um dos grandes pilares da formação do professor de língua inglesa instrumental está voltado para a necessidade do aprendiz. Contudo abrimos a discussão de que nem sempre é uma tarefa fácil para o professor identificar as reais necessidades de seus aprendizes. Por isso é de fundamental importância que o professor entenda qual o seu papel ao ensinar leitura em LE e quais as principais características dessa abordagem de ensino.

A mesma autora afirma ainda que o Inglês Instrumental apresenta também características sintáticas próprias, ou melhor, os mecanismos sintáticos da língua inglesa são redesenhados para exercerem outras funções, uma vez que se busca aliar a gramática com as estratégias de leitura. Isso acontece porque no Brasil a língua inglesa não é normalmente usada em situações comunicativas da vida cotidiana. O nosso país se encontra distante das localidades de língua inglesa nativa. Entretanto, o uso da língua inglesa ocorre, na maior parte das vezes, em situações acadêmico-profissionais, como é o caso dos testes de proficiência (VEREZA, 2005).

Vereza (*op.cit.*) destaca ainda a importância das estratégias cognitivas para o Inglês Instrumental. Elas contribuem grandemente no processo de leitura, bem como as estratégias de leitura, a saber: i) previsão e inferência, quando o leitor desenvolve a capacidade de fazer certas ‘adivinhações’ sobre o texto, por exemplo, ao ler a frase ‘Parkinson’s disease’, o aprendiz pode inferir o significado da segunda palavra através da primeira, devido ao seu conhecimento de mundo (CARVALHO 2002); ii) *skimming*, que consiste na leitura rápida de um texto para se adquirir uma ideia geral sobre seu assunto, por exemplo, extrair conteúdo do texto observando apenas seu título, subtítulo e outras partes que chamem a atenção do leitor (SOUSA, 2002); e iii) *scanning*, que consiste em uma estratégia de leitura que permite ao leitor localizar informações específicas, tais como: datas, nomes, números, etc. (SOUSA, 2002). Pode-se mencionar também a análise de gênero textual, por exemplo, resumo, *abstract*, carta, charge, etc., das palavras cognatas ou chamadas palavras transparentes, por exemplo, real-real; history-história; Europe-Europa, etc., bem como dos elos coesivos, por exemplo, conjunções e pronomes.

Kennedy e Bolitho (1984) mostram os principais desenvolvimentos do ensino de Inglês Instrumental, focando em dois pontos principais. O primeiro, referindo-se ao direcionamento do aprendizado no estudante e, segundo, propondo uma mudança de visão de linguagem não apenas como um conjunto de regras gramaticais, mas também como um conjunto de funções:

ESP tem como base uma investigação dos propósitos do aprendiz e nas suas necessidades. Essas necessidades atuarão como guias para a elaboração de materiais utilizados pelo professor, bem como, o tipo de inglês que será ensinado, também dependerá do interesse e dos pedidos dos alunos. (KENNEDY; BOLITHO, 1984, p.10)

A citação acima se refere a como o professor deve elaborar o seu plano de curso de Inglês Instrumental, voltado principalmente para a realidade do estudante, para algo que seja seu objetivo principal, despertando nos discentes uma curiosidade maior sobre o texto e,

consequentemente, uma melhor compreensão textual, além de tratarmos, em sala de aula, de assuntos que sejam do interesse dos estudantes e que estejam voltados para sua área de estudo, havendo uma probabilidade de discussão crítica maior acerca daquele conteúdo.

Ramos (2005) e afirma que, em princípio, apesar da complexidade do termo, elaborar um curso voltado para o ensino de Inglês Instrumental sem saber quais são as reais necessidades do público a qual este trabalho está sendo proposto é, no mínimo, precipitado. Ela complementa dizendo que “não há um curso de Inglês Instrumental sem análise de necessidades” (RAMOS, *op cit* p.05). Elas guiarão ou nortearão os docentes desta disciplina ao longo do desenvolvimento do curso.

Acredita-se que textos autênticos são importantes para se entender o processo de leitura em Inglês Instrumental, principalmente se pensarmos que leitor do século XXI deve entender o texto em todos os seus sentidos, ou seja, no nível do discurso que envolve aspectos sociais; culturais e políticos e que só entendendo esse processo de forma satisfatória é que ele poderá ser considerado alfabetizado (letrado), visão partilhada pelos estudos de leitura crítica vistas anteriormente e que consideramos como um dos aspectos mais relevantes em nossa pesquisa.

Vivenciamos experiência semelhante nesta relação professor e aluno durante período como docente bolsista do Instituto Federal do Ceará- IFCE, com a disciplina de Inglês Instrumental no curso de licenciatura em Educação Física, área em que muitos estudantes supostamente não têm interesse por língua inglesa. Ao utilizarmos textos do tipo *abstracts*, feitos por colegas de turma desses alunos que já tinham apresentado seus trabalhos de conclusão de curso, o interesse em saber o conteúdo dos textos cresceu muito, principalmente devido ao interesse comum sobre os assuntos abordados, como atividade física, esportes radicais, dieta alimentar, dentre outros, bem como a aproximação entre leitor e autor, uma vez que, ao interpretar os textos, os alunos tinham ideia de quem os criou.

Um fator relevante que surgiu a partir do Projeto Nacional de Inglês Instrumental (CELANI, *op cit.*) foi a de que os professores deveriam elaborar seus próprios materiais didáticos. Sabe-se que a elaboração de um livro didático, ou mesmo um material de apoio (apostila, worksheets, e etc.) demanda muito tempo e pesquisa, algo raro para professores, então Ramos (2009) recomenda que os docentes adaptem esses materiais a sua realidade ou mesmo criem materiais complementares.

Hutchinson e Waters (2000) advogam que o bom material de Inglês Instrumental que realmente segue a máxima das necessidades dos aprendizes deve, entre outras coisas, desenvolver materiais didáticos que não ensinem, mas que encorajem o estudante a aprender. O material criado para as aulas de Inglês Instrumental deve: i) conter textos interessantes;

nenhum aluno conseguirá manter o foco na aula se os textos não forem relevantes para eles, ii) sejam desafiadores; exercícios que não exigem do aluno nenhum esforço cognitivo para a sua resolução se tornam tão enfadonhos quanto textos com os quais eles não se identifiquem; talvez até mais, iii) exijam que o aluno ative seu conhecimento prévio; geralmente o professor consegue fazer isso ao envolver temas atuais ou de grande repercussão nas mídias jornalísticas, e iv) conteúdo que tanto o professor quanto o aluno possam lidar; trabalhar com textos extremamente complexos é a outra ponta do iceberg; o aprendiz se desmotiva e acaba desistindo do curso.

Os mesmos autores, a partir desses conceitos anteriores, acabaram desenvolvendo um modelo para a criação de materiais didáticos de Inglês Instrumental, objetivando principalmente articular de forma conjunta e integrada os vários aspectos do aprendizado, enquanto permitiam que os alunos ‘florescessem’ como aprendizes de LE. O modelo consiste basicamente de quatro elementos que veremos nos parágrafos subsequentes.

O primeiro deles é o ‘Input’ que é toda a entrada de informação que o aluno possui durante a aula. Essas entradas acontecem através de um texto, diálogo, diagrama, fotos, imagens e etc. Variando de acordo com a necessidade dos aprendizes. Eles afirmam então que esse insumo desenvolve uma série de elementos, a saber: i) o estímulo para a resolução das atividades por parte dos alunos, um bom insumo é um elemento desafiador, ii) emerge novas palavras, com isso o estudante se depara com o desconhecido e vai em busca do conhecimento daquele(s) novo(s) vocábulo(s), iii) gera a comunicação; uma vez que é nesse momento que toda discussão sobre o conteúdo acontece, iv) dá a oportunidade para o aluno trabalhar suas habilidades interiores e exteriores; o que acaba motivando o aprendiz a querer sempre novas informações^{***}.

O segundo elemento elencado pelos autores é um dos mais importantes, o foco no conteúdo. Quem desenvolve materiais para um contexto de sala de aula de Inglês Instrumental precisa estar ciente de que a língua não é o propósito final do aprendiz, ela é apenas um meio para algo maior, algo que possa estar relacionado tanto ao campo profissional quanto ao pessoal de quem está aprendendo essa nova língua. A necessidade de trabalhos que visem o desenvolvimento do conteúdo e não de elementos linguísticos é iminente. (PAIVA, 2005)

O terceiro elemento elencado pelos teóricos diz respeito ao estudo das formas sintáticas, eles não desconsideram que o estudo da língua é bastante relevante, eles recomendam então que, caso necessário, o aprendiz desmembre o texto em palavras, frases, e

^{***} Hutchinson e Waters (2000) colocam os passos de forma bem mais detalhada, contudo, resolvemos adaptá-los para o contexto de nosso trabalho.

assim por diante, até conseguir obter um significado para aquela informação. Ressalvam, no entanto, a necessidade do caminho de volta, de se encontrar novamente dentro de um contexto discursivo maior.

O último elemento desenvolvido por eles diz respeito à aplicação das atividades em si. O propósito de qualquer material que trate sobre linguagem é o uso dela em si. O aprendiz deve estar apto ao fim, por exemplo, de uma unidade que faça a junção de cognatos e presente simples, a realizar atividades que envolvam os dois conteúdos, bem como saber entender o propósito do uso deles naquele determinado contexto. O que nos leva a crer que elaborar esse material requer muito tempo de estudo e experiência.

Uma sugestão do trabalho de Monteiro (2003) é a utilização de gêneros do discurso para a elaboração desses materiais extras. Ensinar a ler nessa perspectiva ajuda os aprendizes a lidarem com as situações de interação amplamente comentadas nesse trabalho, e que os textos conseguiriam ser visualizados por eles de uma forma muito mais abrangente do que sem a utilização desses gêneros discursivos. A autora atribui ainda que os estudantes cometem erros nesse processo de leitura por desconhecerem elementos básicos dos respectivos gêneros mencionados. Apesar dessas abordagens alternativas, muitos são ainda os mitos acerca da modalidade instrumental.

Ramos (2005) fala sobre alguns dos mitos que surgiram sobre o ensino de Inglês Instrumental como, por exemplo, a crença de que instrumental é inglês técnico ou ainda que neste tipo de abordagem não se deva usar dicionário em aula, não se deve ensinar gramática e principalmente a aula deve ser ministrada na LM do aprendiz. Ela afirma que muitos destes mitos ainda permanecem nos livros didáticos utilizados em boa parte dos cursos de Inglês Instrumental no Brasil.

Lima (2009) advoga que a utilização de textos técnicos, por exemplo, não se restringiria apenas a entender sua estrutura como cita as crenças do trabalho de Ramos (2005). Ele afirma que até mesmo nestes textos é necessário se enxergar a leitura sobre diversos aspectos e que toda leitura envolve tradução. Para melhor entendermos esta relação entre a leitura e o processo tradutório mencionado pelo teórico anteriormente citado, as linhas que seguem versarão sobre trabalhos que envolvem estes dois percursos de estudo, a leitura em Inglês Instrumental e a tradução.

1.1.3- Inglês Instrumental e Tradução

Nesta subseção falaremos de trabalhos que envolvam a relação entre tradução e o ensino de Inglês Instrumental. Iniciaremos falando daqueles que estão ligados diretamente ao

Projeto Nacional de Inglês Instrumental, Celani (2008). Logo após faremos considerações sobre trabalhos mais atuais que versem sobre estas perspectivas. Por se tratar de uma grande quantidade de trabalhos sobre ensino e aprendizagem de línguas, nesse contexto, falaremos dos mais relevantes para esta pesquisa.

O primeiro deles é o de Scott (1984), que aborda a relação entre as informações dadas pelo professor e a assimilação de tais informações para a resolução dos problemas encontrados pelos alunos em sala de aula. O autor constatou que, quando essas informações são mal-direcionadas elas podem afetar o desempenho desses alunos:

Até esse momento, não tinham uma orientação correta de como ler em um contexto de inglês-ESP, e que a solução estaria em exercícios do tipo de *skimming*, *scanning*, *prediction*. Desde que o professor orientasse o aluno para que tipo de exercício cada um deles servisse (SCOTT, 1984, p. 08).

Desse modo, o processo de leitura pode ser mais sistemático e coerente, uma vez que os alunos têm uma orientação, ao invés de um processo de leitura em que o professor apenas pede que o aluno faça a tradução, sem nenhum tipo de ‘aquecimento’, termo utilizado pelo autor. Esse tipo de comportamento é bem comum nas escolas regulares onde o ensino do inglês está muito enraizado no antigo Método de Tradução e Gramática em que o processo tradutório era utilizado de forma descontextualizada, muitas vezes em listas de palavras. (BROWN, 2000)

Guimarães (2011) corrobora com a ideia de que a tradução dentro de sala de aula de Inglês Instrumental deve ser visto de uma forma mais guiada, ou seja, ao trabalhar, por exemplo, com a ideia da LM e LE concomitantemente, o aprendiz se torna mais desafiado ao resolver exercícios de compreensão e, dessa forma, se empenha mais durante este processo de leitura em língua inglesa. Abordaremos mais sobre esses exercícios que envolvem tradução e Inglês Instrumental ao longo do capítulo de análise.

A mesma autora acrescenta ainda a ideia de que estudantes de língua inglesa com foco maior em leitura não devem traduzir como um profissional, ou que apenas a tradução resolveria todos os problemas de compreensão dos alunos. A autora é contrária a esse pensamento, seguindo um modelo de tradução que não implica passar todos os termos de um texto em LE para LM, referindo-se primeiramente à transferência das informações do texto, de uma língua para outra, durante o processo de leitura, especialmente ao se utilizar de tarefas que exijam resumos na LM, que para a autora é uma das formas de se realizar a tradução.

Vista nestes moldes, a tradução, especialmente dentro da sala de aula de Inglês Instrumental, pode contribuir para a aprendizagem de leitura e melhorar a interpretação de textos que os aprendizes terão que enfrentar ao longo de sua vida profissional, ou seja, ela determina que traduzir é uma estratégia de ensino assim como tantas outras e que deve ser trabalhada dentro de um contexto que faça sentido para o aluno, visão da qual corroboramos.

Machado (2002) considera relevante, para aqueles que utilizam o resumo como um recurso didático, ter a consciência do que realmente significa o termo. A teórica alerta que existe uma distinção no termo. O primeiro conceito colocado, fala acerca do processo de sumarização desenvolvido durante a leitura. Nessa situação o aprendiz, ao longo da leitura, acaba por eliminar elementos que ele, internamente, considera irrelevante no texto. O segundo tópico advogado diz respeito aos textos produzidos como resumos que se caracterizam dentro da perspectiva dos gêneros discursivos (MONTEIRO, 2003). A autora coloca então que esse último pode e deve ser utilizado como recurso nas aulas de ensino de leitura. Corroboramos com a ideia da teórica e acrescentamos que esse recurso deve ser especialmente utilizado ao tratarmos de tradução em sala de aula de Inglês Instrumental devido a amplitude de compreensão textual a qual o aprendiz é submetido para satisfazer as características de um bom resumo.

Atkinson (1993) corrobora a mesma ideia de que o resumo é um tipo de tradução e que esse exercício deve ser praticado por todos os docentes que lidam com estudantes de Inglês Instrumental. Ao longo da análise dos livros didáticos, observamos se exercícios que exigiam do aluno resumos em LM sugeriam um trabalho de compreensão do conteúdo. Foi ainda observado se esse tipo de atividade sugere o desenvolvimento do senso crítico dos estudantes, baseando-se na interação autor/texto/leitor mencionado por Paiva (2004), falaremos mais sobre isso no capítulo de análise.

O segundo trabalho analisado foi o de Lima (1984) que desenvolveu uma abordagem pedagógica para a leitura de textos em Inglês Instrumental para o contexto acadêmico. O trabalho objetivava facilitar a tarefa dos aprendizes no processo de compreensão de textos científicos e argumentativos em língua inglesa, voltados para suas respectivas áreas de conhecimento, salientando a importância de síntese e de compreensão leitora dos estudantes. Essa abordagem foi desenvolvida a partir da noção de que devemos mudar as ideias de cada sentença do texto, ou seja, sair de uma perspectiva microtextual, para um conceito global dentro do discurso.

O mesmo autor afirma ainda que o grande problema na aula de Inglês Instrumental é que os alunos dessa modalidade não desenvolvem a capacidade de independência com relação aos textos, ou seja, ficam atrelados ao uso do dicionário ou algum outro recurso que

aparentemente facilite a compreensão leitora. Enquanto que o aluno em curso normal acaba internalizando a língua e formando seu próprio vocabulário. Esse uso atrelado do dicionário descende de uma crença (que passa de professor para aluno) de que traduzir na sala de aula requer observar vocábulos individualmente, o que torna o processo de tradução lento uma “crença que influenciará outras crenças”. (ALMEIDA FILHO, 2002 p. 15).

Lima (1984) conclui seu argumento reforçando que:

A crença na existência e na aplicabilidade de macro-regras está ligada ao fato de que devemos aceitar que o processo de leitura é, de fato, um resumo, em que o leitor tem que reduzir suas palavras, de forma que elas fiquem compreendidas. A necessidade desse ato de resumir se dá pela fraca memória que temos, dessa forma, a construção de macroestruturas é fundamental para entendimento mútuo (LIMA, 1984, p.11).

O autor refere-se à proposta de tradução mais atual, diferente da estruturalista, mais voltada para questões linguísticas. A ideia de tradução, a partir da virada cultural⁺⁺⁺, explora o que não está aparente no texto, observando questões de ordem social, política, contextual. Esse processo pode ser observado, por exemplo, com o auxílio das estratégias de tradução de Chesterman (2007), sendo sintáticas, semânticas e pragmáticas, para se fazer as adaptações ou resumos necessários chegando a uma tradução/interpretação satisfatória. Leva-se em conta também as categorias de tradução de Jakobson (2000) como elementos subsidiadores dessa perspectiva tradutória voltada para o ensino e aprendizagem de uma LE, neste caso da língua inglesa, dentro da vertente instrumental. Abordaremos mais sobre esse assunto a frente nesse mesmo capítulo.

Magalhães (2000) complementa esse pensamento ao afirmar que para se alcançar este nível global de discurso, devem-se usar duas estratégias de análise macrotextual, a saber: i) a definição e o uso dos gêneros textuais, a fim de saber como processar cada parte do texto e fazer hipóteses sobre sua possível tradução, e b) os padrões retóricos usados nos mais diversos gêneros textuais, como as narrativas, descrições, etc. Isso ajudaria o aprendiz a perceber o conteúdo do texto como um todo, dando pouca relevância a aspectos linguísticos microtextuais.

Amorin (1995) afirma que para se alcançar essa noção global de macrotexto, o que deve ser feito é um tipo de aliança entre o ato de traduzir, que acontece involuntariamente dentro da cabeça do aprendiz, e as estratégias de leitura que também acontece de forma não consciente. Ambas deveriam ser mais enaltecidas em sala de aula pelo docente desde que

⁺⁺⁺ Para saber mais sobre o “Cultural Turn” ver Bassnett e Lefevere (1990) e Munday (2008)

fique claro para o leitor que tanto a tradução como as estratégias de leitura são ferramentas para se chegar à interpretação do conteúdo desejado.

Cruse (2010), o próximo trabalho abordado e um dos mais recentes da área, não foca seu objetivo no campo do Inglês Instrumental. Contudo o teórico faz importantes considerações e análises acerca do processo de aprendizagem da língua inglesa como LE relacionando-a com o processo tradutório. O autor faz uma pesquisa qualitativa de base cognitivista, voltada para a análise de erros estratégicos de estudantes falantes nativos de português que tinham língua inglesa como LE. Esses erros eram causados pela interferência do uso da tradução literal, objetivando assim, ressaltar a participação da LM nos erros cometidos por aprendizes de inglês como LE.

O mesmo autor realizou a pesquisa focando principalmente a oralidade dos estudantes de um Instituto Federal em que é docente, e constatou que a maioria dos erros cometidos por eles que tinham como justificativa a tradução literal, eram de cunho lexical quando, por exemplo, o estudante usava a palavra *why* tanto para perguntas quanto para respostas, enquanto que responder requer outro vocábulo, *because*. Apesar de ter como foco a oralidade o trabalho do autor citado é relevante principalmente se pensarmos que dentro da língua inglesa instrumental, muitos alunos trazem uma carga negativa de tradução desde o ensino fundamental até o ensino médio onde as práticas tradutórias ainda estavam enraizadas no Método Gramática e Tradução (BROWN, 2000). Desconstruir esta prática dentro de sala de aula é imprescindível.

Os estudantes apresentaram também erros provocados por interferência gramatical no qual um aluno usa a seguinte frase: ... *I think it is possible // uh, uh to want is / is to can (do)*, como equivalente para a expressão querer é poder, havendo clara interferência da gramática portuguesa na formação frasal em inglês. Pode-se perceber então que a tradução literal estimulou a interferência dos itens previamente adquiridos do português. Os mesmos foram transferidos ou associados, de forma incorreta, a um determinado item ou estrutura da língua inglesa. Interrompendo ou prejudicando o desempenho comunicativo dos indivíduos envolvidos. Faz-se necessário, portanto, estimular o desenvolvimento de trabalhos que passem a desconstruir essa prática da tradução literal.

Rodrigues (2000) coloca que é necessário se ter essa noção de tradução literal para entender o porquê que a mesma deve ser evitada. Ela afirma que esse tipo de tradução seria aquela que reproduziria, em outro sistema linguístico aspectos formais da primeira língua e a transposição ficaria tão precisa ao ponto de o aprendiz conseguir ler o texto traduzido como se fosse o texto original. Esse é um conceito mais estrutural da língua, pois, sabe-se hoje que todos os textos recebem influência externa e que, portanto, é complicado afirmar que todos

os elementos de ambas as línguas serão mantidos, ou mesmo se isso realmente é importante para se transmitir determinada informação.

A mesma autora diz que o sentido literal leva em consideração os elementos da língua como algo muito objetivo, anulando a presença do leitor que analisa e a imanência da língua (RODRIGUES, *op cit.*). Exemplo disso são os materiais didáticos da área de Inglês Instrumental que trazem enunciados em que o vocábulo não é contextualizado, não levando em consideração palavras iguais que mudam seu significado de acordo com o contexto como ‘*like*’ ou ‘*last*’. Considerar a prática de tradução literal como um aspecto estrutural e não de compreensão é muito importante no desenvolvimento e estudo de materiais da área de inglês, especialmente dos de contexto instrumental.

Widdowsom (1979) já falava sobre a relação entre a gramática e tradução dizendo que principalmente dentro do contexto de ensino de Inglês Instrumental o ato de traduzir deve ser incentivado, contudo ele ressalta que essa conexão deve ser levada a níveis mais avançados entre equivalência semântica e pragmática entre as línguas. Esses conceitos de equivalência são marcas de uma perspectiva tradutória mais estruturalista e tradicional (NIDA, 1964; CATFORD, 1974) diferente da que se pretende abordar nessa pesquisa, mas muito importante dentro dos estudos que envolvem a tradução.

Assim como os estudos que envolviam o pensamento de equivalência entre as línguas, os trabalhos que envolviam tradução e gramática também se originaram a algumas décadas atrás. Franco (1975), por exemplo, advoga que os estudos que envolvem gramática e tradução se baseavam em um estudo contrastivo entre as duas línguas, ou seja, os materiais didáticos que trabalhavam exercícios que faziam comparações especificamente sintáticas entre as duas línguas, dando pouca ou nenhuma ênfase a questão do significado ou da contextualização de determinado vocábulo. Apesar de não falar especificamente de materiais de Inglês Instrumental, o autor reforça a ideia de que este processo era praticado em qualquer livro didático de LE.

Entendemos que o papel da gramática dentro do livro didático de Inglês Instrumental deve ser de apoio a leitura, diferente do ponto de vista apontado anteriormente pelo teórico. A relação da tradução com os aspectos sintáticos da língua devem ser de aporte para que a compreensão do aprendiz aconteça de forma mais segura durante a leitura. Ensinar as regras gramaticais soltas, fora de um contexto, é algo inconcebível nos dias atuais, especialmente em mundo informatizado e com tecnologias que facilitam bastante o aprendizado (PAIVA, 2009).

Conclusão

Ao longo desse trabalho pudemos perceber um traçado histórico dentro das teorias que abordam Leitura, Tradução e o ensino/aprendizagem de Inglês Instrumental. Pode-se ver também que papel a tradução exerceu durante a evolução dos estudos de leitura.

O período considerado mais clássico em relação aos estudos de leitura entendia os textos como uma fonte das informações verdadeiras, anulando ou dizimando o papel que o aprendiz exercia dentro desse contexto. Paralelo a isso, os estudos tradutórios também se enraizavam bastante no texto fonte, especialmente nos estudos que envolviam tradução de textos religiosos o que tornava esses textos de certa forma 'intocáveis'.

Mais adiante durante os anos em que se entendia que o processo de leitura se dava do leitor para o texto, passou-se a dar mais ênfase para o que o aprendiz trazia para a sala de aula. As informações do texto dependiam do que o leitor trazia como conhecimento prévio. No que concerne aos estudos de tradução, começa-se a diminuir a influencia que o texto fonte exercia sobre as traduções produzidas por aprendizes de uma LE. Ao traduzirmos os elementos externos podem influenciar nos resultados finais desse trabalho e, quando feito de forma cuidadosa, pode inclusive contribuir para a obra original.

Finalmente na era dos estudos de leitura interativos, ou críticos, chega-se ao ponto em que além dos fatores ascendentes de descendentes, aspectos sociológicos e culturais começavam a fazer parte da interpretação dos aprendizes de leitura em LE. Semelhante ao que aconteceu também com os estudos tradutórios após a virada cultural (BASSNET, 1997), a partir desse ponto os aspectos externos, como os culturais e sociais, passavam a constituir o que seria uma tradução completa, voltada não só para a equivalência, mas principalmente para a funcionalidade.

Tradução e leitura são duas áreas que caminharam juntas ao longo dos anos e dos métodos de ensino de LE. Contudo, percebe-se que tanto uma quanto a outra conseguiram evoluir e se adequar as necessidades educacionais contemporâneas, como a necessidade de desenvolver interpretações mais focadas nas funcionalidades de cada indivíduo. Bem como conseguiu desenvolver certo tipo de autonomia para os estudantes, especialmente aqueles inseridos dentro do contexto instrumental do aprendizado. Esperamos que futuramente novas pesquisas surjam envolvendo a tradução e leitura em LE, especialmente voltada para o ensino de língua inglesa.

Referências

ARAÚJO, Júlio César. *Interação na internet*. Rio de Janeiro: Lucena, 2005, p 131-146.

- BASSNET, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 2002
- CARRELL, Patricia. *Schema theory and ESL reading pedagogy*. 1983 TESOL Quarterly 18, pp.553-573.
- CASTELA, Greice da Silva. *Leitura e Novíssimas tecnologias na Prática docente*. In: Linguagens em Interação II: Leitura e Ensino de Línguas, 2009.
- FRISENE, Patrícia Dias Reis. Crenças de alunos de um curso técnico sobre o papel da tradução no ensino instrumental de línguas. UNESP.2011
- KATO, Mary. *O aprendizado da leitura*. São Paulo, 1995.
- KOCH, I. G. V., *Desvendando os segredos do texto*, São Paulo: Cortez, 2002
- KLEIMAN, Ângela. *A concepção escolar da leitura*. In: Oficina de leitura. Teoria e Prática. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2000.
- LEFEVERE, A. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, London 1992.
- LEFFA, Vilson J. Perspectivas no estudo da leitura; Texto, leitor e interação social. In: LEFFA, Vilson J. ; PEREIRA, Aracy, E. (Orgs.) *O ensino da leitura e produção textual; Alternativas de renovação*. Pelotas: Educat, 1999. p. 13-37.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 3ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MUNHOZ, R. *Inglês Intrumental estratégias de leitura*, módulo I, 2004
- NIDA, Eugene. *Toward a science of translating*, Leiden: E.J. Brill.1964.
- PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira. *Desenvolvendo a habilidade de leitura*. In: Ensino e aprendizagem de lingua inglesa: conversas com especialistas, 2009. Parábola.
- PORFÍRIO, Lucielen. *Um estudo sobre a relevância dos padrões lexicais para a interpretação de textos por meio da extração de informação*. Cascavel: UNIOESTE, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras -Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
- ROBINSON, P. *ESP - English for Specific Purposes*. Pergamon Press. *ESP today: a practitioner's guide*. Hertfordshire: Prentice Hall International,1980
- SCOTT, Michael R. self-access in esp. *working paper 12*. 1984
- SOUZA, A. G.F., ABSY. C. A, COSTA, G.C., *et al* leitura em língua inglesa: uma abordagem instrumental. São Paulo, Disal: 2005
- SOUZA, A. G.F., ABSY. C. A, COSTA, G.C., *et al* leitura em língua inglesa: uma abordagem instrumental. São Paulo, Disal: 2010

TRAVAGLIA, N. G. *Tradução e retextualização: a tradução numa perspectiva textual*.
Uberlândia: EDUFU, 2003.

TESSARO, Annye Cristiny. *A tradução no ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras a distância [dissertação: o curso de letras-espanhol da UFSC]*. Florianópolis, SC, 2012

TREVISAN, E. M. C. *Leitura e conhecimento prévio*, Santa Maria: UFSM, 2002

VEREZA, S. C. Fundamentos teóricos do inglês instrumental. In: SALLIÉS, T. (Org.). *Oficina de Inglês Instrumental*. Rio de Janeiro: IPEL/PUC-Rio, 2005, pp. 1-3.

MOHAMMED MRABET E PAUL BOWLES: A TRADUÇÃO ENQUANTO MEIO CONFIGURADOR DA ESCRITURA LITERÁRIA

João Augusto de Medeiros Lira*

Resumo: O objetivo deste trabalho é destacar – no histórico das abordagens do estudo tradutório do texto ficcional – a singularidade de uma ocorrência na qual a tradução assume uma função lapidar como meio configurador da escritura do texto literário. O conjunto da obra literária do escritor marroquino Mohammed Mrabet não existiria sem a mediação tradutória do escritor norte-americano Paul Bowles devido a uma circunstancialidade capital: Mohammed Mrabet é analfabeto. Ele não sabe ler nem escrever em língua alguma. Entretanto, ele possui o talento primordial para a criação da ficcionalidade: ele é um exímio contador de estórias. Mrabet possui uma obra publicada que soma mais de dez títulos, sendo considerado o autor de alguns dos mais belos escritos da literatura árabe moderna. A possibilidade de existência deste evento singular ocorreu graças aos esforços do exercício tradutório empreendido pelo

* Doutorando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: joaoaugustolira@hotmail.com

autor norte-americano Paul Bowles, através do qual a tradição da oralidade literária marroquina – originalmente produzida no dialeto Magreb – ganhou os contornos da palavra escrita em um código linguístico estrangeiro: a língua inglesa. A proposta deste trabalho é trilhar o background da produção desta transposição linguística tomando como referência de fundamentação a interculturalidade dialógica envolvida neste processo, ressaltando a relevância do papel do tradutor.

Palavras-chave: Mohammed Mrabet. Paul Bowles. Literatura Oral. Tradução. Interculturalidade.

Abstract: This work has the purpose to highlight – within the history of approaches concerning the translation studies of fictional texts – the uniqueness of an occurrence in which translation determines an essential function as means for setting the writing patterns of the literary text. The set of literary works of the Moroccan writer Mohammed Mrabet would not exist without the translational mediation of the North American writer Paul Bowles due to a capital circumstantiality: Mohammed Mrabet is illiterate. He is not able to read or write in any language. However, he has the essential talent for the creation of fictionality: he is a master storyteller. Mrabet has published a work that sums over ten titles, and he is considered the author of some of the most beautiful pieces of modern Arabic literature. The possibility of existence of this singular event occurred thanks to the efforts of the translation practice undertaken by the American author Paul Bowles, through which the Moroccan oral literary tradition – originally produced in the Maghreb dialect – got the contours of the written word in a foreign language code: the English language. The purpose of this work is about tracking the background of the production of such linguistic transposition, taking as reference the dialogical interculturality involved in this process, highlighting the relevance of the translator's role.

Keywords: Mohammed Mrabet. Paul Bowles. Oral Literature. Translation. Interculturality.

1 Questões preliminares

A presente abordagem suscita uma série de questionamentos e interrogações (devido ao caráter singular da natureza discursiva sobre a qual se debruçam os seus esforços analíticos e especulativos), que subjazem às bases, referências, circunstâncias e particularidades das suas motivações, iniciativas, práticas, e subsequente concretização do objeto focalizado: a tradução da oralidade ficcional do *storyteller* (contador de histórias) marroquino Mohammed Mrabet (1936 -) narrada originalmente no dialeto Magreb e transformada em escritura literária na língua inglesa pelo escritor norte-americano Paul Bowles (1910-1999).

De imediato, um aspecto intrigante se apresenta. Se aquilo a que chamamos de Literatura – a Arte da Palavra – possui as raízes fecundas de sua legitimidade no código da língua que a gera – cuja força motriz de sua história e significância a torna genuína –, como classificar a escrita de uma obra literária e nomear a sua autoria ao serem codificadas e perenizadas em uma língua estrangeira, estranha ao repertório codificador do seu imaginário e das suas origens referenciais circunscritas no advento da oralidade? Não podemos negar que estamos lidando com um intrincado jogo especular de dualidades entrecruzadas. Eis o ditame possibilitador de tal ocorrência, o farol de suas múltiplas imagens, o eco de suas vozes várias, e o norreamento de seus enredos

multifacetados: as singulares encruzilhadas e as zonas de contato estabelecidas nos trâmites dialógicos dos seus discursos diferenciais.

Assim instalado o questionamento capital e determinante da condição problemática do objeto abordado, deflagram-se interrogações e colocações particularizadas que pretendem vasculhar as suas condições de produção a fim de dar-lhes respaldo, propósito e justificativa. Ao levantar a questão acerca da legitimidade do produto final de sua realização, ou seja, o conjunto da obra de tradição oral de Mohammed Mrabet, traduzida, textualizada, editada e publicada por Paul Bowles, a primeira interrogação que se sobressai aponta para o aspecto da autoria. Como é possível nomear o autor de uma obra literária sendo ele um indivíduo analfabeto que não sabe ler nem escrever? Qual a natureza da pertinência cabal possível de legitimá-lo como criador de uma ficcionalidade textual da qual ele assina a autoria, e mais, que é categorizada como estatuto identitário de uma nacionalidade – uma literatura marroquina –, sendo esta concretizada no código linguístico da língua de outra nacionalidade identitária? Até que ponto o nomeado autor é o produtor genuíno da obra que se escreve sob o seu nome? Até que ponto o papel do autor e do tradutor se delimitam e se entrecruzam?

Assim chegamos ao foco crucial de nossa abordagem, e que permeará as perspectivas que vislumbram o objeto analisado como o lastro essencial sobre o qual a sua ocorrência se edifica. Tudo se elabora em função da presença assertiva e participativa do Outro e do empreendimento dual da transubstanciação significativa de diferenças que confluem na construção de um discurso tradutório híbrido e multifacetado. A Outridade se faz regra da mediação de práticas que articulam o dialogismo referencial entre os agentes de sua realização: o autor das fontes originárias e o tradutor instituidor da sua forma escritural.

2 Duas faces de uma mesma moeda

Mohammed Mrabet e Paul Bowles. Em todas as publicações dos livros de Mohammed Mrabet traduzidos por Paul Bowles, na página de catalogação da obra, o *Copyright* sempre apresenta a seguinte ordem de registro: *Copyright © (data) by Mohammed Mrabet and Paul Bowles*. Este pequeno detalhe – que não poderíamos deixar passar despercebido pela própria natureza e propósito de nossa abordagem –

desperta, na verdade, uma grande curiosidade, e também, a inevitável observância de uma incerteza. Afinal, quem é o autor da obra catalogada? Mrabet ou Bowles? Ou seria mais apropriado falar em *os autores* em vez de *o autor*? E assim sendo, a pergunta então mudaria para: Mrabet e Bowles? Mas como assim? Se logo em seguida, na página de rosto do livro encontramos a designação de Mohammed Mrabet como autor e Paul Bowles como tradutor, seguindo-se um breve enunciado explicativo: *transcribed and adapted from the tape in Moghrebi* (sugerindo, ou melhor, afirmando que tenha sido *transcrito e adaptado a partir de gravações em fita cassete no dialeto Magreb*). Enunciado este um tanto esclarecedor, pois estabelece a dependência indispensável da intervenção do tradutor para que seja possível a existência da obra que temos em mão, viabilizando o fato de podermos lê-la.

Mohammed Mrabet e Paul Bowles. Dois homens. Duas histórias. Dois mundos. Duas origens. Um encontro de diferenças. Uma singular confluência de encruzilhadas. Um latente interesse em comum: o contato e o diálogo com a Outridade. Diferenças, encruzilhadas e Outridade. Eis os elementos de uma equação especular cujas combinações e matizes interculturais resultaram no advento da experiência tradutória que trouxe à luz através da escrita um patrimônio ficcional impregnado de encantamento, de magia, de perplexidade; e que, paralelamente, promoveram visibilidade e respeito identitário às riquezas culturais das margens periféricas ao hegemônico cânone ocidental.

Mohammed Mrabet e Paul Bowles. O primeiro, um simples pescador profissional marroquino, apaixonado pelo mar, e um profícuo contador de histórias, herdeiro nato da tradição oral dos *griots*, os contadores de histórias africanos; misto de cronistas e intérpretes da alma coletiva, e também chamados de cantadores, cujas histórias carregam uma forte marca de musicalidade com suas melodias envolventes, aliciantes e hipnotizantes. No prefácio da novela *O Limão* (1969), a única obra de Mohammed Mrabet publicada no Brasil pela editora Nova Fronteira, traduzida do inglês (leia-se: traduzido da tradução originalmente feita por Paul Bowles) por Carlos Lacerda, o tradutor para o português não hesita em declarar sua admiração ou, melhor seria dizer, a sua estupefação ao fazer em forma de prefácio uma apresentação do autor *tangerino* (tudo que é da cidade marroquina de Tanger é tangerino). Segundo as palavras de Lacerda (1969, p. III), ao introduzir quem é Mohammed Mrabet, ele nos fala logo no início da apresentação: “Cheguei a duvidar da sua existência. Fui ver. Agora que o

encontrei não duvido mais. Tenho certeza que ele não existe”. E ao longo do texto que vai delineando a existência quase mágica de tal indivíduo de quem ele havia traduzido uma obra literária, ele conclui:

É ainda uma força da natureza, temperada por séculos de cultura árabe inserida no seu sangue a começar pela arte de contar histórias, de lhes acrescentar, no arripio da fumaça, uma imagem, um pormenor, um personagem. [...] Ao traduzi-la [referindo-se à novela] procurei ser fiel ao espírito do texto. Trata-se de um autor que reproduz a vida de um menino. Este não conta a história, mas é como se fosse ele próprio a contar. O vocabulário é curto, as repetições, frequentes. O modo de contar é muito importante, tem a qualidade literária da obra espontânea, ou seja, a aparente simplicidade, a construção linear, a volta constante ao mesmo tema, para fixar a atenção do ouvinte-leitor. É isto que a torna inteligível pelo mais ignorante e sedutora para o mais requintado dos leitores. A sua conseguida e tão dificilmente atingível simplicidade vem desse despojamento da história contada, como por uma criança, como para crianças. No entanto, como os seus personagens vivem! (LACERDA, 1969, p. VII-VIII).

Neste trecho da apresentação de Mohammed Mrabet feita por Carlos Lacerda, tradutor brasileiro de uma de suas obras, é possível detectar algumas ideias-chave que nos conduzem a certas circunstâncias subliminares e essenciais empreendidas por Paul Bowles no exercício tradutório de transcrever as suas histórias narradas oralmente a partir de gravações em fitas cassete. Duas passagens da apresentação de Lacerda nos proporcionam tais ideias-chave. A primeira, quando ele fala em ter sido *fiel ao espírito do texto* e a segunda quando ele observa o papel do autor/narrador que conta a história da personagem, ao afirmar que *ele não conta a história, mas é como se fosse ele próprio a contar*. Estas duas instâncias nos revelam involuntária, indireta e resumidamente todo um conjunto de intencionalidades e propósitos que justificam a autoridade de Paul Bowles enquanto tradutor das histórias de Mohammed Mrabet.

Em consonância com as ideias de Richard Pattenson expressas em artigo intitulado *Paul Bowles/Mohammed Mrabet: Translation, Transformation, and Transcultural Discourse* (1992), publicado no *The Journal of Narrative Technique*, nós encontramos uma explanação dos procedimentos técnicos articulados por Paul Bowles na atividade de traduzir a ficcionalidade narrativa produzida pela oralidade literária de Mohammed Mrabet.

What Bowles does in effect, is to *read* an oral *text*, interpret it, then reconstruct it in English, bringing into being a written work that is simultaneously a version of an original and an original work itself. In

each case there is a story, authored by the teller, that was recorded on a tape, and a piece of literature, written by Bowles, that is the same and yet not the same as the story. While the storyteller's imagination is beyond doubt the conceptual source of the story, the absence of a written text of the storyteller's precise words enhance, to say the least, the authority of the translator. [...] The only way to appreciate these stories for what they are is to accept the duality of their genesis. The oral discourse in Maghrebi and the written discourse in English are each, in their own way, the originals¹ (PATTESON, 1992, p. 182-183).

Mas afinal, quem foi Paul Bowles? O que subjaz a esta sua autoridade enquanto tradutor/autor da obra de Mohammed Mrabet? Bowles foi um nova-iorquino nascido no distrito de Jamaica, no Queens, estudante da Universidade da Virginia, que aos 21 anos vai para Paris, bebe nas fontes modernas do surrealismo, sofre a influência intrigante – e extremamente valorosa – da também escritora norte-americana Gertrude Stein, tornando-se ainda um requisitado compositor e diretor musical de produções teatrais da Broadway, mas que, antes de tudo era um inquietante *outsider*, um indivíduo voltado para a busca diferencial das grandes distâncias com as suas múltiplas diferenças e particularidades, e quem encontrou na literatura o terreno propício para a elaboração das encruzilhadas do seu singular discurso artístico, expatriando-se no Marrocos durante mais da metade de sua longa vida.

Paul Bowles foi antes de tudo um viajante. Esta sua intrínseca necessidade de deslocamento parece ter sido a grande força propulsora do seu pensamento e da sua arte. No cerne da variedade deste contínuo deslocar-se, ele construiu todo um universo ficcional. E não adianta querer situá-lo apenas como um autor de literatura de viagens, pois não procede. Mais adequado seria classificá-lo como autor de uma literatura de olhares; olhares errantes, desviados, perturbadores, e muitas vezes extremos; que acabavam por desestabilizar visões solidificadas, buscando contemplar através de suas lentes incisivas a vasta amplitude das verticalidades e horizontalidades do espírito humano e de suas múltiplas vozes.

¹ O Bowles faz na verdade, é a *ler* um *texto* oral, interpretá-lo, em seguida, reconstruí-lo em Inglês, ao criar um trabalho escrito que é, simultaneamente, uma versão de um original e uma própria obra original. Em cada caso, há uma história, de autoria do contador, que foi gravado em uma fita, e uma peça de literatura, escrita por Bowles, que é a mesma, ainda que não seja o mesmo da história. Enquanto a imaginação do contador é sem sombra de dúvida a origem conceitual da história, a ausência de um texto escrito com palavras precisas por parte do seu contador capacita – para dizer o mínimo – a autoridade do tradutor. [...] A única maneira de apreciar estas histórias pelo o que elas são é aceitar a dualidade de sua gênese. O discurso oral no dialeto Magreb e o discurso escrito em Inglês são cada um, à sua maneira, originais. (tradução nossa)

As experiências de natureza multicultural, transcultural, intercultural refletidas no conjunto da obra ficcional e tradutória de Paul Bowles nos conduzem a estas instâncias. No enredar de suas histórias e traduções, estas vozes estão sempre se expressando, não apenas falando, mas significando ao se fazer presente; por assim estar inserida na cena da presença, ou seja, na cena do jogo dialógico que as fazem falar e, portanto, existir. O fato de voltar o seu olhar em direção às margens e, aí mergulhado, criar uma literatura sua e empreender literaturas outras, como no caso da escritura da literatura oral de Mohammed Mrabet, ele também se faz agente de um ato de resgate e preservação. Ele assume esforços de reconstruir ou preservar a imagem e o patrimônio de culturas, povos, e indivíduos que perderam o referencial de identidade frente às forças seculares e devastadoras do colonialismo imperialista. Paul Bowles se engaja indiretamente nesta missão. A sua entrega é tamanha que ele se transporta para a condição do Outro, do diferente, do excluído, atrevendo-se a incorporar as suas vozes e os seus olhares. Ele se desconstrói experimentando colocar-se no lugar do Outro.

My own belief is that the people of the alien cultures are being ravaged not so much by the by-products of our civilization, as by the irrational longing on the part of members of their own educated minorities to cease being themselves and become Westerners ² (BOWLES, 2006, p. XXII).

A atitude de entrega de Bowles é de tal forma incondicional, fazendo com que ele se coloque no lugar do Outro marginalizado para defendê-lo da ameaçadora e sedutora descaracterização cultural que o ronda e que lhe é imposta. Edmund White destaca uma passagem do romance *The Spider's House* (1955) em que, na voz de uma personagem expatriada, um estrangeiro que há muito possui residência fixa no Marrocos, vê-se refletida uma forte denúncia contra o crescente processo de Ocidentalização do Oriente. Assim fala a voz da personagem, que se confunde com a própria voz do autor Paul Bowles:

When I first came here it was a pure country. There were music and dancing and magic every day in the streets. Now it's finished. Everything. Even the religion. In a few more years the whole country will be like all the other Muslims countries, just a huge European

² Minha crença pessoal é que pessoas de culturas alienígenas estão sendo destruídas nem tanto pelos subprodutos de nossa civilização, mas sim pelo desejo irracional por parte dos próprios membros letrados de suas minorias em deixar de ser aquilo o que são para transformarem-se em Ocidentais. (tradução nossa)

slum, full of poverty and hatred³ (BOWLES apud WHITE, 2006, p. XVI).

Quanto a esta posição, Paul Bowles sempre se manteve inabalável. Ele passa a defender as culturas marginalizadas não apenas do poder opressor dos grandes centros, mas também da ambição das margens de querer se espelhar nos centros de forma anômala, ao se acreditarem também como ocidentais, negando as raízes milenares de sua identidade. Bowles empreende esta defesa através de uma narratividade cheia de tensões e de ataques velados, também utilizando o exercício tradutório como instrumento propulsor de preservação identitária, traduzindo obras de autores na maioria marroquinos como Mohammed Mrabet, Ahmed Yacoubi e Mohamed Choukri.

Na apresentação de seu volume de ensaios *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue* (1963), encontra-se claramente as bases que sustentam esta sua posição.

Claude Lévi-Strauss, the anthropologist, claims that in order for the Western world to continue to function properly it must constantly get rid of vast quantities of waste matter, which it dumps on less fortunate peoples. What travel discloses to us first of all is our own garbage, flung in the face of humanity⁴ (BOWLES, 2006, p. XXII).

É preciso ressaltar que na obra de Paul Bowles não existe uma catalogação. Ele não cria tipos, mas sim indivíduos. Daí a intimidade de seu diálogo com as margens. Ele tem a habilidade de adentrar a subjetividade do Outro com segura propriedade, e à medida que ele torna presente a sua voz diferenciada, ele o humaniza. São nestas circunstâncias que os limites especulares entre opostos e diferentes se diluem, como se fundissem uma única moeda valorativa. Ele não opera a projeção de uma ideia que se tem do Outro, mas sim uma construção legitimada, independente de qualquer padronização ou rótulos. Nem, tampouco, existe a apropriação total da identidade do Outro, o que implicaria em tomar-lhe o papel de sua totalidade, o que seria completamente impossível, posto que, sempre haverá algo preservado e que não se compartilha na legitimidade das diferenças. O que existe são aproximações, visitas, zonas de contato que conduzem o Outro para além de qualquer condição pré-

³ Quando eu vim aqui pela primeira vez, este era um país puro. Havia música, dança, e magia todo dia nas ruas. Agora, isto tudo acabou. Até mesmo a religião. Daqui a poucos anos, todo o país será como os outros países mulçumanos, uma imensa favela européia, cheia de miséria e rancor. (tradução nossa)

⁴ Claude Lévi-Strauss, o antropólogo, afirma que, para continuar a funcionar convenientemente, o mundo Ocidental precisa constantemente livrar-se de vastas quantidades de matéria residual, que é despejada sobre povos menos afortunados. O que o ato de viajar nos revela antes de tudo é o nosso próprio lixo, jogado na cara da humanidade. (tradução nossa)

estabelecida, e para lugares e situações em que ele nunca esteve. Não há pretensão de criá-lo, mas sim construí-lo fazendo o uso participativo de suas vozes e de suas diferentes perspectivas. É dotado deste posicionamento e do jogo entrecruzados destes intentos singulares que Paul Bowles adquire a autoridade tradutória com que consegue legitimar em escritura literária a ficcionalidade oral de Mohammed Mrabet.

3 Literatura/Tradução como arma de legitimação e visibilidade identitária

Da forma como Paul Bowles estabelece um íntimo diálogo com as culturas de margem periférica, estas culturas e seus indivíduos passam pelo olhar ocidental de um homem branco americano, de centro, mas são destilados no filtro do humanismo, do existencialismo, do surrealismo, e da desconstrução; tendências cujas forças sempre se opuseram a qualquer tipo de privação, descaso, desamparo, esquecimento, ou indiferença; tudo isto fruto irrevogável de grandes injustiças. O que Bowles busca empreender, na verdade, é uma desconstrução e reconstrução do Outro, ritmada pela desconstrução e reconstrução de si mesmo. Estas desconstruções urdidas no seio de uma severa desmistificação são os verdadeiros agentes reconstrutores da imagem e da identidade de culturas e indivíduos marginalizados. Na obra de Bowles, eles não são considerados dignos de pena. Eles se confundem com os agentes do seu próprio silêncio e invisibilidade. Eles não são inocentes. Eles não são maquiados com valores de redenção e salvação. Eles não são vitimados. Eles representam o próprio valor de suas originalidades, qualquer que seja a forma como se apresentem. Eles também se perdem. Porém, eles nunca perderão a sua condição primordial de seres humanos, compartilhando do tempo e da história como qualquer pessoa sob o sol.

Mas até que ponto estes empreendimentos discursivos empreendidos pela literatura e traduções produzidas por Paul Bowles age efetivamente a favor dos propósitos de coletividade que ele defende? Qual o alcance da força de suas palavras? Em que ele inova e contra quais águas ele defere as suas correntes? Muitos estudiosos vêm ao longo da história contemporânea questionando e levantando lutas em defesa de culturas e povos marginalizados, grande parte comunidades pós-colonizadas, que viveram sob um crivo rígido de descaracterização da sua identidade cultural por séculos. As vítimas mais ilustres deste complô histórico são aquelas provenientes do Oriente, englobando África, Ásia, e todo Oriente Médio. E também aqueles da América Latina e do Leste Europeu. Ou seja, parece que quase o mundo inteiro é margem. O que não for

América do Norte e Europa é margem. Mas, o *resto* é simplesmente quase tudo. Tamanha ironia histórica.

De uma maneira muito particular, com um olhar intenso e revelador sobre as singularidades da natureza humana, Paul Bowles vem contribuir, e engrossar a legião dos que dedicaram a sua vida lutando pela reconstrução e reconhecimento das identidades das margens oprimidas e pós-colonizadas. Dentre eles não poderíamos deixar de citar Edward Said (1935-2003), representante indispensável do grupo dos Orientalistas, autor de obras fundamentais como *Orientalismo* (1978) e *Cultura e Imperialismo* (1993), que discutem exaustivamente variados aspectos das relações entre o mundo ocidental centralizado e o oriente marginalizado e hostilizado. Sobre esta tendência de alerta, vigilância, e campanha pela retomada de direitos culturais e humanos perdidos ao longo dos séculos, ele nos dá uma clara definição.

Orientalismo é um estilo de pensamento baseado na distinção ontológica e epistemológica feita entre o *Oriente* e (na maioria das vezes) o *Ocidente*. Desta forma, um grande número de escritores, entre eles, poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, e ativistas preocupados com o Oriente, seus povos, seus costumes, sua forma de pensar, sua *alma*, seu destino, e tudo o mais. Este Orientalismo, nós podemos encontrá-lo desde Ésquilo, passando por Victor Hugo, Dante, e Karl Marx (SAID, 2005, p. 12).

Para Said, existe na ideia irreal e abstrata que o Ocidente cria do Oriente todo um jogo de construção de natureza totalitária, que impõe a nações e culturas inteiras, repletas de variedades e complexidades, um termo de homogeneidade cruel, transformando-os em uma massa uniforme, classificando-os da maneira que melhor lhes convier. Imaginando-os no simulacro de um isolamento conceitual, sem considerar as suas capacidades de variação, de movimentação, de articulação, de originalidade. O seu projeto não propõe uma simples recolocação dos conceitos de Oriente ou Ocidente. Ele propõe o combate, não apenas uma desmistificação, mas um compromisso de igualdade e solidariedade. Seu discurso é revolucionário à medida que clama por uma verdadeira insurreição contra um pensamento de atitudes totalitárias. Ele procura arregimentar gritos sonoros, dispostos a se insurgir contra o massacre ideológico, cultural e humano, submetido ao Oriente, juntamente com todo o entorno periférico e subalterno dos grandes centros da hegemonia capitalista.

As desconstruções articuladas por Paul Bowles operam a favor deste grito de alerta. Na elaboração de sua obra ele vai desconstruindo sutilmente a idéia e a atitude com que um indivíduo de centro, branco, ocidental, civilizado, se porta frente às culturas da grande margem, ou de qualquer identidade marginal. Ele é em si mesmo o centro que se desloca e se entrega incondicionalmente. Daí o alcance de seu grito velado. A sua entrega incondicional o põe à prova do Outro. Ele estreita a relação de duas singularidades, e não de duas essências incontestáveis nem de duas oposições. Com isso ele se aproxima do projeto de Said, que não acreditava em uma essência do Oriente e outra do Ocidente. A essência é a mesma: o humano. É desta forma que ele vai descosendo um código de padronização do indivíduo colonizado e marginal, construído pelo imperialismo colonial, que o destitui de qualquer particularidade individual, relegando-o a um protótipo carnavalizado de exotismo e mistério que denotam ignorância e primitivismo.

Sob o termo deste código, eles não passam de títeres e marionetes desfrutáveis e disponíveis, expoentes fundamentais de uma usura, e conseqüentemente, de um ressentimento embrutecedor. Sobre o ressentimento mencionado acima, não existe melhor exemplo do que os seguintes versos extraídos do poema *Missing Person* (Pessoa Desaparecida) de Adil Jussawalla, um poeta de Bombaim, citado no livro *The Location of Culture* (O Local da Cultura), de Homi Bhabha, em um capítulo que ele interroga sobre a construção da identidade. Os versos de Jussawalla são de uma simplicidade implacável.

One day I learnt
a secret art, Invisible-Ness, it was called
I think it worked
as even now you look
But never see me...
Only my eyes will remain to watch and to haunt,
and to turn your dreams
to chaos ⁵ (JUSSAWALLA apud BHABHA, 1994, p. 46)

A invisibilidade, esta *arte secreta* que resta aos indivíduos da margem reflete a indiferença e o descaso que o centro lhes reserva. Eles são invisíveis, mas eles estão lá, sempre úteis quando necessário. Talvez daí venha o seu componente mágico, o seu

⁵ Um dia eu aprendi/ uma arte secreta, Invisibilidade, ela era chamada/ Eu penso que ela funcionou/ como agora mesmo você olha/ Mas nunca me vê.../ Apenas meus olhos continuarão a observar e a assombrar, / e tornar seus sonhos um caos (tradução nossa)

denotativo exótico. Eles são na verdade uma miragem aos olhos do ocidente. Um fetiche. Uma quimera. Algo que não faz parte de sua compreensão, algo distante, algo diferente. Os centros não costumam estar abertos às diferenças. As suas negociações são mais eficazes e lucrativas com a semelhança. Bhabha define muito bem esta relação falha de reconhecimento.

Esta imagem da identidade humana e, certamente, a identidade humana como imagem – ambas molduras ou espelhos familiares do eu [selfhood] que fala das profundezas da cultura ocidental – estão inscritas no signo da semelhança. A relação analógica unifica a experiência de autoconsciência ao encontrar, dentro do espelho da natureza, a certeza simbólica do signo da cultura baseada em uma analogia com a compulsão a crer quando fita um objeto. Isto é parte da obsessão do Ocidente com o fato de que nossa relação primária com os objetos e com nós mesmos é análoga à percepção visual (BHABHA, 1998, p. 84).

O que Homi Bhabha procura salientar é um tipo de praticidade excessiva e unilateral orquestrada pelo mundo ocidental, montado em tudo aquilo que seja claro, óbvio, esperado, definido e finalizado em si mesmo. De preferência, de cores conhecidas, de tonalidades familiares, e com uma troca de interesses bastante semelhantes. Se o processo desta troca é quebrado pela falta de reconhecimento, ou pela falta de interesse por um determinado objeto de visualização, instala-se um descrédito que, de forma natural e oportuna, procura justificar uma indiferença; elemento muito propício às investidas manifestas do domínio e da exploração.

Se os indivíduos ocidentais *fitam um objeto* e não conseguem compreendê-lo, este objeto pode até ser olhado, mas não é visto apropriadamente. Assim feito, ele passa a não existir, ou pelo menos, a não ser visto como algo plausível de reconhecimento. Daí a sua invisibilidade. A visão ocidental age primordialmente no querer ter tudo de valor que brilha aos seus olhos. Ter valor é fundamental para a referência do centro, e para toda a noção do Bem que o sustenta. O homem ocidental se sente naturalmente tentado a apropriar-se daquilo sobre o que lança o seu olhar de interesse, mesmo não enxergando o que pensa estar vendo.

Esta visão é totalmente desconstruída pela literatura e pela função de tradutor exercida por Paul Bowles. Esta invisibilidade é preenchida com novas cores e novos tons. Os indivíduos e os seus espaços não são apenas vistos, reconhecidos, como também resgatados nos seus valores, na sua beleza, na sua singularidade, no seu silêncio, na sua consciência, na sua subjetividade. A eles não é legado nenhum critério

de valorização diferenciada. A eles relega-se e reclama-se apenas o direito soberano de existência, de participação, de identidade, e de memória. E é exatamente com o *background* constitutivo do urdimento desta discursividade que ele arregimenta – no caso da tradução da obra de Mohammed Mrabet – os instrumentos operadores do processo singular de concretização de uma escritura literária cujas fontes são o repertório do imaginário identitário de uma cultura de margem, fazendo insurgir a luminescência e vigor dos seus dizeres no código linguístico de uma língua de centro.

Corroborando a ideia de que a obra de Paul Bowles trafega por inúmeros territórios diferenciados do fazer literário – devido à multiplicidade de temas e efeitos promovidos pelo seu ofício de escritor e tradutor –, alguns estudiosos e apreciadores do conjunto de suas produções chegam a classificá-las em partes, distribuindo-a em categorias variadas, tanto aplicando esta diversificação aos seus romances e contos, quanto aos seus trabalhos de tradução.

O escritor Gore Vidal (1994, p.11), por exemplo, divide a produção dos contos de Paul Bowles em três categorias bastante pertinentes: (a) *contos de localidade*, em que a paisagem se faz ponto essencial da narrativa; (b) *contos de dialogicidade*, em que indivíduos pertencentes a culturas estranhas dialogam na confrontação (aproximação e distanciamento) de suas diferenças; e (c) *contos da transferência de identidades*, em que se imprime uma maior intensidade na aplicação de suas influências surrealistas, quando o mágico e o onírico se fazem regra de suas experimentações.

É neste terceiro grupo que encontramos alguns indicadores mais enfáticos dos procedimentos instrumentalizadores com que ele se utiliza e procede a tradução da obra de Mrabet com mais propriedade devido à natureza dos componentes ficcionais que as caracterizam.

A intensidade destas estórias faz delas algo mais semelhante a delírios do que palavras combinadas no papel. A transferência de identidades se passa de tal modo que nos leva a duvidar e perguntar, afinal, quem é quem, e o que é o quê. O efeito é bastante comparável ao da estória taoísta do homem que sonhou ser uma borboleta. Quando “acordou de repente, não sabia se ele era Chuang Chu, o qual havia sonhado ser uma borboleta, ou se era uma borboleta sonhando ser Chuang Chu. Entre Chuang Chu e a borboleta deve haver alguma distinção. Isso é que se chama transformação das coisas” (VIDAL, 1994, p. 11).

Na rica variedade de temas, espaços, intenções, e efeitos de que é composta a sua literatura, encontramos o incorporar freqüente de uma série de particularidades da

cultura com a qual Paul Bowles estabelece os seus jogos especulares de transferência, e em especial a cultura marroquina.

O elemento chave que ele escolhe para configurar o tom e os efeitos da condução destas narrativas é a interferência alucinógena do *kif* – um tipo de erva alucinógena análoga aos efeitos da *cannabis* –, que é um elemento bastante relevante na cultura do povo marroquino, tendo o mesmo peso cultural de elementos como a música, a dança, o folclore, e os mitos do seu imaginário.

Moroccan *kif*-smokers like to speak of *two worlds*, the one ruled by inexorable natural laws, and the other, the *kif* world, in which each person perceives *reality* according to the projections of his own essence, the state of consciousness in which the elements of the physical universe are automatically rearranged by cannabis to suit the requirements of the individual. These distorted variations in themselves generally are of scant interest to anyone but the subject at the time he is experiencing them. An intelligent smoker, nevertheless, can aid in directing the process of deformation in such a way that the results will have value to him in his daily life. If he has faith in the accuracy of his interpretations, he will accept them as decisive, and use them to determine a subsequent plan of action. Thus, for a dedicated smoker, the passage to the *other world* is often a pilgrimage undertaken for the express purpose of oracular consultation ⁶ (BOWLES, 1986, p. 9).

É nesta perspectiva oracular – de definir a realidade como um resultado das projeções da própria essência individual – que Paul Bowles insere a presença do *kif* na criação de sua produção literária e tradutória. Bowles foi participante de uma geração cujo uso dos alucinógenos era o mais legítimo passaporte para ir além dos limites da percepção. A utilização destes alucinógenos no exercício experimental de adentrar as profundezas do inconsciente foi um hábito comum a muitos escritores como Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso, Jack Kerouac, e tantos outros. Artistas de forte influência surrealista, dadaísta, e beatnik, que experimentaram exaustivamente dar vazão ao fluxo genuíno da linguagem, sem a interferência e a imposição dos limites

⁶ Os marroquinos fumantes do *kif* gostam de falar em *dois mundos*, um que é regido pelas inexoráveis leis naturais, e outro, o mundo do *kif*, no qual cada pessoa percebe a *realidade* de acordo com as projeções de sua própria essência, o estado de consciência no qual os elementos do universo físico são automaticamente reestruturados pela cannabis para se adequar aos requisitos do individual. Estas variações distorcidas são geralmente de pouco interesse para alguém além do momento em que o sujeito está a experimentá-las. Um fumante inteligente, entretanto, pode auxiliar no direcionamento deste processo de deformação, de uma forma que os resultados sejam úteis na sua vida cotidiana. Se ele tem fé na verdade de suas interpretações, ele irá aceitá-las como decisivas, e usá-las para determinar um subsequente plano de ação. Desta forma, para um fumante dedicado, a passagem para este *outro mundo* é frequentemente uma peregrinação empreendida com o exposto propósito de uma consulta oracular. (tradução nossa)

da consciência. Estas experiências revolucionárias trouxeram profundas contribuições e incalculáveis mudanças ao universo da criação literária. E Mohammed Mrabet sempre foi um assíduo fumante do *kif*, sendo a maioria das histórias contadas por ele quando ele estava sob o seu efeito *oracular*, e na maioria das vezes, ele narrava as histórias enquanto fumava.

As mais expansivas viagens ao mundo do inconsciente trouxeram para a literatura a licença de negociação com a liberdade sem limites que rege o plano do onírico. Para estes artistas não se devia procurar significado em lugares e circunstâncias óbvias, mas sim deixar que estes significados pudessem emergir como *insights* das conexões que o real travasse com o imaginário no plano do inconsciente, e fazer destes *insights* as pontes reveladoras que conduz o indivíduo ao cerne de mistérios invioláveis e o fazer compartilhar com perplexidade o sentido inaudito de suas forças. Trilhando os caminhos destas *transferências de identidades*, nós entramos no terreno das mais férteis e mágicas encruzilhadas construídas pela literatura e pelas traduções realizadas por Paul Bowles.

4 Conclusão

No diálogo multifacetado que se estabelece estas *transferências de identidades*, Paul Bowles dilata um diapasão de incalculáveis identidades, e faz com que as suas vozes anunciem o tributo peculiar das originalidades de cada uma. Não apenas ao sabor do tempo germinal que a tudo desgasta e das suas intempéries erosivas que a tudo derruba, mas também ao sabor da jovialidade erotizante de suas vicissitudes, e no ardor da presença substancial com que elas se impõem ao tempo, e tentam lapidar na beleza ofuscante, no amor desesperado, e na esperança ilusória, o quinhão de magia e maravilha que este sonho absurdo e cruel o qual chamamos de existência ainda consegue nos ofertar.

Os elementos que configuram o conjunto composicional das categorias de sua ficcionalidade – *localidade*, *dialogicidade* e *transferência de identidades* – esquematizam as encruzilhadas da sistemática com que ele ousa, experimenta, e tem autoridade legitimada para transcrever e traduzir em sua própria língua, ou seja, fazendo-se ele mesmo o instrumento da possibilidade de tal transposição, proporcionando ao mundo das letras e do saber a sabedoria, o encantamento e a magia da rica tradição oral do universo ficcional de Mohammed Mrabet, como se não quisesse

deixar escapar tamanho patrimônio cultural e identitário fadado a perder-se na imensidão dos ventos do esquecimento.

A instrumentalização da experiência literária e tradutória de Paul Bowles utiliza o confronto e a incapacidade de comunicação entre diferentes culturas como se tocasse um instrumento musical cujas cordas são nervuras latentes da natureza humana, como um verdadeiro maestro da sugestão e da apreensão. Ele nos desafia, nos surpreende, e nos enriquece com a potencialidade inovadora e reprodutiva de suas palavras na perspectiva, no drama, e nas particularidades que representam. Ele só nos acrescenta com o manipular das peças do jogo performático de seu discurso literário, seja ele fruto de sua própria imaginação ou da imaginação de outro. As imagens, sugestões, vertigens, e intentos que ele faz despertar ao assumir o olhar, o lugar, o tempo, o papel, a voz, e a palavra do Outro em seus escritos, mostra que ele vai muito além da simples experimentação de diferentes pontos de vista.

As frutíferas encruzilhadas criadas pelo traçado de sua narratividade expatriada são construídas no ordenamento estilístico de uma gramática ficcional e tradutória dotada de critérios próprios em que as confrontações e metamorfoses entre o Eu e o Outro, o real e o imaginário, o palpável e o onírico, o plausível e o absurdo, o silêncio e o deserto, são peças chaves na elaboração das suas tramas, de seus efeitos, e do seu verbo.

5 Referências

BHABHA, H. *The location of culture*. 2. ed. London and New York: Routledge, 1994.

_____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 1998.

BOWLES, P. *A hundred camels in the courtyard*. San Francisco: City Lights, 1986.

_____. *Their heads are green and their hands are blue*. New York: Harper Perennial, 2006.

LACERDA, C. Apresentação de Mohammed Mrabet. In: MRABET, M. *O limão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1969, p. III-XI.

PATTESON, R. Paul Bowles/Mohammed Mrabet: translation, transformation, and transcultural discourse. *The Journal of Narrative Technique*, Michigan, v. 22, n. 3, p. 180-190, Fall, 1992.

SAID, E. *Trabalho intelectual e crítica social*. 3. ed. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

VIDAL, G. Introdução. In: BOWLES, P. *Chá nas montanhas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WHITE, E. The high price of solitude. In: BOWLES, P. *Their heads are green and their hands are blue*. New York: Harper Perennial, 2006.

POE POR JOSÉ LIRA –TRADUÇÃO COMO FORMA DE RECRIAÇÃO

Auricélio Soares FERNANDES*

Genilda AZERÊDO**

Resumo: Nessa breve reflexão acerca da tradução literária como forma de recriação, temos o objetivo de abordar alguns pontos relativos à tradução em seus mais diversos meios, desde a possibilidade de consagração de um autor, a partir do lugar em que ele é traduzido, até a análise do poema *The Raven*, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, à tradução para o português de José Lira (2009). Concordamos

*Mestrando em Letras na Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa (PB), Brasil. E-mail: metallicauricelio@hotmail.com.

**Genilda Azerêdo - Doutora em Literatura Anglo-Americana, UFSC (2001). Professor na Universidade Federal da Paraíba. E-mail: genilda@cchla.ufpb.br.

que a tradução de Lira pode ser considerada uma tradução-recriação do poema em inglês, pois ela recria o texto original, podendo também contribuir para um maior conhecimento da própria língua em que o texto é traduzido. Para embasarmos teoricamente esse trabalho, utilizamos bibliografia teórico-críticas de Campos (2006) Lefevère (1992), Gonçalves (2006), Casanova (2002), entre outros. Buscamos também abordar a influência da literatura de Edgar Allan Poe no florescimento do Simbolismo francês e ainda discutir que a consagração deste autor deu-se só então a partir das traduções de sua obra para a língua francesa, a partir da segunda metade do século XIX.

Palavras-Chave: *The Raven*. – Tradução/Recriação. – *O Corvo*.

1 Introdução

Praticada desde tempos imemoráveis, a tradução de textos tem sido responsável por divulgar a história de diversas culturas no mundo. Ela tem trazido ao nosso conhecimento grandes obras literárias, religiosas, mitológicas e históricas e provavelmente, sem ela, nós não teríamos tido acesso à leitura dos livros da Bíblia, das obras de Shakespeare, entre outros diversos textos de importante valor cultural e histórico.

A tradução, em suas mais variadas formas, principalmente a literária, é um dos principais pontos de debates entre os teóricos da área. Esse fato se dá primeiramente devido às múltiplas abordagens e diferentes teorias da tradução. Segundo, pelo fato de vários teóricos defenderem a ‘intraduzibilidade’ de alguns textos e terceiro, devido à existência de diversas realidades culturais, onde as traduções diretas de um texto original de uma cultura poderiam não ser totalmente claras e mesmo incompreensíveis para outra.

No presente artigo propomos uma reflexão acerca da tradução literária como forma de recriação da obra original, teoria defendida também pelo tradutor, crítico e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos. Nesse estudo, abordaremos alguns pontos relativos à tradução em seus mais diversos meios, desde a possibilidade de consagração de um autor a partir do lugar em que ele é traduzido até a análise do poema *The Raven* (2006), do escritor e poeta norte-americano Edgar Allan Poe, em comparação à tradução de *O Corvo* (2009), trabalho do tradutor José Lira.

2 POE – ANTES E DEPOIS DO SIMBOLISMO

O escritor norte-americano Edgar Allan Poe é geralmente aclamado pela crítica mundial por ter criado e popularizado o conto policial e as histórias de detetive. Com temas sombrios e insanos e personagens esquizofrênicos, inteligentes e sadistas, Poe popularizou a literatura de terror como nenhum outro escritor havia feito até então. Porém, sua escrita não é limitada apenas a contos policiais ou de terror. Ele também é referido como um dos principais críticos e teóricos literários de seu tempo. Seus ensaios, principalmente *A Filosofia da Composição* e *O Princípio Poético*, contribuíram para o alargamento da teoria moderna da literatura.

A escrita de Poe é definida, de maneira mais abrangente, como literatura da tradição *gótica*, onde os elementos que prevalecem são o medo e o sobrenatural. Os gêneros de sua prosa são classificados como: grotesco (humor irônico), arabesco (suspense / terror) e de raciocínio (utilização da análise racional para a reconstrução de uma série de eventos). Estes três gêneros foram amplamente desenvolvidos por ele, mas

A maior realização literária de Poe foi sua renovação do conto de terror do que tinha sido sua intenção principal, para entreter por meio do "coagular o sangue" [...]. Seus contos foram reconhecidos como algumas das criações mais sofisticadas na ficção psicológica no idioma Inglês. Ele percebeu no início de sua carreira que o Goticismo era eminentemente compatível com a plausibilidade psicológica na literatura, e ele repetidamente trabalhou tais projetos em combinação ao longo de sua carreira literária. (FISHER, 2004, p. 78- minha tradução)^{***}

O tipo de literatura escrito por Poe em sua época não era visto criticamente como gênero maior e não lhe rendeu muito dinheiro e reconhecimento crítico em vida. Apenas após sua morte, em 1849, é que sua literatura alcançou sucesso literário internacional, principalmente na Europa, onde exerceu influência direta para o florescimento do movimento simbolista. Mas, de acordo com Gonçalves (2006),

foi na França que a imagem de Edgar Allan Poe passou a tomar grandes dimensões. Louis Davis Vines, em livro intitulado *Valéry and Poe: a literary legacy*, faz várias considerações acerca da presença de

^{***} Poe's greatest literary achievement was his renovation of the terror tale from what had been its principal intent, to entertain by means of "curdling the blood," [...]. His short stories have been recognized as some of the most sophisticated creations in psychological fiction in the English language. He realized at the outset of his career that Gothicism was eminently compatible with psychological plausibility in literature, and he worked out such designs in combination repeatedly throughout his literary career.

Poe nas obras dos três grandes discípulos franceses do escritor norte-americano: Paul Valéry, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire. Aponta que, segundo Valéry, Poe era um “engenheiro da mente”, o contista estaria totalmente esquecido, não fosse Baudelaire. Esses dois escritores – Valéry e Baudelaire – atraíram-se pela lucidez intelectual de Poe, o que levou Baudelaire a ocupar dezesseis anos de sua vida com o trabalho de tradução de *Tales of the grotesque and arabesque*, intitulado seu trabalho como *Histoire extraordinaires*. Mallarmé, inspirado no trabalho de Baudelaire, pôs-se a traduzir “[...] trinta e seis dos poemas de Poe, selecionados dos cinquenta que haviam sido publicados” (p. 32), ao passo que Baudelaire havia traduzido apenas quatro. Mallarmé admirava o uso calculado das palavras nas composições de Poe, a quem chamava de “*mon grand maître*”. (p.90 – grifos meus)

Não é de se negar a influência de Edgar Allan Poe na França e na literatura mundial. Provavelmente isso também se deva ao fato de a maioria de seus contos terem sido publicados em jornais e revistas americanas da época, o que de certa forma possibilitou maior acessibilidade a um extenso número de leitores que se formava desde a primeira metade do século XIX. Esse público de classes sociais mais baixas “consumia” avidamente a literatura sombria, violenta e fantástica de Poe através de jornais e revistas como *Burton's Gentleman's Magazine* e a *Graham's Magazine*, ambas da década de 1830.

Ao mesmo tempo, na América Edgar Allan Poe e seus contemporâneos, escritores como Emerson, Thoreau, Hawthorne e Whitman participavam do Movimento Romântico Americano, escola que estava a se desenvolver no campo das artes e prometia “quebrar todas as regras” que existiam até então, o Simbolismo, caracterizado como uma reação ao positivismo e ao naturalismo, que procuravam explicar um efeito da compreensão e experiência humanas através de avaliação científica e teve como apoio formal para o seu florescimento, as ideias artísticas de Edgar Allan Poe e Walt Whitman (PIETRYKOWSKI, 2009).

Pietrykowski (2009) ainda comenta que “[...] Edgar Allan Poe inspirou os poetas franceses através de sua representação teórica da poesia e pela convicção com que ele vivenciou seus princípios poéticos.” (p. 19). O Autor sugere que a influência de Poe sobre o Simbolismo francês começou a partir do contato direto com Baudelaire e sua tradução para o francês do conto de Poe *The Facts in the Case of M. Valdemar*, em 1856. Baudelaire também poderia ter tomado emprestado algum vocabulário inglês e imagens da poesia de Poe para escrever poemas como *Une Charogne*.

De acordo com Gomes (1994), o Simbolismo surgiu em meados do século XIX, em 1857, com a publicação da obra de Baudelaire *Les Fleurs du Mal*, que chocou os leitores devido à sua representação literária de temas proibidos. Alguns desses temas já tinham sido usados por Edgar Allan Poe em sua poesia, incluindo o sentido do mistério e o uso de símbolos para "esconder" ou sugerir alguma ideia de maneira abstrata. Outro importante poeta francês que mostrou seu respeito por Edgar Allan Poe foi Stéphane Mallarmé. Seu poema *Tombeau d'Edgar Poe* foi inteiramente dedicado ao poeta americano. O francês utilizou a exploração excessiva do imaginário simbólico em sua poesia (GOMES, 1994).

Assim, a influência da literatura de Poe tem sido notada desde o século XIX. Há ainda referências ao autor na literatura de

[...] escritores brasileiros que, como Machado de Assis (1839-1908), liam em inglês, puderam ler Poe antes do surgimento das traduções de Baudelaire dos *Tales of the Grotesque and Arabesque* em francês. Machado de Assis não se restringiu aos contos de terror, pois tinha interesses espirituais mais profundos (DAGHLIAN, 199, p.8).

Machado de Assis não seguiu totalmente a mesma estética sombria de Poe em seus contos. Ele, que iniciou sua carreira literária logo na adolescência, por volta dos 17 anos, teve contato com autores franceses de sua época e viu florescer em seu tempo de vida o nascimento do Simbolismo (GONÇALVES, 2006). Surgido na Europa em uma época de intenso desenvolvimento econômico devido à Revolução Industrial. O Simbolismo também eclodiu como tentativa de renovação dos padrões culturais e artísticos europeus da época.

3 POE E A TRADUÇÃO COMO CONSAGRAÇÃO DE SUA OBRA

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos surgem como potência internacional no cenário militar, econômico e cultural. Um dos seus bens mais culturalmente difundidos foi a tradução da literatura, em especial, a novela policial e a ficção científica, que passou a ser traduzida para a língua francesa em larga escala. A França já contava com traduções de obras de ficção norte-americana, como as de Edgar Allan Poe, desde a época do Simbolismo, porém, foi a partir de 1926, com o surgimento da publicação periódica *Amazing Stories*, que Hugo Gernsback deu o pontapé inicial para a popularização da literatura de ficção em solos franceses, através da tradução de

obras americanas. A revista foi a primeira a ser destinada exclusivamente ao gênero chamado de *ficção científica*.

Gernsback proclamava-se discípulo de Júlio Verne, de quem ele publicou muitas obras de forma seriada (a partir de 1873, Júlio Verne vinha sendo sistematicamente traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos), e admirador de Poe e H.G. Wells. Desde o princípio, a ficção científica esteve associada à tradução. Poe fora traduzido para o francês por Baudelaire; Verne tinha imitado Poe, tentando seguir seus passos, inspirando Gernsback e criando modelos baseados em aventuras técnicas e científicas. Por fim, o background cultural do próprio Gernsback era intercultural (WOODSWORTH e DESLILE, 1998, p. 228-9).

Embora já houvesse traduções de obras de ficção para o francês, foi a partir da década de 1950 que as traduções de obras norte-americanas alcançaram o *boom* literário na França. De acordo com Woodsworth e Deslile (1998), os responsáveis por essa importação bem sucedida de livros de autores dos Estados Unidos foram Boris Vian, Raymond Queneau e Michel Pilotin em sua revista *Les Temps Modernes*. Eles traduziram obras como *The Labyrinth*, de Frank M. Robinson e obras de outros autores como Ray Bradbury, William Tenn e Alfred Elton van Vogt.

Vian selecionou esses textos porque eram histórias ligeiras que, no entanto, continham uma crítica social aguda. Essas traduções foram motivadas não pela necessidade econômica, mas pelo desejo de difundir, legitimar e promover o gênero, e a tradução era apenas mais uma estratégia. A versão de *The Labyrinth*, publicada em *Les Temps Modernes*, por exemplo, estava acompanhada de um artigo que devia ser lido com a tradução. Se compararmos o discurso da ficção traduzida e o discurso crítico dos tradutores, veremos como os temas eram consistentes: o apelo da novidade, o desafio aos valores estabelecidos e a busca pela lucidez (WOODSWORTH; DESLILE, 1998, p. 229-230).

Podemos afirmar que houve entre os Estados Unidos e França uma troca literária no que diz respeito à tradução de autores de ficção científica. O americano Poe havia sido traduzido por franceses no século XIX, tempo em que Verne também foi traduzido para a língua inglesa dos Estados Unidos. Entretanto, a maior relevância para a tradução de autores de literatura de ficção americana para a língua francesa deu-se mesmo a partir dos anos 1960. Todavia, essa intensa onda de tradução não se restringe apenas à necessidade cultural e econômica, mas também à propagação de ideologias que ambas as culturas poderiam compartilhar (em comum):

As trocas culturais internacionais são determinadas por três fatores principais: as relações políticas entre os países, o mercado internacional dos bens de consumo (no caso, o mercado do livro e as trocas propriamente culturais, no seio das quais as trocas literárias podem gozar de uma relativa autonomia) (SAPIRO; HEILBRON, 2007, p. 13).

Antes da intensidade de traduções de obras americanas para o francês nos anos 1960, na França do século XIX, vários escritores, como Stéphane Mallarmé, já tinham traduzido obras de outros autores americanos e ingleses como forma de divulgar o trabalho desses escritores e também por identificarem-se diretamente com sua estética. Mallarmé realizou traduções de obras da língua inglesa para a francesa e vice-versa de *Le Corbeau*^{§§§}, do poeta norte americano Edgar Allan Poe, em 1875; *L'Étoile des Fées*^{****} de W. C. Elphinstone Hope, em 1881 e *Les Poèmes d'Edgar Poe*, também de Edgar Allan Poe e *Tem O'Clock* de James. A. M. Whistler, ambas em 1888^{††††}.

Assim, foi através das traduções para o francês, que a obra de Edgar Allan Poe tornou-se mundialmente consagrada. Como já abordamos anteriormente, a literatura de Poe não era muito valorizada em seu tempo de vida, tendo sido a partir das inúmeras traduções feitas pelos maiores poetas simbolistas franceses, Baudelaire, Mallarmé e Valéry, que sua literatura alcançou prestígio mundial, passando a ser reconhecida em inúmeros países.

Charles Baudelaire, também traduziu *The Raven* de Edgar A. Poe^{****}. Por sua vez, Baudelaire, discorreu sobre a dificuldade de traduzir o poema para a língua francesa, pois, segundo ele, era impossível traduzir o “sentimento” original do poema. Para ele, alguns fatores que caracterizavam esse sentimento eram o ritmo, a métrica e a sonoridade, aspectos que só podem ser compreendidos e admirados através da leitura do original. Tal feito levou Baudelaire não só praticar a tradução de uma obra poética, mas também arquitetar uma teoria crítica voltada à tradução poética. (BAUDELAIRE, 2012)

§§§ A tradução do poema de Edgar Allan Poe para a língua francesa está disponível no endereço eletrônico: <http://www.cordula.ws/poems/ravenfr2.html>

**** A obra original de 1881 e traduzida por Mallarmé encontra-se disponível para visualização em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5629888w/f12.image>

†††† Dados obtidos através de Consulta no endereço da Bibliothèque Nationale de France, em 19/02/2013:

<http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=35292125&SN1=0&SN2=0&host=catalogue> e

<http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=32411890&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>

†††† <http://library.brown.edu/cds/baudelaire/translations1.html>

A tradução de 1888 de Mallarmé para o poema *O Corvo*, de Edgar Allan Poe, é reconhecida como umas das primeiras traduções do poeta americano para a língua francesa e também uma das responsáveis por sua difusão literária na França e na Europa daquele século. Desde então, inúmeras traduções, em diversas línguas, do aclamado poema têm sido publicadas. No Brasil, as mais conhecidas são as Machado de Assis e a de Fernando Pessoa, ambas traduzidas no século XIX. *Le Corbeau* e *Les Poèmes d'Edgar Poe* foram respectivamente traduzidos e publicados em Paris e Bruxelas, as duas capitais mundiais da consagração de um autor para o mundo literário. De acordo com Casanova (2002):

A consagração parisiense é um recurso necessário para os autores internacionais de todos os campos literários dominados: traduções, leituras críticas, elogios e comentários, são tantos juízos e veredictos que proporcionavam valor literário a um texto até então mantido fora dos limites do espaço ou não percebido (p. 162).

Bruxelas, capital da Bélgica, era também o segundo endereço consagrador de autores internacionais:

Bruxelas, capital em rivalidade aberta em Paris, é por seu lado também dotada de poder consagrador. À imagem simples demais que dela faz uma capital sob influência parisiense, pode-se opor a realidade mais complexa de uma cidade-encruzilhada, centro de convergência das vanguardas recusadas pelas grandes capitais européias, local de certa forma da “segunda-chance” para todos os modernos rejeitados ou ignorados em Paris. (CASANOVA, 2002, p. 167)

Provavelmente, um dos principais motivos de Edgar A. Poe ter sido reconhecido na Europa e depois em outros países do mundo, se deva ao fato de suas traduções terem sido veiculadas nas duas principais capitais de consagração artística da Europa, Paris e Bruxelas. A primeira tradução da obra mais aclamada de Poe, o poema *O Corvo*, para a língua portuguesa, foi feita em 1883, por Machado de Assis, antes mesmo da tradução de Mallarmé. Apenas em 1924, a segunda tradução do poema foi feita naquele idioma, desta vez, pelo escritor português Fernando Pessoa.

4 A TRADUÇÃO COMO RECRIAÇÃO

A tradução de poesia é compreendida de diferentes maneiras por parte do tradutor, pois sabemos que cada idioma tem suas especificidades linguísticas, e, muitas vezes, o que é considerado ‘poético’ em uma determinada língua, pode não ser em

outra, visto que elas apresentam sistemas fonéticos, fonológicos, sintáticos e semânticos distintos. Dentre as diferentes formas de abordar teoricamente a tradução de um poema, André Lefevère (1992?, *apud* Mehdi Aghili, 2010)^{§§§§} defende duas possibilidades:

Tradução verso livre: Com este método, o tradutor pode ser capaz de obter os equivalentes precisos na LA^{*****} com um valor literário do som do resultado. Por outro lado, a rima e métrica tendem a ser ignoradas. Assim, o resultado é fisicamente diferente do original, mas semanticamente parece o mesmo. (tradução livre)

Lefevère adiciona ainda a possibilidade de a tradução ser encarada como uma forma de **interpretação**, podendo ocorrer através da *versão* e da *imitação*. Assim, “uma versão de um poema na LA será semanticamente a mesma original, mas fisicamente será diferente. Além disso, uma imitação é exatamente um poema diferente, mas o título, o tema, e ponto de partida são os mesmos do poema original.” (LEFEVÈRE, 1992)

Em seu livro *Translation - History, Culture: A Sourcebook*, André Lefevère (1992) compartilha com Petrus Danielus Huetius sua definição de tradução:

Tradução não é apenas uma “janela aberta” em um outro mundo, ou alguma monotonia piedosa. Em vez disso, a tradução é um canal aberto, muitas vezes não sem uma certa relutância, por meio do qual as influências estrangeiras podem penetrar na cultura nativa, desafiando-a, e até mesmo contribuindo para subvertê-la^{††††} (p. 1-2-tradução nossa).

Na obra, o autor discute a ideia de que as nações sempre precisaram de alguém em que elas pudessem confiar o papel de tradutor ou intérprete. Lefevère (1992) ainda afirma que os tradutores ocidentais têm dado mais ênfase às traduções de obras gregas e latinas, porque elas representam culturas de prestígio, o que acaba afetando negativamente outras culturas que não compartilham deste *status*. O autor também cita que o escritor Inglês Edward Fitzgerald, ao traduzir a obra *Rubaiyat* de

^{§§§§} Informação retirada do endereço eletrônico:

<<http://www.translationdirectory.com/articles/article2103.php>> Em 02/02/2013.

^{*****} LA – Língua Alvo, ou seja, a língua em que a obra é traduzida.

^{††††} Translation is not just a “window opened” on another world, or some such pious platitude. Rather, translation is a channel opened, often not without a certain reluctance, through which foreign influences can penetrate the native culture, challenge it, and even contribute to subverting it.”

Omar Khayam, escreveu a um amigo dizendo como ele achava divertido ter a liberdade de escolher as palavras que ele queria, enquanto traduzia aquela obra. Ademais, Lefevère sugere que os tradutores permitem mais liberdades para si, escolhendo as palavras ou níveis e expressões linguísticas que eles desejame ainda que a tradução, através dessa perspectiva, não tem a intenção de representar o original na cultura dos tradutores, mas sim, de ajudar os tradutores a melhorar o conhecimento de sua língua.

No Brasil, Haroldo de Campos (2006) defende a possibilidade de tradução de quaisquer textos. Para ele, é possível recriar um texto em uma determinada língua, desde que se desenvolva uma nova concepção deste em relação ao original. Assim, o texto traduzido não será uma cópia do texto-fonte e sim uma nova obra, mas baseada na versão original do texto, se distanciando do modelo tradicional de tradução. Através do lema de Ezra Pound, “Make it new”, Haroldo de Campos e outros chamados tradutores concretistas defendem a tradução como um objeto inovador, que pode manter certo distanciamento do texto primeiro, passando então a recriá-lo para uma língua traduzida. Segundo o tradutor,

Para que a tradução criativa se desenvolva, faz-se necessária uma leitura atenta e crítica do texto original, cuja beleza se “revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso” (CAMPOS, 1992, p. 43).

Para Campos (1992) é de extrema importância que o tradutor tenha conhecimento do texto original, assim como de sua crítica e aspectos estruturais, como ritmo e métrica no caso da poesia, para que se tenha uma tradução criativa ou recriação. Desse modo, é com uma postura ativa que o tradutor deixará de encarar o texto estrangeiro com determinadas ressalvas e marcará sua presença por meio de um trabalho de criação.

5 O CORVO, DE POE E O CORVO, DE LIRA

No presente artigo nos limitamos a analisar apenas quatro estrofes do poema *The Raven*, do escritor americano Edgar Allan Poe em conjunto com uma de suas últimas traduções para língua portuguesa, a do tradutor José Lira. Nesse sentido, afirmamos que Lira (2009) fez uma tradução/recriação do famoso poema do autor americano e não apenas uma tradução literal. Talvez isso se deva ao fato de o poema original possuir

uma linguagem poética característica, um enredo e estruturas rítmicas e sonoras, que não poderiam ser facilmente assimiladas na língua portuguesa do Brasil.

A tradução-criação de José Lira inovou a recepção do poema no Brasil, pois é rica em uma linguagem mais popular, pois o tradutor usa versos de sete sílabas, a redondilha maior, muito popular no Brasil, enquanto no original, a linguagem é erudita. A linguagem da tradução de Lira é característica da literatura de cordel^{****}, gênero literário em que a tradução foi publicada. Lira usa versos de sete sílabas – redondilha maior, que são muito populares no Brasil. Sabemos que o poema de Edgar Poe foi escrito em outra língua diferente da nossa, onde aspectos culturais e linguísticos nem sempre são equivalentes. Contudo, apesar dessas diferenças, a tradução/criação de Lira ‘repassa’ para o português a intenção do poema de Poe. Ademais, concordando com uma abordagem cultural da tradução, Lefevère (1992) sugere que os tradutores se dão maiores liberdades quando escolhem as palavras ou níveis e expressões linguísticas que lhes são mais convenientes e ainda que a tradução não é feita para representar a língua original na cultura dos tradutores e sim a ajudar os tradutores a aumentar o conhecimento da língua deles. Nesse contexto podemos também classificar a tradução de José Lira como uma tradução cultural.

O poema *The Raven*, apresenta três personagens principais. O primeiro é um homem (o narrador) que se encontra imerso em melancolia após a perda de sua amada Lenore, que ele descreve como "uma donzela santa a quem os anjos chamam de Lenore". Mas, o personagem mais importante do poema é um corvo sombrio, que aparece para o narrador numa gélida noite de dezembro. No poema, o pássaro parece simbolizar as emoções e a solidão causadas pela perda da amada do protagonista; representa a inexorabilidade da morte e seu impacto sobre o personagem, o qual lamenta e sofre profundamente com a perda de sua amada Lenore. No final do poema, o corvo ainda repousa sobre o busto de Pallas (ou Atena, na tradução de Fernando Pessoa), simbolizando o pesar eterno que se abateu sobre a alma do protagonista.

****A Literatura de Cordel faz parte do romancelheiro popular do Nordeste e teve sua origem nos romances portugueses em versos, os quais surgiram em sua expressão oral, sendo depois passados para a escrita. Foi nessa região, local de menor letramento e de acesso mais difícil à imprensa, que o Cordel, essas narrativas em versos impressas em papel simples [...] encontrou terreno mais fértil para se propagar (GALVÃO, 2001 *apud* ALVES, 2008, p. 104)

No primeiro verso do poema, o narrador descreve seu quarto, onde ele se encontra lendo alguns livros antigos para tentar esquecer seu amor perdido, Lenore. Então, de repente, ele ouve uma batida na porta e imagina que é algum visitante. No original em inglês, há vários exemplos de aliteração nessa estrofe: *midnight, drearye pondered e while, weakandweary*, e também *nodded, nearlynapping, tappingertapping* para enfatizar a atmosfera misteriosa e onírica da ambientação. O tempo em que se passa o poema é a meia-noite, hora certamente usada nesse verso para dar um aspecto mais obscuro:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door —
Only this, and nothing more." (POE, 2009, p. 915)

Na tradução/recriação de José Lira (2009, p. 01), temos:

À meia-noite, uma vez,
Que velhos livros eu lia,
Cuidei que talvez ouvia
Bater à porta, talvez.
Era uma leve batida,
Como que a medo contida,
E então pensei: “As horas tais,
Há de ser uma visita,
Uma tardia visita
Deve ser, e nada mais.” (LIRA, 2009, p.1)

Percebemos, primeiramente, que houve uma mudança na estrutura do poema original em inglês para a tradução de José Lira, em português. No poema original, a primeira estrofe é composta por seis versos enquanto a versão em português é transformada em dez. O tradutor José Lira não está traduzindo os versos tais quais os originais do poema em inglês; ele está considerando os sentidos centrais da estrofe. Lira também transformou a conjunção *while*, no pronome relativo *que* e não integrou em sua versão o advérbio de modo *suddenly*, que poderia causar um efeito de surpresa no leitor.

O tradutor também alterou a ordem dos versos do poema original, mudando os acontecimentos descritos no poema e ainda traduziu o vocábulo *door*, presente duas vezes no original, respectivamente na quarta e quinta linhas do poema em inglês, como *visita*, que nos dá um sentido totalmente diferente do contexto original.

Na sexta estrofe do poema original, o narrador depois de observar se havia alguém à sua porta, volta para o seu quarto, mas ouve outro barulho, ainda mais intenso que o anterior e resolve mais uma vez ir verificá-lo:

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping something louder than before.
“Surely,” said I, “surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore—
Let my heart be still a moment, and this mystery explore;—
'Tis the wind and nothing more.’ (POE, 2009, p. 916)

Lira (2009) recria essa estrofe como podemos conferir a seguir:

E mal a porta fechei,
Minha alma em ânsias ardendo,
Eis que à janela, batendo,
Algo, de novo, escutei.
Disse a mim mesmo: “Não temas,
Livra-te dessas algemas
Que te atam a anseios tais,
Livra-te desse mistério-
Que causa a dor desse mistério
É o vento, e só, nada mais.” (p.2)

Podemos constatar algumas diferenças na estrutura do texto original assim como na primeira estrofe que comentamos. Porém, a maior diferença entre o texto-fonte e a versão traduzida/recriada de Lira pode ser constatada através da troca da palavra *surely*^{§§§§§} pela expressão “Não temas”, o que provoca um efeito totalmente diferente no leitor que lê a versão em português, uma vez que a palavra em inglês é definida como advérbio, podendo ser traduzida como *certamente*, *definitivamente*, *com certeza*, *seguramente*, enquanto na tradução de Lira, o verso que contém esse vocábulo foi

§§§§§ Surely - <http://www.wordreference.com/enpt/surely> Acesso: 07/07/2013.

supostamente traduzido por “Não temas”, verbo no imperativo negativo. Ainda, não conseguimos identificar a tradução para a expressão *Let my heart be still a moment*, que provavelmente foi traduzida como *Livra-te dessas algemas* ou até mesmo *Que te atam a anseios tais*, não enfatizando o significado do símbolo *heart* (coração), pois o ele pode significar, de maneira abstrata, a dor e melancolia do narrador do poema.

Na terceira estrofe escolhida para nossa análise, além de todos os aspectos já mencionados anteriormente, o que mais está em percepção é de fato a ordem dos fatos narrados no poema. Neste verso, o narrador decide descansar em um assento almofadado na frente do corvo e olhando o pássaro, atribui algumas qualidades negativas a ele, como *grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore* (l. 71):

But the Raven still beguiling all my fancy into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and
door;
Then upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore-
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore
Meant in croaking ‘Nevermore.’ (POE, 2009, p. 919)

Diferente de Poe, José Lira (2009) descreve algumas características do corvo a partir do quinto e sexto versos, enquanto no original essa etapa acontece na décima primeira. Houve ainda o “desaparecimento” da expressão *Then, upon the velvet sinking*, que foi utilizada no poema original para enfatizar a descrição do ambiente em que o narrador se encontrava:

Vontade agora me dá
De aliviar o cansaço,
E eu me recosto no braço
De meu antigo sofá.
Fico de frente dessa ave
De ar sisudo, sério, grave,
De aspecto e porte ancestrais,
Tentando achar um sentido,
Pois há de haver um sentido,
Nesse refrão: “Nunca mais.” (LIRA, 2009, p. 4)

A tradução de Lira é também rimada. Embora o tradutor utilize um léxico mais popular do que o do poema original, ele ainda utiliza rimas na língua portuguesa, que embora apresentem nível semântico diferentes, repassam a lógica do poema. Os tempos verbais da versão de Lira também foram alterados nessa estrofe. No poema de Poe, os verbos *Wheeled* e *betook* encontram-se no *past tense*, enquanto as suas traduções para o português foram respectivamente *recosto* e *fico*, que estão no Presente do Indicativo.

Ao comparar as últimas estrofes de ambos os poemas, *The Raven*:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamplight o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted- nevermore!(POE, 2009, p. 920)

E sua tradução, *O Corvo*, de José Lira:

E agora, pobre de mim,
Que desde então bicho
No quarto fez o seu nicho,
E eu vivo a sofrer assim:
Preso ao horror que me assombra,
Arrasto-me à sua sombra,
Nesses transes infernais,
E a minha alma não se livra,
Minha alma não mais se livra,
Nunca, nunca, nunca mais! (LIRA, 2009, p. 6)

Finalmente, percebemos a simplicidade da linguagem utilizada por José Lira na sua tradução/recriação se comparada à original de Edgar Allan Poe. Palavras como *nicho*, *bicho*, *pobre de mim* são características da fala das pessoas do nordeste do Brasil, o que por sua vez, pode explicar a escolha dos vocábulos na recriação do poema *The Raven*, por José Lira.

A tradução de José Lira para *The Raven* pode ser considerada uma tradução/recriação do poema de Poe, uma vez que ele adaptou o vocabulário à região em que a obra foi publicada, tornando-a mais regional, o que também é característico do gênero literário em que ela foi destinada: a literatura de cordel. Lira (2009) recriou o poema de Poe e o transformou ainda em outro gênero diferente do original e embora haja diferenças linguísticas e literárias em sua versão, a tradução do brasileiro pode ser vista

como um objeto inovador, que pode manter certo distanciamento do texto primeiro, passando então a recriá-lo para uma língua traduzida.

Considerações Finais

Com a necessidade de conhecer outras culturas, surgiram várias teorias dos estudos da tradução. Uma asseguram a intraduzibilidade de alguns textos, outras defendem que apenas alguns textos podem ser traduzidos. Há ainda a corrente dos Estudos Culturais da Tradução, defendida principalmente por André Lefevère e aqui no Brasil praticada por José Lira, que admite que qualquer texto pode ser traduzido, porém a partir de uma nova perspectiva, a recriação do original, no qual haveria uma outra versão da obra original.

Na versão para a tradução do famoso poema *The Raven*, publicada em 2009, José Lira se apoiou nos Estudos Culturais para transferir de uma maneira mais populara emoção que o poema original traz. Pelo fato de se tratarem de várias realidades distintas entre as duas línguas, como a época que o poema de Poe foi escrito, expressões linguísticas diferentes, sistemas diferentes de métrica, rima e ritmo, Lira optou por tentar *recriar* a atmosfera sombria, característica do poema original na realidade do nordeste brasileiro, o que por sua vez acarretou no desaparecimento de algumas palavras do original, que dão ao poema tal característica, e ainda a inversão da ordem de alguns versos.

Finalmente, a criação de José Lira, baseada no poema original de Poe pode ser justificada a partir da abordagem de Haroldo de Campos, que guiado pela ideia de Ezra Pound do “*Make it New*”, pretende “dar vida nova ao passado literário via tradução”.

Referências

ALVES, Roberta Monteiro. Literatura de Cordel: Por quee para que trabalhar em sala de aula. In: Revista *Fórum Identidades*, Ano 2, Volume 4 – p. 103-109 – jul-dez de 2008. Disponível em: <http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_4/SESSAO_L_FORUM_Pg_103_109.pdf>. Acessado em 28/06/2010, às 14:35.

BAUDELAIRE, Charles. Prefácio – Outras Anotações sobre Edgar Allan Poe. In: *Edgar Allan Poe: Contos de Imaginação e Mistério*. Trad. de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Poe na Literatura Brasileira. *Fragmentos*, número 17, p.007/014. Florianópolis/jul-dez/1999.

FISHER, BENJAMIN FRAKLIN. Poe and the Gothic tradition. In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

GONÇALVES, Fabiano Bruno. *Tradução, Interpretação e Recepção Literária: Manifestações de Edgar Allan Poe no Brasil*. 2006. 141 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), Porto Alegre.

LEFEVÈRE, André. *Translation - History, Culture: A Sourcebook*. New York: Routledge, 1992.

_____. *Translation - History, Culture: A Sourcebook*. Routledge: New York, 1992.

LIRA, José. *O Corvo*. Recife, PE: Coqueiro, 2009.

POE, Edgar Allan. *The Complete Illustrated works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books, 2009.

SAPIRO, Gisèle e HEILBRON, Johan. *Por uma Sociologia da Tradução: Balanço de Perspectivas*. Tradução de Marta Pragana e Adriana Cláudia de Souza Costa. *Graphos*. João Pessoa, vol 11, n° 2, Dez/2009.

CASANOVA, Pascale. A Fábrica do Universal. In: _____. *A República Mundial das Letras*; Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

PIETRYKOWSKI, William. *From Poe to Rimbaud: A Comparative View of Symbolist Poetr*. The Ohio State University, June, 2009. Disponível no site: https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/37218/draft_3.pdf?sequence=1

WOODSWORTH, Judith e DESLILE, Jean. *Os Tradutores na História*. São Paulo, Editora Ática, Tradução de Sérgio Bath, 1998.

ADAPTAÇÃO X LEGENDAGEM: ALGUNS CONTRAPONTO ENTRE TRADUÇÕES DE CANÇÕES BRASILEIRAS AO ESPAÑHOL

Fabício Cordeiro DANTAS*

Resumo:

Atualmente, nunca se viram tantas correlações culturais entre as nações e suas línguas. E o recurso da tradução vem sendo um mecanismo de aproximação uma vez que, supostamente, ocultaria possíveis barreiras de compreensão mútua entre as línguas. Assim, considerando a tradução audiovisual, em virtude de sua grande popularidade na era atual, e a música como um dos entes de maior aproximação entre as culturas, visamos, neste trabalho, fazer contrapontos entre legendagem de algumas músicas bastante populares no Brasil ao espanhol, bem como de suas versões cantadas. Observando a grande semelhança entre as duas línguas, observaremos que se prioriza, em termos lexicais, alguma variante espanhola, se há generalização ou não no contraste entre o português e o espanhol, entre outros elementos. Em termos

* Professor Mestre de Letras Espanhol da Unidade Acadêmica de Letras do Campus I da Universidade Federal de Campina Grande. Email para contato: fabricao19@hotmail.com

teóricos, nos basearemos em recentes estudos acerca da tradução visual, realizados por Díaz Cintas (2012), e observaremos algumas mídias onde facilmente se podem encontrar versões e traduções, ou seja, DVD e internet, limitando-nos ao corpus de duas canções, em suas versões legendadas e adaptadas ao espanhol. Podemos antecipar que alguns dos possíveis caminhos e/ou perspectivas adotados pelos tradutores vêm sendo, ou priorizar a melodia, no caso das adaptações, ou manter generalidade/literalidade de sentidos/palavras, no caso das legendas.

Palavras-chave: Tradução audiovisual. Letras de canções brasileiras. Língua espanhola.

Abstract:

At this time, never saw so many cultural correlations between nations and their languages. And the use of translation has been a mechanism approach since, supposedly, this conceal potential barriers to mutual understanding between the languages. Thus, considering the audiovisual translation, because of its great popularity in the present age, and the music as one of the elements of greater rapprochement between cultures, we aim, in this work, make counterpoints between subtitling some music quite popular in Brazil to Spanish as well as their sung versions. Noting the great similarity between the two languages, we observe that prioritizes in lexical terms, some Spanish language variant, if there is generalization or not between the contrast the Portuguese and Spanish, among other elements. In theoretical terms, we will base on recent studies of the Audiovisual Translation, performed by Cintas (2012), and we'll investigate some media where can easily find versions and translations, in other words, DVD and internet, limiting ourselves to the corpus of two songs in their subtitled versions and adapted to Spanish. We anticipate that some of the possible ways and/or perspectives have been adopted by the translators, or prioritize the melody, in the case of adaptations, or maintain generality / literalness of meanings / words, in the case of subtitles.

Key-words: Audiovisual translation. Brazilian songs lyrics. The Spanish's language.

1. Introdução

Com todas as dificuldades que encerra a tradução, que no velho passado humano literatado chegou a ser a base inicial da linguagem escrita de muitos povos, é no presente um imperativo da intercomunicação no mundo planetarizado. Ela está sendo feita a todo instante, noite e dia, nas agências internacionais de informação, na imprensa, no rádio, na televisão, no livro, no cinema, no teatro, etc. (...)" (Grande Enciclopédia Delta Larousse, HOVAISS, A.)

Não é novidade que, hoje em dia, existe a presença e necessidade de ensino de línguas estrangeiras em quaisquer países devido, sobretudo, ao fato de que vivemos em uma época nunca tão correlacionada em termos culturais e políticos. A realidade do Brasil não é diferente, pois aqui já se ensinou há mais de um século várias línguas. Por exemplo, nos primeiros séculos de nossa história como nação, por motivos, sobretudo religiosos, dedicou-se ao grego e ao latim; em outros momentos, buscou-se também conhecer e difundir algumas de nossas línguas originais, a exemplo do tupi-guarani, por questões de ordem ideológica; ou, ainda, depois do grande “boom” cultural dos Estados Unidos, ensinou-se muito o inglês principalmente a partir da segunda metade do século XX.

Contudo, em face desta necessidade de se ensinarem línguas estrangeiras ou diferentes do português no Brasil, vemos o caso de outro idioma que tem se destacado

em meio a tantos outros, devido principalmente ao desenvolvimento cultural, geopolítico e econômico, entre outros elementos de caráter peculiar. Tratamos do espanhol que, segundo Sedycias (2005), “deixou de ser um luxo intelectual para se tornar praticamente uma emergência”. E lembramos que a importância que a língua cervantina alcançou no cenário mundial é indiscutível, pois ocupa a segunda posição entre os idiomas mais falados, tanto para aqueles que a utilizam como primeira língua como para comunicações internacionais.

No Brasil, por sua vez, o espanhol recebe determinado prestígio e, ainda que já exista a Lei Federal de nº 11.161, de 2005, direcionada à tentativa de tornar público e obrigatório seu ensino, ainda não se o tornou disponível para os alunos em todas as escolas públicas bem como carecem ser mais sistematizados alguns estudos bem como a utilização desta língua em vários ambientes e meios sociais, que não somente a escola, universidade ou institutos de idioma. Ou seja, como afirma Israel (2001), é necessário se refletir sobre e considerarem as diferenças concretas entre os idiomas português e espanhol, na mesma proporção bem como desfazer-se a visão de espanhol como uma língua “elementar”, mesmo se consideramos a origem comum, a topologia altamente coincidente e as bases culturais em que se assentam as duas línguas, ou o léxico semelhante. Isto é, se deve reagir ante visões estereotípicas que fazem estudantes recusarem as correções ou seguir adiante no estudo de E/LE por ver o espanhol como algo mais difícil do que esperavam ou, inclusive, impossível de ser aprendida de maneira mais aprofundada.

Em outros termos, segundo Goettenauer (2006), não se pode esquecer que, ainda que compartilhem a mesma origem – latim – e, portanto, se tratem de línguas irmãs, não se podem considerar “iguais” o português e o espanhol. Daí a necessidade de, ante esta visão equivocada e ultrapassada, considerar que, assim como há semelhanças, há diferenças e são estas que demarcam as línguas e as fazem heterogêneas.

Ante este contexto de relevância desta língua no território brasileiro, bem como a contínua e crescente aproximação e correlações culturais entre as diferentes nações e suas línguas, inevitável se torna que haja instrumentos que garantam ou reforcem a eficácia desta aproximação em termos comunicativos, como o ensino sistematizado das diferentes línguas, por exemplo. Paralelamente a este recurso, encontra-se a tradução, recurso que, embora configurado há muito tempo como procedimento que propiciou acesso a literaturas, ideologias e discursos considerados relevantes em outras línguas,

continua hoje em dia como um importante mecanismo que vem se aperfeiçoando e pluralizando cada vez mais conforme as novas demandas e situações novas que vêm surgindo. É o caso da chamada Tradução Audiovisual que, no contexto contemporâneo, em especial partindo de textos e linguagens do cinema e de canções, vem ganhando bastante espaço haja vista a espontaneidade e o aspecto instantâneo na aproximação e geração de diálogos interculturais.

Voltando à questão da língua espanhola, cabe-nos dizer, ademais, que, aparentemente, na mesma proporção que tal língua vem ganhando concretos espaços em nosso país, por um lado, por outro, em termos de estudos e, em especial, de traduções veiculadas na mídia, tanto do espanhol para o português como o contrário, nem sempre vêm sendo realizadas de forma eficaz ou apropriada lingüística e culturalmente, como pudemos observar em determinados sites e conforme veremos em nossa análise, posteriormente, talvez devido a questões que vão da hiper-generalização das semelhanças entre os dois idiomas ao comodismo de alguns “tradutores”.

Após contextualizarmos o cerne de nossa abordagem, para o presente trabalho, esclarecemos que nossa proposta é a de refletir e diagnosticar determinados recursos estilísticos bem como priorizações e execuções de traduções de algumas canções brasileiras ao espanhol; em outros termos, buscamos observar o que, na legendagem em espanhol de canções brasileiras, se prioriza, em termos lexicais; se há generalização ou não no contraste entre o português e o espanhol; que possíveis mecanismos de tradução são privilegiados, e, subsidiariamente, que falhas ou desprestígios houve ante a língua espanhola no processo de legendagem.

Em nosso trabalho, selecionamos duas categorias de objetos de estudo: 1º) versões legendadas em espanhol de canções interpretadas apenas em português, neste caso, as letras *Pau-de-arara*, composta por G. de Moraes e Luiz Gonzaga, em 1952, e *Festa*, também da autoria de Luiz Gonzaga, em 1968; e 2º) versões adaptadas em oposição às suas versões legendadas, também em espanhol, das músicas *Você abusou*, de Antônio Carlos e Jofafi, de 1971 e *Fera Ferida*, produzida por Roberto Carlos, em 1982.

Esclarecemos que as versões legendadas ou cantadas foram encontradas em cinco suportes, a saber: 1º) DVD *Maricotinha*, de 2002 e interpretado por Maria Betânia, onde constam as canções *Pau-de-arara*, *Festa* e *Fera ferida* (na versão apenas legendada); 2º) DVD *Um barzinho, um violão – novela 70*, de 2008, contando com canções interpretadas em português de vários artistas remontando às novelas da

emissora *Globo*® da década de 1970, e entre as quais selecionamos as letras legendadas em português de *Você abusou*; 3º) DVD *Estação Sambô*, do grupo de mesmo nome que contou com a participação de vários artistas cantando em português e inglês canções de vários estilos transportadas à linguagem do samba mas sendo apenas a canção *Você abusou*, originalmente já em ritmo de samba, a selecionada, também numa versão legendada; 4º) CD “Samba pa’ ti – un tributo a Brasil”, de 2007, que, como o título sugere, se refere a famosas canções brasileiras essencialmente do samba e da bossa-nova que são interpretadas tanto em português como em espanhol por artistas renomados do universo hispano-falante, dentre os quais selecionamos a cantora espanhola Lolita interpretando a versão de *Você abusou* em espanhol; e, por fim, 5º) CD “Antología – todos los grandes éxitos”, de 2006, de Roberto Carlos cantando muitos de seus vários títulos em espanhol, língua a que se arriscou cantar por várias décadas, sendo a canção *Fera ferida* a escolhida para se fazer contraponto com sua versão legendada presente no já citado DVD de Maria Betânia.

1.1. Justificativas

Nossa pesquisa se pauta em uma abordagem específica diante dos quatro elementos seguintes: o tema, o objeto de estudo, o porquê das canções analisadas bem como do porquê da abordagem comparativa. Sobre o **tema**, entendemos que sua importância consiste no fato de que, na abordagem de traduções e, por extensão, de sua presença em aulas de línguas estrangeiras, vemos a possibilidade de fomentar o respeito às “reais” diferenças entre as línguas espanhola e portuguesa tanto na perspectiva do ensino como na mídia, no sentido mesmo de desfazer o comodismo e/ou generalização que existe no estudo da língua cervantina a ponto de muitos pensarem que se pode estudá-la de qualquer forma ou que não seria necessário um estudo sistematizado ante uma língua tão semelhante; relativamente ao **objeto de estudo**, cremos ser relevante sua abordagem na medida em que se trata de um gênero textual e artístico com bastante visibilidade midiática na atualidade bem como por seu aspecto de espontaneidade e imediatismo da comunicação; por sua vez, justificamos a abordagem **das canções específicas** uma vez que se tratam de músicas bastante conhecidas e por já haver várias versões e interpretações inclusive em língua espanhola, nas vozes de artistas bastante famosos e terem sido produzidas em contextos e épocas de bastante efervescência da cultural musical no Brasil, isto é, entre os anos 1950 e 1980; por fim, em relação à

abordagem comparativa, a vemos como importante uma vez que podemos avaliar o lugar que, na mídia, tem se dado à música brasileira no cenário hispanoamericano, bem como da língua espanhola em nosso país.

1.2. Hipóteses

Levando em consideração a realidade descrita e as tendências que pudemos observar, traçamos duas grandes hipóteses em relação às traduções realizadas e ao contexto da pesquisa:

- a) Por haver tantas semelhanças culturais e linguísticas entre o português e o espanhol ou por serem as traduções entre essas línguas ainda um horizonte incerto ou demasiadamente flexível, em uma espécie de “terra sem lei”, bem como pela escassez relativa de estudos mais aprofundados neste âmbito, não é incomum encontrarem-se versões nas quais se ignoram diferenças concretas ou sentidos contextuais na tradução, em termos que vão dos gramaticais ao sociolinguísticos e/ou socioculturais;
- b) Existiria, a nosso ver, uma possível tendência a, acaso se se fazem traduções, de se priorizar a tradução literal ou palavra por palavra em detrimento de uma maior reflexão voltada para uma maior adequação aos diversos contextos.

2. Alguns elementos teóricos norteadores

Quando se considera o estudo da tradução assim como da análise do processo de legendagem, necessário se faz que observemos o que dizem alguns autores em relação a tais elementos e os aspectos a eles relacionados. Vejamos, pois, em sequência, questões relacionadas à importância da tradução e ao papel da legendagem, segundo o que discorrem Rónai (1987), Tarallo (1991) e Díaz Cintas (2012), bem como aspectos relacionados à técnicas e aos mecanismos de tradução comuns, conforme o que apresenta Gonçalves (1996).

2.1 Tradução, legendagem e implicações no ensino

A tradução há muito tempo é um recurso utilizado por estudiosos das diversas áreas do conhecimento como uma forma de aproximar culturas, teorias, ideologias e estudiosos. Contudo, ela realmente só atinge seus objetivos, dependendo de como se

faça e em que meio circule, se realmente houver sistematicidade e conhecimentos vários para, ao menos, se aproximar do que se espera dela. Contudo, em termos de perspectiva de abordagem mais acadêmica, ao menos no Brasil, e sobretudo considerando as novas classificações e forma de realizar-se, é algo ainda relativamente recente, sobretudo na área de língua espanhola. Mas caminhos vêm sendo abertos e sobretudo envolvendo o ensino.

A respeito desta relação e destacando especialmente a Tradução conhecida como Audiovisual, por reportar-se às mídias e obras que operam tanto o som como a imagem, o espanhol J. Cintas (2012) entende que a tradução tem muito a contribuir para o ensino, direta ou indiretamente, e este potencial não pode ser deixado de lado. Embora nosso trabalho não cerceie a questão pedagógica que pode haver na tradução é interessante observar tal relação uma vez que é muito comum que alunos nossos de Espanhol como Língua Estrangeira tenham acesso a traduções tanto do português ao espanhol como o contrário, e isto se torna, naturalmente, instrumento potencial de trabalho em sala de aula. Em síntese, em relação à questão “pedagogizante” que se pode dar aos trabalhos de Tradução, Cintas (op.cit) nos diz que:

La traducción (...) ahora, en una visión mucho más realista y acorde con la realidad laboral, ocupa un lugar propio dentro de los estudios universitarios (...) la traducción tiene un potencial educativo enorme en la enseñanza de idiomas, por lo que ambas disciplinas siguen estrechamente relacionadas. (...) Aunque en tiempos recientes el péndulo parece haberse desplazado en favor de una mayor presencia de la lengua materna en el aula de idiomas, la realidad es que la traducción sigue ocupando un lugar relativamente marginal, aun a pesar de su gran potencial docente. (CINTAS, 2012, p.96)^{*****}

2.1.1 A tradução pedagógica da legendagem: algumas possibilidades

Como estamos nos reportando à Tradução do tipo Audiovisual, necessário se faz considerarmos o que o recurso da legendagem pode oferecer. De modo geral, trata-se de um recurso originalmente utilizado no cinema. A respeito disto, mesmo com funções particulares, já pudemos observar a presença de tal recurso nos já clássicos e

^{*****} A tradução (...) agora, em uma visão muito mais realista e em conformidade com o contexto de trabalho, ocupa um lugar próprio dentro dos estudos universitários (...) a tradução tem um potencial educativo enorme no ensino de idiomas, pelo fato de que ambas as disciplinas continuam estreitamente relacionadas. (...) Embora, apenas recentemente o péndulo parece ter-se deslocado em prol de um maior presença da língua materna na aula de idiomas, a realidade é que a tradução continua ocupando um lugar relativamente marginal, mesmo apesar de seu grande potencial docente. (Tradução livre)

bem-humorados filmes de Charles Chaplin, no início do século XX na época dos chamados *cinematógrafos*. Claro que, a esta época, a intenção era verbalizar o que não poderia ser escutado, uma vez que não havia, ao menos inicialmente, a possibilidade de se colocar o áudio juntamente com a imagem. Contudo, depois de findada a fase do cinema mudo, a indústria da legendagem, derivada do processo de tradução, se firmou, se especializou e foi expandido a outros horizontes, como o de documentários, shows, dentre outros gêneros audiovisuais.

Independentemente da intencionalidade ou de onde apareça a legendagem, o fato é que ela se tornou importante como uma ferramenta instantânea e essencial para se entender imagens, contextos, conversações, dentre outras situações que não se podem entender por falta de conhecimentos linguísticos proficientes em determinada língua estrangeira. Sendo assim, as legendas operam tanto no acesso à outra língua como na avaliação da língua materna em contraste com a segunda, isto é, “no solamente ayudan a comprender los diálogos en una lengua que se (semi)desconoce, sino que en su variante intralingüística también cumplen la función de afianzar el conocimiento del idioma materno del espectador”^{†††††}. (CINTAS, p.103)

2.1.2 Estudo da legendagem no ensino: possibilidades práticas e observações

No raciocínio da relevância da legendagem para o ensino, podemos reportar-nos a algumas situações concretas em que tal realidade pode se operacionalizar. Primeiramente, ainda baseando-nos em Cintas (2012, p.103-111), é preciso reconhecer as mudanças concretas que já houve do ponto de vista do espectador em relação à legendagem: se as legendas antes eram algo estanque e inflexível quando se tratava de filmes em VHS, por exemplo, já há algum tempo, com o advento dos DVDs tem sido permitido ao espectador um “poder” de interagir, de alternar a escolha da língua legendada, voltar o filme, se tiver alguma dúvida, de forma mais fácil, enfim, manipular o material audiovisual segundo considere oportuno e necessário.

Em segundo lugar, por fim, em virtude da amplitude de formas e recursos, linguísticos ou não, que a legendagem oferece, esta pode ser, na visão de Cintas (op.cit), explorada de muitas maneiras em sala de aula, ou como estudo autodidata; por exemplo,

^{†††††} Não somente ajudam a compreender os diálogos em uma língua que se (semi)desconhece, mas que em sua variante intralingüística também cumprem a função de garantir o conhecimento do idioma materno do espectador. (Tradução livre)

mediante exercícios de compreensão auditiva, de transcrição, de tradução propriamente dita, assim como de documentação sociocultural, de escritura na língua materna ou estrangeira, enfim. Seriam muitas as possibilidades, portanto, que se ajustariam aos diversos contextos, níveis e necessidades pedagógicas.

Em terceiro lugar, é necessário reconhecer que, em quase qualquer tipo de tradução, deve haver uma preocupação constante da adequação ao contexto da língua-alvo mesmo que, em alguns casos, se tenha que traduzir o intraduzível. Inclusive porque, como aponta Rónai (1987, p.15), há ideias que **só** podem nascer na consciência de pessoas que falam determinada língua. É o caso de palavras que só têm designação dentro de um único idioma a exemplo das palavras “saudade”, no português, “toilette”, no francês, ou “shopping”, no inglês. Ante estes casos, “o tradutor aí nem tenta a tradução; sabendo de antemão que não existe equivalente perfeito, resigna-se a manter o termo primitivo, valendo-se das muletas do grifo, das aspas ou das notas de pé”. (RÓNAI, op.cit, p.17). Em contrapartida, em virtude de não ser possível, em geral, haver tradução literal, a não ser em línguas tão semelhantes ao ponto de o tradutor poder limitar-se a uma simples transposição de palavras ou expressões de uma para outra, “as divergências estruturais existentes entre a língua do original e a tradução obrigam o tradutor a escolher, de cada vez, entre duas ou mais soluções, e em sua escolha ele é inspirado constantemente pelo espírito da língua para a qual traduz”. (op.cit, p.21). Daí a necessidade de

o tradutor conhecer todas as minúcias semelhantes da língua de seu original, a fim de captar, além do conteúdo estritamente lógico, o tom exato, os efeitos indiretos, as intenções ocultas do autor. Assim a fidelidade alcança-se muito menos pela tradução literal do que por uma substituição contínua. (RÓNAI, op.cit, p.23)

2.2 Tipos e mecanismos de tradução

A tradução, plural como é, tanto em termos de suportes, como em termos de estratégias ou recursos, deve sempre se adequar ao objeto que se está traduzindo, assim como à época, à língua-alvo, dentre outros elementos situacionais. O fato é que nem sempre se pode traduzir de forma breve e/ou automática. Geralmente, tal labor requer uma série de instrumentos, revisões, cuidados, conhecimentos e, até mesmo, sensibilidade por parte do tradutor. Diante desta potencialidade e pluralidade, listamos,

baseando-nos em Gonçalves (1996), alguns dos principais recursos de tradução dentre os quais verificaremos os que foram utilizados nas canções que analisaremos em breve.

Antes do detalhamento dos tipos da chamada Tradução Oblíqua, primeiramente devemos reconhecer as distinções entre esta e a chamada Tradução Literal.

A Tradução Literal, que é bastante rara ou difícil de poder acontecer eficazmente, só ocorreria se houvesse um paralelismo léxico e sintático entre duas línguas de modo que fossem necessários ajustes mínimos ou a chamada “normalização sintática”, como expressa Gonçalves (1996). Na Tradução Oblíqua, por sua vez, não se observam paralelismos, mas se exigem recursos para que se possa gerar sentidos de forma adequada. Vejamo-los, agora. Os procedimentos catalogados são *transposição*, *modulação*, *equivalência*, *adaptação*, *amplificação*, *explicitação*, *omissão* e *compensação*.

2.2.1. **Transposição**: tal recurso implica uma alternatividade estilística mediante mudança de categoria gramatical de elementos que constituem o segmento a traduzir. Seria, por exemplo, o caso de “*Before you come back*” (literalmente “Antes de voltar”) traduzível a “*Antes de seu retorno*”.

2.2.2. **Modulação**: trata-se de uma inversão de categorias lógicas e, embora se reproduza a mensagem, se faz isto de um ponto de vista diverso, o que reflete uma diferença no modo como as línguas interpretam a experiência do real. Por exemplo, “*Not bad*” (literalmente “Não é mau”), traduzido por “Bom”.

2.2.3. **Equivalência**: aqui, a intenção é substituir um segmento do texto da língua de origem por outro da língua traduzida que não o ressignifica literalmente, mas que lhe é funcionalmente equivalente. Trata-se de algo muito recorrente para traduzirem-se clichês, expressões idiomáticas, provérbios, entre outros elementos cristalizados da língua. É o caso de “*God bless you*” (literalmente “Deus te abençoe”), que equivalente simplesmente à expressão evocativa “Saúde!”.

2.2.4. **Adaptação**: Tem o propósito de adequar um conteúdo às particularidades culturais da língua traduzida; seria uma espécie de limite extremo da tradução, uma vez que se refere a casos em que termos da língua de origem não existem na realidade extralingüística dos falantes da língua traduzida. Seria o caso de utilização de termos para tentar descrever estações climáticas em regiões muito diversas, tonalidades de neve para culturas tropicais, etc;

2.2.5. **Amplificação**: Busca-se, com este recurso, incorporar novos sentidos ou ampliar funções gramaticais para que se possa atingir toda a extensão semântica. É o

caso da expressão “*We are dancing to the accordion*” (literalmente “Dançávamos ao acordeom”) melhor traduzido por “Dançávamos ao som do acordeom”;

2.2.6. **Explicitação**: Trata-se de um tipo de amplificação em que há processo de explicitação do que está implícito na língua de origem e que, do ponto de vista da língua traduzida, é ausente e precisa ser exposto. É o caso de “*The witschesbroom disease*” (literalmente, “A doença da vassoura de bruxa”) melhor traduzido por “A escola da bruxa”.

2.2.7. **Omissão**: Este recurso, por sua vez, se define como a busca da omissão de elementos da língua de origem que, do ponto de vista da língua traduzida, são redundantes. É o caso de “*Marble-topped table*” (literalmente, “mesa com tampo de mármore”) que significaria simplesmente “Mesa de mármore”.

2.2.8. **Compensação**: Este mecanismo, por fim, seria apenas o resultado da busca de compensar a falta de equivalência acertada e natural do conteúdo ou de matizes na língua traduzida. Isto é, trata-se da busca pela equivalência estilística mediante, por exemplo, o deslocamento ou uso de algum recurso estilístico de efeito equivalente, quando não seja possível reproduzir no mesmo ponto, na língua traduzida, um mecanismo utilizado na língua de origem. É o caso dos trocadilhos, por exemplo, que, quando não podem ser efetuados com um mesmo grupo de palavras, podem ser feitos em outro ponto do texto onde sejam possíveis, para equilibrar o texto estilisticamente.

Após observarmos estes mecanismos bem como algumas potencialidades didáticas e estratégicas da tradução e, em especial da legendagem, partamos, agora, para a análise das traduções audiovisuais que contemplamos.

3. Adaptação x legendagem: algumas, observações, comparações e críticas

Chegando a este momento, cabe esclarecer que a intenção nossa não é supervalorizar uma eventual tradução ou, por outro lado, desprestigiar o trabalho de qualquer que seja o tradutor, mas apenas verificar os recursos de que se lançou mão no processo de legendagem e/ou adaptação e apontar alguns equívocos que possam ser frutos de generalizações equivocadas das semelhanças entre português e espanhol, bem como descuidos importantes que reforcem a ideia de necessária sistematização na tradução do binômio linguístico português-espanhol.

Assim sendo, façamos observações gerais sobre todas as canções coleções, e depois consideremos o levantamento dos principais elementos e mecanismos reconhecidos que distinguem as canções. Começamos pela canção “Pau-de-arara”, de G. de Moraes e Luiz Gonzaga, produzida na década de 1950 e legendada no DVD “Maricotinha”, lançado em 2002. Integrantes que somos da cultura nordestina, reconhecemos bem a presente canção e percebemos seu caráter regional. Vejamos sua letra original, na tabela abaixo, à esquerda e sua versão traduzida, à direita. Notem-se os termos destacados cujas traduções nos chamam mais a atenção por alguns aspectos que discutiremos, em seguida.

3.1. Os casos de legendagem

<i>Pau-de-arara</i>		<i>Pau-de-arara</i>	
<i>Quando eu vim do Sertão, moço,</i>	(1)	<i>Quando vine del sertón, Señor,</i>	(1)
<i>Do meu Bodocó</i>	(2)	<i>De mi Bodocó</i>	(2)
<i>A maleta era um saco</i>	(3)	<i>La maleta era una bolsa</i>	(3)
<i>E o cadeado era um nó</i>	(4)	<i>Y el candado un nudo</i>	(4)
<i>Só trazia a coragem e a cara</i>	(5)	<i>Solo traía el coraje y la cara</i>	(5)
<i>Viajando num pau-de-arara</i>	(6)	<i>Viajando en una camioneta</i>	(6)
<i>Eu penei, mas aqui cheguei</i>	(7)	<i>Sufri, pero aquí llegué</i>	(7)
<i>Eu penei, penei, mas aqui cheguei</i>	(8)	<i>Sufri, sufrí, pero aquí llegué</i>	(8)
<i>Trouxe um zabumba</i>	(9)	<i>Traje un bombo</i>	(9)
<i>No matulão</i>	(10)	<i>En las alforjas</i>	(10)
<i>Trouxe um bangüê no matulão</i>	(11)	<i>Traje una litera en las alforjas</i>	(11)
<i>Trouxe a saudade dentro do matulão</i>	(12)	<i>Traje la añoranza dentro de las alforjas</i>	(12)
<i>Xote, maracatu e baião</i>	(13)	<i>Chote, maracatú y baião</i>	(13)
<i>Tudo isso eu trouxe no meu matulão</i>	(14)	<i>Todo eso traje en mis alforjas</i>	(14)
<i>Xote, maracatu e baião</i>	(15)	<i>Chote, maracatú y baião</i>	(15)
<i>Tudo isso eu trouxe no meu matulão</i>	(16)	<i>Todo eso traje en mis alforjas</i>	(16)

Tabela 1: Canção *Pau-de-arara*

Observando-se a letra original e a respectiva tradução, de antemão, chama-nos a atenção o fato de se tratar de uma canção que, por retratar uma realidade bem peculiar – o nordeste brasileiro – bem como termos típicos desta região, ou, ao menos, de geografia bastante característica e usos lingüísticos bastante peculiares, a versão inevitavelmente se faria mediante a adaptação ou criação de termos fictícios para manter, ora a sonoridade, ora um sentido equivalente ao da canção em seu original. Vejamos, pois, como se dá isto.

Um termo inicial que nos chama a atenção é “Sertón” (linha 1) que não encontra correspondente na língua espanhola. Vê-se aqui uma adaptação meramente sonora, mas com já realização em alguns textos na internet. Talvez, por isso, tenha sido aproveitado outra tradução, menos rica estilisticamente do que tem sido *semiárido*, utilizado

sobretudo no meio virtual, e designando um contexto mais amplo de regiões onde costuma haver falta de água e que se caracteriza pelo aspecto desértico se sua paisagem. Em relação a este termo, o site *Wikipédia*® nos informa que “sertão”, em português provém da palavra “desertão” (*desiertazo*) e se trataria de uma vasta região geográfica semiárida do nordeste brasileiro.

Outros termos que chamam a atenção e se referem ao contexto do campesino nordestino são *pau-de-arara* (linha 6), *zabumba* (linha 9), *matulão* (linha 10) e *bangüê* (linha 11), respectivamente traduzidos por *camioneta* (caminhoneta^{*****}, em português), *bombo* (tambor grande), *alforjas* (alforjes) e *litera* (beliche). Note-se, aqui, que as traduções foram feitas mediante uma espécie de adaptação ou equivalência baseando-se em termos mais genéricos ou de sentido mais amplo para poder corresponder ao sentido dos termos tipicamente “sertanejos”.

Outras traduções feitas, mediante o recurso da sonoridade, foram meras adaptações fonéticas, tal como *Sertón*, apenas para manter um elo fonético; tratamos das traduções *maracatu* (linha 13), onde se colocou o acento no “u” para manter esta sílaba como a mais forte no espanhol, algo que é necessário em termos de regras fonéticas, assim como *chote*^{*****} (linha 13), aqui colocada, a nosso ver, de forma arriscada uma vez que existe esta palavra na língua espanhola, na variante cubana significando um tipo de fruta. Contudo, existe na variante peninsular o termo *chotis*, que significa um tipo de dança que se assemelha, em termos de procedimentos realizados, ao *xote*^{*****} brasileiro. Por último, a palavra “saudade” (linha 12) que, como vimos anteriormente, não tem correspondente exato em nenhuma língua, e que acabou sendo traduzido pelo termo “añoranza” que é, no espanhol, seu equivalente mais próximo, parecido muito mais ao sentido de nostalgia.

Festa		Festa (Versão legendada)	
<i>O sol vermelho é bonito de se ver</i>	(1)	<i>El sol rojo es bonito de verse</i>	(1)
<i>Lua alta no céu, que beleza!</i>	(2)	<i>Luna nueva en lo alto, que belleza</i>	(2)
<i>Céu azul bem limpinho, é a natureza</i>	(3)	<i>Cielo de azul bien limpio es naturaleza</i>	(3)
<i>Visão que dá muito prazer</i>	(4)	<i>Y visión que da mucho placer</i>	(4)
<i>Mas o lindo pra mim é céu cinzento</i>	(5)	<i>Pero lo bonito para mi es el cielo grisáceo</i>	(5)
<i>O clarão entoando seu refrão</i>	(6)	<i>Con un claro entonando su estribillo</i>	(6)
<i>Prenúncio que vem trazendo alento</i>	(7)	<i>Anuncio que trae aliento</i>	(7)
<i>Da chegada da chuva no Sertão</i>	(8)	<i>De las lluvias llegando en el sertón</i>	(8)
<i>Ver a terra rachada amolecendo</i>	(9)	<i>Ver la tierra agrietada ablandándose</i>	(9)
<i>A terra antes pobre, enriquecida</i>	(10)	<i>La tierra antes pobre enriquecida</i>	(10)
<i>O milho que é se espalhando</i>	(11)	<i>El maíz apuntando al cielo</i>	(11)
<i>Os feijões pelo chão derramados</i>	(12)	<i>Los frijoles por el suelo derramados</i>	(12)
<i>E depois a safra, que alegria</i>	(13)	<i>Y después la cosecha, qué alegría</i>	(13)
<i>Ver o povo todinho num vulcão</i>	(14)	<i>Ver el pueblo todo en un volcán</i>	(14)
<i>A negrada caindo na folia</i>	(15)	<i>Los negros celebrándolo</i>	(15)
<i>Esquecendo das magoas sem comida</i>	(16)	<i>Olvidando las penas sin comida</i>	(16)
<i>Bela é o Recife pegando fogo</i>	(17)	<i>Berés Recife ardiendo</i>	(17)
<i>Com a pisada do Maracatu</i>	(18)	<i>Con los pasos del maracatu</i>	(18)

Tabela 2: Canção *Festa*

Em perspectiva semelhante à canção *Pau-de-arara*, a música *Festa*, na Tab. 2, acima, também de Luiz Gonzaga, revela aspectos dialetais comuns no Nordeste brasileiro nordestinos como a junção de intensificador com diminutivo (*bem limpinho*, linha 3, e *povo todinho*, linha 14), ou aumentativo incomum “clarão” (linha 6), e o uso do próprio termo “sertão” (linha 8), e da metonímia “terra rachada” (linha 9), que faz parte do cenário desolador da seca, recorrente naquela região brasileira, assim como expressões bastante populares como “negrada” (linha 15), “caindo na folia” (linha 15), “pegando fogo”, (linha 17) e “pisada” (linha 18).

Neste contexto, observando-se de modo geral tal canção, concluímos a existência de algumas adaptações ou adequações lexicais e morfosintáticas privilegiando a equivalência dos sentidos. Em outros termos, vemos casos de transposição “de se ver” traduzido a *de verse* (linha 1), “pegando fogo” → *ardiendo e não prendiendo fuego*, que seria o sentido literal, inadequado para o sentido metafórico exposto aqui. E, no caso dos diminutivos e aumentativos, vemos a retirada das desinências de grau por ser desnecessário no espanhol; ou seja, as expressões “lua alta no céu” (linha 2), “bem limpinho” (linha 3), “clarão” (linha 6) traduzem-se, por modulação e transposição, ao mesmo tempo, a *luna nueva en lo alto, bien limpio e un claro*.

Por fim, destacam-se as expressões “negrada caindo na folia” (linha 15) e “esquecendo das mágoas” (linha 16) traduzidas, por meio da adaptação, por termos mais denotativos embora, no original, tenham sentido mais conotativo.

3.2. Os casos de versões legendagem em contraposição à adaptação

Passemos, agora, a considerar as letras que apresentam versões tanto legendadas como traduzidas e interpretadas na língua-alvo. A primeira delas é “Fera ferida”, abaixo exposta em três colunas: à esquerda, vê-se a versão interpretada em espanhol por Roberto Carlos em seu cd; no meio, a versão original da canção e, à direita, a versão legendada apresentada no DVD “Maricotinha”. Observemos, atentamente.

Fiera herida (Versão adaptada ao espanhol)	Fera ferida	Fera ferida (Versão legendada)
<i>Acabé con todo / Escapé con vida</i> (1)	<i>Acabei com tudo / Escapei com vida</i> (1)	<i>Acabé con todo / Escapé con vida</i> (1)
Con la ropa y los sueños (2)	<i>Tive as roupas e os sonhos</i> (2)	Tuve las ropas y los sueños (2)
<i>Rasgados en mi salida</i> (3)	<i>Rasgados na minha saída</i> (3)	<i>Rasgados a mi salida</i> (3)
<i>Pero fui herido/ Sofocando mis gemidos</i> (4)	<i>Mas sai ferido / Sofocando meu gemido</i> (4)	Pero salí herido/Sofocando mi gemido (4)
<i>Fui el blanco perfecto / ()</i> (5)	<i>Fui o alvo perfeito, muitas vezes,</i> (5)	<i>Fui el blanco perfecto muchas veces</i> (5)
Con el pecho tocado y dolido/Animal arisco (6)	<i>No peito atingido /Animal arisco</i> (6)	En el pecho alcanzado/ Animal arisco (6)
<i>Domesticado olvida el riesgo</i> (7)	<i>Domesticado esquece o risco</i> (7)	<i>Domesticado olvida el riesgo</i> (7)
<i>Me dejé engañar/()Llevar() de la mano por ti</i> (8)	<i>Me deixei enganar/ E até me levar por você</i> (8)	Me dejé engañar/E incluso llevarme por ti (8)
<i>Yo sé, cuanta tristeza tuve</i> (9)	<i>Eu sei quanta tristeza eu tive</i> (9)	<i>() Sé cuanta tristeza tuve</i> (9)
<i>Pero aún así se vive</i> (10)	<i>Mas mesmo assim se vive</i> (10)	<i>Pero aún así se vive</i> (10)
<i>Muriendo a sorbos por amor</i> (11)	<i>Morrendo aos poucos por amor</i> (11)	Muriendo poco a poco por amor (11)
Yo sé que el corazón () no olvida () (12)	<i>Eu sei, o coração perdoa</i> (12)	() Sé, () el corazón perdona (12)
Aunque perdone todo (13)	<i>Mas não esquece à toa</i> (13)	No olvida por nada (13)
<i>Y yo no me olvidé / Caminé de más</i> (14)	<i>E eu não me esqueci/ Eu andei demais/</i> (14)	<i>Yo no me olvidé/ Anduve demasiado</i> (14)
Sin mirar atrás / Eran libres () mis pasos (15)	<i>Não olhei pra trás/ Era solto em meus passos</i> (15)	No miré hacia atrás/ Era suelto en mis pasos (15)
Fiera suelta sin rumbos sin lazos (16)	<i>Bicho livre sem rumo, sem laço</i> (16)	Animal libre sin rumbo (), sin lazos (16)
<i>() Solo y sin destino/Tropezando en mi camino</i> (17)	<i>Me senti sozinha tropeçando em meu caminho</i> (17)	Me sentí sola () tropezando en mi camino (17)
<i>A la busca de abrigo / De una ayuda,</i> (18)	<i>À procura de abrigo, uma ajuda</i> (18)	<i>A la busca de abrigo, () una ayuda,</i> (18)
<i>Un lugar, un amigo / Animal herido</i> (19)	<i>Um lugar, um amigo/Animal ferido</i> (19)	<i>Un lugar, un amigo/ Animal herido</i> (19)
<i>Por instinto decidido / Mi() rastro() borré</i> (20)	<i>Por instinto decidido/ Os meus rastros desfiz</i> (20)	Por instinto decidido/ Mis rastros deshice (20)
<i>Tentativa infeliz de olvidar</i> (21)	<i>Tentativa infeliz de te esquecer</i> (21)	<i>Tentativa infeliz de olvidar</i> (21)
<i>Yo sé que flores existieron</i> (22)	<i>Eu sei que flores existiram</i> (22)	<i>() Sé que flores existieron</i> (22)
<i>Y que no resistieron</i> (23)	<i>Mas que não resistiram</i> (23)	() Pero no resistieron (23)
<i>A vendavales constantes</i> (24)	<i>A vendavais constantes</i> (24)	<i>A vendavales constantes</i> (24)
<i>Yo sé las cicatrices hablan</i> (25)	<i>Eu sei, as cicatrizes falam</i> (25)	<i>() Sé, las cicatrices hablan</i> (25)
<i>Y las palabras callan</i> (26)	<i>Mas as palavras não calam</i> (26)	Pero las palabras callan (26)
<i>Lo que yo no olvidé</i> (27)	<i>O que eu não me esqueci</i> (27)	<i>Lo que no olvidé</i> (27)
<i>No cambiaré,</i> (28)	<i>Não vou mudar</i> (28)	No voy a cambiar (28)
Nuestro amor no tiene solución (29)	<i>Esse caso não tem solução</i> (29)	Este caso no tiene solución (29)
<i>Soy fiera herida</i> (30)	<i>Sou fera ferida</i> (30)	<i>Soy fiera herida</i> (30)
<i>En el cuerpo, en el alma</i> (31)	<i>No peito, na alma</i> (31)	<i>En el cuerpo, en el alma</i> (31)
<i>Y en el corazón</i> (32)	<i>E no coração</i> (32)	<i>Y en el corazón</i> (32)

Tabela 3: Canção Fera ferida

Fazendo-se um breve percurso desta canção e nas duas versões, tanto a legendada como a adaptada, verificamos que não existem modificações substanciais. Há alterações, claro, de eventuais palavras, mas sem mudanças concretas. As traduções se operam, em geral, literais, porém sem prejuízo no sentido, e, mais ocasionalmente, algumas traduções oblíquas. Vejamos alguns casos tanto de uma como da outra bem como comparemos trechos entre a versão legendada e a versão adaptada.

i. Traduções literais:

Português	→	Espanhol
<i>Acabei com tudo</i>	→	<i>Acabé con todo</i> ; (linha 1)
<i>Escapei com vida</i>	→	<i>Escapé con vida</i> (linha 1)

Como se pode verificar, pela tamanha semelhança entre as duas línguas e os termos terem equivalências absolutas, não houve nenhum problema neste tipo de tradução. Vejamos, agora, alguns casos de traduções oblíquas.

ii. Traduções oblíquas:

Português	→	Espanhol
<i>No peito atingido</i>	→	<i>En el pecho alcanzado</i> ; (linha 6)
<i>E até me levar pela mão</i>	→	<i>E incluso llevarme por ti</i> (linha 8)
<i>Morrendo aos poucos por amor</i>	→	<i>Muriendo poco a poco</i> (linha 11)

Segundo o que se pode verificar acima, em virtude de não haver correspondentes exatos entre as duas línguas houve adaptações ou utilizações de termos mais equivalentes possíveis para não se gerarem expressões estranhas ou incoerentes na língua-alvo. É o caso da palavra “atingido” que, no espanhol, por não ter correspondente exato, ora pode ser traduzido como “afectado” (afetado), ou como “alcanzado” (alcançado), por exemplo; além disto, a expressão “me levar pela mão”, bastante recorrente em português não tem como ser traduzida literalmente ao espanhol, já que seria uma estrutura incomum para o verbo “llevar”, exigindo que haja uma adaptação no sentido de destacar-se a influência de alguém que detém um poder de algo (a pessoa que leva) e não o termo que sugere a força ou influência deste ser como acontece no português mediante a expressão “pela mão”. Por fim, na terceira frase, a expressão “aos poucos” não pode ser traduzida literalmente e exige como correspondente mais próximo, que também existe no português, a locução “poco a poco” (pouco a pouco).

iii. Modificações entre a legendagem e a adaptação:

Português	→	Espanhol
		Versão legendada x Versão adaptada
<i>Mas não esquece à toa</i> (1.13)		→ <i>No olvida por nada</i> x <i>Aunque perdone todo</i>
<i>Eu andei demais</i> (14)		→ <i>Anduve demasiado</i> x <i>Caminé de más</i> (linha
<i>Bicho livre</i> (16)		→ <i>Animal libre</i> x <i>Fiera suelta</i> (linha
<i>Os meus rastros desfiz</i> (linha 20)		→ <i>Mis rastros deshice</i> x <i>Mi rastro borré</i>

Considerando-se as oposições existentes, chama-nos a atenção o fato de que, na versão legendada, prioriza-se, como era de se esperar, o sentido mais próximo possível do sentido ou vocabulário no texto original. Contudo, na adaptação, não vemos preocupação de escolha de termos que sugiram rimas ou ritmo, até porque a canção, tanto na versão original, como em espanhol, não é marcada por rimas. Sendo assim, entendemos que as escolhas feitas, apesar de diferentes, estão no mesmo campo semântico e não há, de fato, prejuízo algum em relação ao sentido original bem como na expressão da possível intencionalidade do autor. Ou seja, em termos práticos “não esquecer por nada” e “ainda que perdoe tudo”, assim como “andei bastante” e “caminhei demais”, “animal livre” e “fera solta”, e “meus rastros desfiz” e seu correspondente “meu rastro apaguei”, equivalem tanto gramatical como semanticamente.

Vejamos, agora, o que nos dizem as versões, legendada e adaptada, da canção *Você abusou*, de Antônio Carlos e Jocaí, produzida nos anos 1970 e aqui revisitada em três suportes, ou seja, nos DVDs “Barzinho, violão” e “Estação sambô” bem como no cd “Samba pa’ ti”. Primeiramente, confirmamos as versões apenas legendadas para depois considerar a versão adaptada na tabela que vem na continuação.

VOCÊ ABUSOU (Antônio Carlos e Jocaí, 1971)	VOCÊ ABUSOU (Versão legendada, Barzinho Violão)	VOCÊ ABUSOU (Versão legendada, Estação Sambô)
<i>Que me perdoe se eu insisto nesse tema</i> (1)	<i>Que me perdone se insisto en ese tema</i> (1)	<i>Que me perdone si insisto en ese tema</i> (1)
<i>Mas não sei fazer poema ou canção</i> (2)	<i>Pero no sé hacer poema o canción</i> (2)	<i>Pero no sé hacer poema o canción</i> (2)
<i>Que fale de outra coisa que não seja o amor</i> (3)	<i>Que hable de otra cosa que no sea el amor</i> (3)	<i>Que hable de otra cosa que no sea el amor</i> (3)
<i>Se o quadradismo dos meus versos</i> (4)	<i>Se el <u>cuadradismo</u> de mis versos</i> (4)	<i>Si el <u>anticuado</u> de mis versos</i> (4)
<i>Vai de encontro aos intelectos</i> (5)	<i>Va de <u>encuentro</u> a los intelectos</i> (5)	<i>Va en <u>contradicción</u> a los intelectos</i> (5)
<i>Que não usam o coração como expressão</i> (6)	<i>Que no usan el corazón como expresión</i> (6)	<i>Que no usan el corazón con expresión</i> (6)
<i>Você abusou, tirou partido de mim</i> (7)	<i>Tú abusaste <u>has tirado</u> partido de mí</i> (7)	<i>Usted abusó, <u>sacó</u> partido de mí</i> (7)
<i>Abusou, tirou partido de mim, abusou</i> (8)	<i>Abusaste, <u>has tirado</u> partido de mí, abusaste</i> (8)	<i>Abusó, <u>sacó</u> partido de mí, abusó,</i> (8)
<i>Abusou, tirou partido de mim, abusou</i> (9)	<i>Abusaste, <u>has tirado</u> partido de mí, abusaste</i> (9)	<i>Abusó, <u>sacó</u> partido de mí, abusó</i> (9)
<i>Mas não faz mal é tão normal ter desamor</i> (10)	<i>Pero no <u>hace mal</u> es tan normal tener desamor</i> (10)	<i>Pero () <u>pas</u> nada, es tan normal tener desamor</i> (10)
<i>É tão cafona sofrer de dor</i> (11)	<i>Estan <u>antiguo</u> sufrir de dolor</i> (11)	<i>Estan <u>cursi</u> y <u>sufridor</u></i> (11)
<i>Que eu já nem sei se é menina o cafonice</i> o meu amor (12)	<i>Que ni siquiera lo sé se es niñez o <u>antiguidad</u></i> mi amor (12)	<i>Que ya no sé si es niñería o <u>horterada</u></i> el amor mío (12)
<i>Se o quadradismo dos meus versos</i> (13)	<i>Se el <u>cuadradismo</u> de mis versos</i> (13)	<i>Si el <u>anticuado</u> de mis versos</i> (13)
<i>Vai de encontro aos intelectos</i> (14)	<i>Va de <u>encuentro</u> a los intelectos</i> (14)	<i>Va en <u>contradicción</u> a los intelectos</i> (14)
<i>Que não usam o coração como expressão</i> (15)	<i>Que no usan el corazón como expresión</i> (15)	<i>Que no usan el corazón con expresión</i> (15)
<i>Você abusou, tirou partido de mim</i> (16)	<i>Tú abusaste <u>has tirado</u> partido de mí</i> (16)	<i>Usted abusó <u>sacó</u> partido de mí, abusó</i> (16)
<i>Abusou, tirou partido de mim, abusou</i> (17)	<i>Abusaste, <u>has tirado</u> partido de mí, abusaste</i> (17)	<i>Abusó, <u>sacó</u> partido de mí, abusó</i> (17)
<i>Abusou, tirou partido de mim, abusou</i> (18)	<i>Abusaste, <u>has tirado</u> partido de mí, abusaste</i> (18)	<i>Abusó, <u>sacó</u> partido de mí, abusó</i> (18)

Tabela 4: Canção *Você abusou* (versões legendadas)

Cabe dizer que, na Tabela 4, onde se encontram, à esquerda, a versão original da letra, ao centro a versão legendada apresentada pelo DVD *Barzinho, violão* e, à direita, a apresentada pelo DVD “Estação Sambô”, vemos algumas diferenças bastante substanciais que reforçam critérios, estilos e recursos bastante diferenciados, ora equivocados, ora bastante interessantes.

Na versão proposta pelo DVD dedicado às novelas dos anos de 1970 da emissora Globo, tachamos algumas palavras justamente pelo fato de se tratarem de erros gramaticais ou semânticos de traduções literais ou de meras substituições dos termos pela proximidade fonética e/ou semântica. Observemos as expressões seguintes e comentemos:

Se insisto - Se el cuadradismo - De encuentro a - Has tirado partido

Pero no hace mal - Tan antiguo sufrir de - Lo sé se es niñez o antigüedad

Quem conhece minimamente a língua espanhola e vendo tais expressões no contexto em que se apresenta, no mínimo, se surpreenderá com as palavras “se” (em vez de *si*), “cuadradismo” (em vez de *cursi*) e “antigüedad” (em vez de *antigüedad*), devido a simplesmente estarem escritas erradamente, não terem sentido ou não existirem na língua espanhola; além disso, os usos que se dão das seguintes expressões que existem em espanhol, são também equivocados: “de encuentro” em vez de *contra*, “has tirado” (*pretérito perfecto* em espanhol) em vez de estar no tempo verbal adequado ao verbo anterior “abusaste” (*pretérito indefinido*), e no sentido coerente em espanhol, já que *tirar* significa “atirar”, “estirar”, “jogar”, e não “tirar” literalmente, algo que seria resolvido com o uso de alguma das expressões entre *sacar partido* e *sacar provecho*. Ademais, as expressões *hacer mal*, *antiguo sufrir de* e *niñez*, embora também existam no espanhol, não estão traduzidas adequadamente por não respeitarem os contextos próprios ou, ainda, por estarem em uma sequência que, em português, significa uma coisa e, em espanhol, outra: *no hace mal*, em espanhol significa aquilo ou aquele que *no* gera algum mal e não o sentido de que nada acontece, assim como *antiguo* significa literalmente antigo e não aquilo que está fora de moda, e o termo *niñez* significa a fase inicial da vida e não forma de agir, tal como sugere a canção. Por outro lado, observando a versão proposta pelo DVD “Estação Sambô”, vemos alguns acertos

bastante interessantes que preenchem as lacunas que a outra versão acabou deixando. Sendo assim, “respeita-se” o uso do pronome “Você” colocando seu correspondente *Usted* e se utilizam termos mais precisos e que existem correntemente no espanhol a exemplo de *anticuado*, *niñería*, *en contradicción de*, *cursi*, *horterada* e *sacar partido*. A única falha que pudemos presenciar foi o uso do artigo *El* (“O”) utilizado para substantivos masculinos singulares em vez do artigo neutro *Lo* (também “O”, mas sob outras funções) utilizado antes de adjetivos, por exemplo, como é o caso da letra, já que o que vem depois é o adjetivo “anticuado”. Observemos, agora, a versão musicada presente no CD “Samba pa’ ti” exposta na tabela 5.

VOCE ABUSOU (Antônio Carlos e Jocafi, 1971)	USTED ABUSÓ (LOLITA) (Versión: M. Bosé)
Que me perdoe se eu insisto nesse tema (1)	Perdone usted que insista tanto en este tema (1)
Mas não sei fazer poema ou canção (2)	Pero no sé hacer poema ni canción (2)
Que fale de outra coisa que não seja o amor (3)	Que no hable de otra cosa que no sea amor. (3)
Se o quadradismo dos meus versos (4)	Si la <u>simpleza</u> de mis versos (4)
Vai de encontro aos intelectos (5)	Puede herir al <u>intelecto</u> (5)
Que não usam o coração como expressão (6)	Que no usa el corazón como expresión (6)
Você abusou, tirou partido de mim (7)	Usted abusó, sacó partido de mí, (7)
Abusou, tirou partido de mim, abusou (8)	Abusó, sacó partido de mí, abusó. (8)
Abusou, tirou partido de mim, abusou (9)	Abusó, sacó partido de mí, abusó. (9)
Mas não faz mal é tão normal ter desamor (10)	<u>Encuentro injusto y muy normal</u> el desamor, (10)
É tão cafona sofrer de dor (11)	Que sufrir tanto es de mal gusto (11)
Que eu já nem sei se é menina o cafoneiro o meu amor (12)	Que no sé si es <u>por vulgar o infantil</u> , que <u>fracasó</u> mi amor (12)
Se o quadradismo dos meus versos (13)	Si la <u>simpleza</u> de mis versos (13)
Vai de encontro aos intelectos (14)	Puede herir al <u>intelecto</u> (14)
Que não usam o coração como expressão (15)	Que no usa el corazón como expresión (15)
Você abusou, tirou partido de mim (16)	Usted abusó, sacó partido de mí (16)
Abusou, tirou partido de mim, abusou (17)	Abusó, sacó partido de mí (17)
Abusou, tirou partido de mim, abusou (18)	Abusó, sacó partido de mí abusó... (18)
	Usted abusó (Lolita) , Usted abusó (Lolita) SAMBA PA TI - UN TRIBUTO A BRASIL (2005)

Tabela 5: Canção *Você abusou* (versão adaptada e interpretada em espanhol)

De antemão, podemos presenciar algumas mudanças básicas não presenciadas nas outras duas versões. Algumas coisas se mantêm, mas outras, talvez pela preocupação com a rima, são alteradas claramente, embora, ao que parece, continue se mantendo a essência da mensagem da letra. Sendo assim, opta-se pelo uso de palavras ou expressões como “simpleza” (simploriedade), “puede herir al” (pode ferir ao), “encuentro injusto” (encontro injusto), “de mal gusto” (de mal gosto), “vulgar”, “infantil” e “fracasó” (fracassou) que denunciam a busca de uma possível de maior exatidão dos sentidos assim como de ritmo e melodia. Diante destes detalhes, observemos, algumas oposições léxico-morfosintáticas nas três versões analisadas.

Português	Espanhol		
	Versão do DVD <i>Um barzinho, um violão – novela 70</i>	Versão do DVD <i>Estação Sambô</i>	Adaptação CD <i>Samba pa’ ti – Un tributo a Brasil</i>
Quadradismo	<i>Cuadradismo</i> (Não existe tal termo no español)	<i>Anticuado</i> (Antiquado)	<i>Simpleza</i> (Simploriedade)

Vai de encontro aos	<i>Va de encuentro a</i> (Encontra-se com)	<i>Va en contradicción de</i> (Contradiz a)	<i>Puede herir al</i> (Pode ferir ao)
Tirou partido de mim	<i>Has tirado partido de mí</i> (Jogaste/ atiraste partido de mim)	<i>Sacó partido de mí</i> (Tirou partido de mim)	<i>Sacó partido de mí</i> (Tirou partido de mim)
Mas não faz mal	<i>Pero no hace mal</i> (Mas não prejudica*)	<i>Pero pasa nada</i> (Mas não tem problema)	<i>Encuentro injusto</i> (Injusto encontro)
Cafona	<i>Antiguo</i> (Antigo)	<i>Cursi</i> (Cafona)	<i>De mal gusto</i> (De mal gosto)
Meninice	<i>Niñez</i> (Infância)	<i>Niñería</i> (Crianceira)	<i>Infantil</i> (Infantil)
Cafonice	<i>Antigüedad</i> ^{††††††††} (Antiguidade)	<i>Horterada</i> (Mal gosto)	<i>Vulgar</i> (Vulgar/ comum)

Tabela 6: Canção *Você abusou* (versão adaptada e interpretada em espanhol)

Quando observamos as versões acima, percebemos predominar o mesmo campo semântico em quase todas as traduções lexicais mas, como já indicamos, na versão do DVD “Um barzinho, um violão – novela 70”, há erros que se podem dizer, no mínimo, elementares tanto na ortografia (*Antigüedad*) como semânticos (*Has tirado partido de mí* e *Antiguo*, por exemplo), o que nos surpreende bastante sobretudo por se tratar de uma edição que promove a própria emissora Globo® ao tratar de suas novelas, embora esta tenha poder e condições financeiras e operacionais de exigir ou produzir com qualidade e/ou evitar esse tipo de equívoco; já na proposta do DVD “Estação Sambô”, vemos uma sequência de traduções interessantes e pertinentes em relação ao contexto retratado e que em nada deixam a desejar em relação ao que se espera do reconhecimento dos sentidos e do “respeito” à língua espanhola. Por fim, na versão do CD “Samba pa’ ti – um tributo a Brasil”, vemos algumas mudanças mais acentuadas em relação às outras versões, possivelmente por questões estilísticas, de rima ou de precisão, ao ver de um nativo da língua espanhola, dos sentidos que se quiseram imprimir na versão original, em português. Nota-se isto, claramente, por exemplo, nas expressões *Simpleza*, *Puede herir al*, *De mal gusto* e *Vulgar*, em que não há mudança sistemática dos sentidos originais, mas certa precisão léxico-semântica.

Considerações gerais

Se pudéssemos sintetizar nosso trabalho, apesar de seus limites, diríamos que, ainda que se estude e se tenha concluído a necessidade da abordagem de elementos socioculturais, sociolinguísticos e se devam fazer traduções mais adequadas de letras de

†††††††† Termo escrito, como já dissemos, equivocadamente. O correto, em espanhol, seria “Antigüedad”.

canções, hoje tão acessíveis e tão veiculadas na mídia, no binômio português-espanhol, ainda, no caso específico da legendagem e da Tradução Audiovisual, não parece estar havendo ainda o necessário cuidado para que este processo aconteça de uma forma eficaz ou, ao menos, não o suficiente. Claro que – e não podemos negá-lo – toda e qualquer tentativa de tradução bem como estudo teórico sobre tradução, quando feito individualmente, é válido, mas, em se tratando de *mass media* e, sobretudo, do ensino de línguas, devem existir “roteiros”, recursos, estudos sistemáticos e adequação aos vários tipos de cenários, como a língua, o nível de formalidade, e a época de produção do texto, por exemplo.

Contudo, em termos mais didáticos, expressamos que, entre o que pudemos encontrar em nossas avaliações, haveria elementos tanto interessantes como limitados, ao mesmo tempo, nas traduções realizadas. Observemo-los.

Em relação aos aspectos interessantes, diríamos que o que nos chamou mais a atenção foi o fato de que possivelmente, em virtude da forte expansão do espanhol, bem como dos estudos de outras línguas em seus vários métodos, além da possibilidade de utilização de mídias, tal como o DVD, como forma de se acessar os sentidos presentes em um filme, documentário ou música, como foi nosso caso, tem havido uma preocupação em se dar maior visibilidade e expandir os horizontes linguísticos presentes na arte.

Não obstante, em outro âmbito, o que cremos ter sido preocupante foi a relativa baixa qualidade de certas adaptações e legendagens, sobretudo considerando a proximidade das línguas portuguesa e espanhola em um cenário, como discorremos acima. Ou seja, muitas coisas ainda parecem estar sendo admitidas/ permitidas/ toleradas de forma passiva. Vimos que, quando houve legendagem, em alguns casos, houve erros básicos na utilização da língua espanhola, sobretudo ortográficos e gramaticais e, em geral, no caso do DVD “Um barzinho, um violão – novela 70”, produzido pela *Universal*® reforçando os “interesses” da emissora televisiva tão popular como o é a *Globo*®, não se demonstrou haver maiores preocupações com uma adaptação lógica à língua espanhola e, quando houve, dedicou-se à mera tradução literal ou confusão mesmo de sentidos, enquanto que no DVD do grupo *Sambô*®, bem como no DVD “Maricotinha”, da intérprete Maria Betânia, houve maior detalhamento e “preciosidade” quanto aos sentidos transmitidos.

Esperamos, por fim, após o término deste trabalho, ter contribuído para que os possíveis leitores adquiram ou revejam suas concepções a respeito da língua espanhola

no sentido de respeitar ou considerar de forma mais cuidadosa seus sentidos e não se imaginá-la tão “idêntica” ao ponto de ser quase “irrelevante” seu estudo aprofundado e não mais se satisfazerem, os curiosos ou conhecedores da língua espanhola, com qualquer tradução que circular pelo diversos ambientes, sobretudo midiático e jornalístico. *Rever, reler, interpretar e questionar sempre*, eis a lição contínua para todo profissional cuja área exija o contato com a leitura e/ou tradução de textos em línguas diversas.

Referências

CINTAS, J. D. Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera. *Abehache*, Madrid, v. 2, nº 3, p.96-114, 2º semestre 2012.

GOETTENAUER, E. Espanhol: língua de encontros. In: SEDYCIAS, J.; DURÃO, A. de A. Barbieri et. Ali (Orgs). *O ensino de espanhol no Brasil: presente, passado, futuro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005, p. 61-69.

GONÇALVES, J. L. V. R. Vázquez-Ayora: Introducción a la traductología. In: PIRES VIERA, E. R. (Org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1996, p. 42-58.

ISRAEL S., M. J. Reflexões lingüísticas sobre a metodologia de ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira: o caso do ensino do espanhol no Brasil. *Literatura y Lingüística*, Santiago do Chile, n.13. p. 35-42, nov. 2001.

MAILLOT, J. *A tradução científica e técnica*. São Paulo/ Brasília: Editora McGraw-Hill do Brasil e Editora da Universidade de Brasília, 1975. (Tradução de Paulo Rónai)

RÓNAI, P. *Escola de tradutores*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SEÑAS. *Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños*. 2.ed. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología. São Paulo, Martins Fontes, 2001. Tradução de Eduardo Brandão, Claudia Berliner.

Sites acessados: <<http://pt.wikipedia.org/>> ; < <http://www.lahiguera.net/>>; <<http://rae.es/rae.html>>

TRADUÇÃO INTRALINGUAL E LITERATURA: PENSANDO O PAPEL DO GLOSSÁRIO DE SINÔNIMOS NA LEITURA DO TEXTO POÉTICO

CARNEIRO, Jessica Torquato (UFCG)
jessicatorquato@gmail.com
FRAGOSO, Matheus Franco (UFCG)
matheus_fragoso@hotmail.com

Resumo: Glossários costumeiramente atuam como suporte para a leitura de textos com a finalidade de esclarecer dúvidas que possam surgir quanto ao significado de palavras que compõem um texto, geralmente moldados com base em termos incomuns aos usos cotidianos do leitor. Desse modo, este trabalho pretende analisar como a utilização de glossários intralinguais que se utilizam do uso de sinônimos podem transformar a construção de sentido no decorrer da leitura de um texto literário, por ser – dentre os diferentes tipos de glossários – o que possui a delicada tarefa, como discorre Brunello De Cusatis em *A tradução literária: uma arte conflitual* (2008), de encontrar equivalência entre termos (no caso, em uma mesma língua). Para tanto, como *corpus* de análise, serão utilizados glossários formulados por dois indivíduos diferentes para os

poemas *Kissasse Making The Lion For All It's Got – A Ballad*, ambos do autor norte-americano Allen Ginsberg, e, posteriormente, comparar os glossários produzidos pelos dois tradutores e observar como a construção de sentido de um mesmo poema pode mudar quando lido com o suporte de dois glossários diferentes.

Palavras-chave: Glossário, Tradução Intralingual, Literatura, Língua Inglesa.

Abstract: Glossaries customarily work as a support for reading texts with the purpose of clarifying questions that may arise concerning the meaning of words which compose a text, generally designed based on uncommon terms to everyday readers. Thus, this work aims at analyzing how the usage of intralingual glossaries that use synonyms can transform the construction of meaning in the course of reading a literary text, for being – among the different types of glossaries – the one which has the delicate task, as Brunello de Cusatis affirms in *A tradução literária: uma arte conflitual* (2008), of finding equivalence between terms (in this case, in the same language). For this purpose, as a corpus of analysis, there will be used two glossaries produced by two different individuals for the poems *Kissass* and *Making the Lion for All It's got – A Ballad*, both written by the North American poet Allen Ginsberg, and, afterwards, compare the glossaries produced by the translators and observe how the construction of meaning of a very same poem can change when read with a different glossary support.

Keywords: Glossary, Intralingual Translation, Literature, English Language

1. Introdução

A presença de termos desconhecidos durante a leitura de um texto poético é um fato comum, assim, já prevendo o desconhecimento de alguns termos por parte do leitor, algumas publicações – geralmente com propósito didático – apresentam um glossário para permear a leitura, para que a construção de sentido não seja interrompida devido a alguma palavra estranha ao leitor. Desse modo, percebe-se que o glossário disposto juntamente ao texto faz parte fundamental da leitura, pois é um alicerce que o leitor possui para dar continuidade ao processo de composição de significados e, por esse motivo, é interessante perceber como o glossário pode direcionar uma leitura dependendo do modo como esses termos desconhecidos são esclarecidos.

Partindo da concepção de glossário como um auxílio prático e imediato disposto no momento de uma leitura, o presente trabalho pretende problematizar essa questão no âmbito de texto literário e, posteriormente, descrever a experiência de elaboração de glossários feitos por indivíduos diferentes, em seguida, compará-los com o intuito de perceber como glossários diferentes transformam a construção de sentido de um poema. Para tanto, foram escolhidos os poemas *Kissasse Making The Lion For All*

It's Got – A Ballad, ambos do autor norte-americano Allen Ginsberg publicados em 1973 no seu livro *The Fall of America: Poems of These States, 1965–1971*.

Como referencial teórico a respeito de tradução literária são levadas em consideração as obras *A tradução literária: uma arte conflitual*, do autor Brunello De Cusatis, e *Teoria literária e tradução*, de Luis Alberto Brandão. No que diz respeito ao tipo de tradução em questão, são apontadas as concepções teóricas de tradução intralingual propostas por Roman Jakobson em *On the linguistic Aspect of Translation* (1979), uma vez que a categoria tradutória presente no trabalho pauta-se no glossário de sinônimos, ou seja, tradução entre termos de uma mesma língua. Acerca da sinonímia, é apresentada a perspectiva da autora Catherine Fuchs no artigo *A paráfrase linguística: equivalência, sinonímia ou reformulação* (1985).

2. Apontamentos acerca de glossários, tradução intralingual e texto poético

Para o desenvolvimento do trabalho será analisado o glossário intralingual, especificamente o composto por sinônimos, e, a partir da observação de glossários presentes em livros didáticos de literatura como *Na Outline of American Literature* (1986), *Focus on English and American Literature* (2002) e *Literatura Brasileira: tempos, leitores e leituras* (2005), é possível perceber que existem diferentes maneiras de esclarecer termos desconhecidos em glossários intralinguais.

No caso da presença de algum fato histórico ou referência a alguma cultura específica de determinada região – que é tida, portanto, possivelmente distante do âmbito de conhecimento do leitor – geralmente emprega-se um tipo de glossário enciclopédico, o qual concisamente concede a quem lê o quadro histórico-cultural de determinado aspecto referente a algum conhecimento específico, como botânica ou mitologia grega, por exemplo; nesse caso, não se trata de um glossário centrado em palavras, mas, em cenários culturais que são importantes para a construção de sentido do texto.

Um tipo recorrente de glossário é o que oferece ao leitor a definição da palavra, como acontece em dicionários. Por exemplo, se há no texto a palavra “desfiladeiro” será, pois, explicada como “passagem estreita entre montanhas”, e, se o termo em questão possuir diversas definições, então a mais apropriada para o contexto será escolhida, de modo que o sentido se encaixe na compreensão do texto.

No que se refere à sinonímia como artifício para construção de glossário (foco do presente trabalho), pode-se dizer que é uma das maneiras mais comuns de elucidação de termos, pois, de modo geral, busca conceder ao leitor algum termo igual ou aproximado que possua a característica de ser mais acessível ao seu conhecimento lexical – por isso os glossários considerarem um leitor hipotético. A escolha desse modelo de glossários pode se justificar também pela praticidade, uma vez que apresentar um sinônimo ocupa menos espaço na página, e, conseqüentemente, haverá menos uso de papel; é também prático porque é conciso, direto e objetivo.

A sinonímia discutida por Catherine Fuchs no artigo *A paráfrase linguística: equivalência, sinonímia ou reformulação* (1985) concerne descrições e análises sobre esse fenômeno, para isso, inicialmente são citadas algumas visões acerca de paráfrase, e, a adotada como referência para o presente trabalho é a que considera paráfrase como

“[...] uma relação entre um enunciado ou texto-fonte e sua(s) reformulação(ões) efetiva(s) numa situação dada (dimensão “sintagmática” da cadeia do discurso), mas é também uma relação entre todos os enunciados virtualmente equivalentes na língua (dimensão “paradigmática” do sistema da língua.” (FOCHS, 1985, p.129)

Dadas as considerações de Fochs (1985), entende-se o sinônimo como a equivalência situacional entre termos, pois as palavras se conectam por elos semânticos, podendo ser distantes ou próximas, o que determina a cadeia de possibilidades de correspondência, não somente como palavra isolada, mas, a equidade valendo-se de contextos específicos.

Em alguns casos, se observa nos glossários a definição de palavra ou uso de sinônimo inclusive acompanhado de uma interpretação do termo dentro do contexto do poema, então, o autor do glossário, através dos sinais emitidos pelo texto poético, vai oferecer a definição ou sinônimo de algum termo desconhecido juntamente à explanação do seu uso inserido no texto, compreendendo as noções de paráfrase como guia de leitura.

O caráter abstrato da literatura e a reflexão sobre a sutileza que a escolha de palavras para criar significados é o tema proposto pelo autor Brunello De Cusatis no artigo *A tradução literária: uma arte conflitual* (2008). Para discutir a questão, Cusatis

(2008) parte da classificação proposta por Umberto Eco em *Ópera Aberta* (1979) do texto literário como “texto-aberto”, sendo

[...] qualquer texto (em prosa ou em verso), já que neste caso a sua função é a de apresentar - por isto mesmo se chama aberto - inúmeras possibilidades de interpretação a quem o lê. Portanto, no caso de um texto aberto, o leitor não é um fruidor passivo, já que neste tipo de texto lhe é dada uma série, mais ou menos vasta, de hipóteses interpretativas com verificações em anexo, que dependem claramente da sua competência e das suas capacidades inferenciais. (CUSATIS, 2008, p. 11)

Assim, se faz necessário refletir sobre os critérios de seleção de sinônimos, pois estão diretamente relacionados ao contexto do poema, e, portanto, estão sujeitos às interpretações do autor do glossário, como destaca Cusatis (2008):

[...] apesar de o tradutor se esforçar para adotar a máxima transparência, de se colocar, no seu trabalho de tradução, como um simples mediador entre a obra e o leitor, é natural, quase inevitável, que a sua intervenção de mediação - simultaneamente geográfica, histórica, ideológica, cultural e psicológica (seja qual for o grau de intervenção) - acabe por condicionar inevitavelmente o seu processo de tradução. (CUSATIS, 2008, p. 12)

Mesmo que essas considerações de Cusatis (2008) sejam acerca da tradução interlingual, é também possível considerar essa linha de pensamento para a tradução intralingual, pois ela igualmente direciona a visão do leitor sem que se saiba disso, pois a palavra é desconhecida e o modo de compreendê-la é através de um ou mais sinônimos, que podem ou não ser precisamente equivalentes, pois o contexto sugere essa escolha.

Vê-se que a tradução de literatura é um tema largamente debatido na esfera de estudos literários, no entanto, a questão é especialmente centrada no texto passado de uma língua para outra e não no âmbito da mesma língua – como propõe o presente trabalho ao observar o papel do glossário de sinônimos, considerado também uma modalidade de tradução sob a ótica de Jakobson em *On Linguistic Aspects of Translation* (1959), em que apresenta a tradução intralingual como um dos eixos da prática tradutória, a qual (em uma definição concisa) é tida para Jakobson (1959) como “[...] interpretação dos sinais verbais por meio de outros sinais na mesma língua.”.

Desse modo, utilizar a palavra “interpretação” na tradução de literatura significa criar um extenso e variado leque de possibilidades.

A partir das considerações feitas acerca de glossários acompanhando o texto poético, compreendem-se as suas situações de produção e o que se pode levar em consideração no momento de construir um glossário. Portanto, percebe-se que o glossário do texto literário é especificamente sensível, devido ao caráter plurissignificativo e subjetivo dos termos que compõem o texto poético.

3. Momento de fazer: elaborando glossários de sinônimos

Com base nas reflexões acerca de glossários de sinônimos e o caráter abstrato do texto literário surgiu, assim, o interesse em vivenciar como acontece a construção de um glossário. Para realizar a experiência, os autores do presente trabalho se incumbiram de produzir glossários de sinônimos para os poemas *Kissasse Making The Lion For All It's Got – A Ballad*, ambos do escritor norte-americano Allen Ginsberg, com o intuito de compreender através da experiência como se realiza a elaboração de glossários e conhecer os processos mentais envolvidos nessa prática. Em seguida, foi feita uma comparação entre os glossários dos dois tradutores (doravante *Tradutor A* e *Tradutor B*), assim, foi possível compartilhar ideias e observar como dois glossários diferentes podem articular sentidos diversos a um mesmo poema.

Os poemas de Allen Ginsberg escolhidos para a realização do trabalho possuem um caráter agressivo, pois, como outros tantos poemas do autor, retrata críticas aos Estados Unidos e ao modo como essa nação manifesta uma ideologia de conflitos internacionais, destruição da natureza e capitalismo intenso, temas habituais na produção literária de Ginsberg no contexto dos anos 1960 e 1970. Desse modo, a escolha de sinônimos para a produção de glossários para os poemas *Kissasse Making The Lion For All It's Got – A Ballad* tiveram como um dos principais objetivos observar se o tom ríspido dos poemas seria mantido.

Os poemas foram também selecionados por apresentarem alguns termos provavelmente incomuns ao conhecimento lexical do leitor hipotético: falante brasileiro de língua inglesa com um nível intermediário de conhecimento da língua, com base no *Common European Framework of Reference for Languages: learning, teaching, assessment* (2001). Assim, tornou possível uma produção delicada de glossário, uma

vez que alguns termos relevantes para a construção de sentido e imagética dos poemas precisaram passar pelo glossário, o que tornou possível a compreensão de como a sinonímia constituiu interpretações.

A seguir estão as reflexões acerca da produção de glossários para cada poema.

3. 1. *Making The Lion For All It's Got – A Ballad*

Seguindo o seu característico tom crítico, Allen Ginsberg, em *Making The Lion For All It's Got - A Ballad*, concebe um poema que emana a selvageria típica dos combates, nele o autor descreve um duelo entre um leão e os Estados Unidos (a nação personificada na forma de mulher), encontro esse que possui uma série de palavras relacionadas à atmosfera que um enfrentamento evoca: ferocidade, agilidade, inquietação e, ao final, humilhação por parte do derrotado. Portanto, ao serem observadas as palavras que conferem esse ar de duelo, percebeu-se que, ao considerar o conhecimento lexical do leitor hipotético anteriormente mencionado, seria necessário agregar um glossário. Assim, devido ao fato de serem termos essenciais para sentir o tom selvagem do poema, seria interessante observar como essa agressividade poderia ser trabalhada com o uso de um glossário de sinônimos.

Ao todo, seis palavras foram selecionadas para comporem o glossário do Tradutor A (doravante TA) e sete para o do Tradutor B (doravante TB). O primeiro termo selecionado foi *stare*. Esse início do poema conta o momento em que um leão encontrou “América” (personificação dos Estados Unidos) em uma estrada e, nesse instante, leão e América “stared at each other”. Portanto, já se percebe a tensão entre as duas personagens, pois se olharam fixa e profundamente, já anunciando um clima de embate.

TA o traduziu como *look* e TB como *gaze*, no entanto, nenhuma das duas palavras realmente confere o sentido de um olhar acentuado, direto e fixo da palavra *stare*, uma vez que *look* tem mais uma ideia de pôr os olhos em algo e *gaze* (apesar de se aproximar muito) não possui a mesma intensidade de *stare*. Outro aspecto relevante da tradução de *stare* foi a presença de um leitor hipotético, o que limitou a tradução do TA, pois também iria tomar como sinônimo *gaze*, porém, ao visar o leitor hipotético, decidiu optar por uma palavra mais familiar que desse a ideia de “olhar para algo”, e, portanto, escolheu *look* como sinônimo, mesmo que a intensidade do olhar não tenha

sido reproduzida, pois imaginou que se *stare* seria um termo desconhecido *gaze* também seria.

Em seguida está a palavra *crossroad*, que foi traduzida por ambos como *intersection*. Demonstra-se entre esses dois termos uma equivalência absoluta, porque as duas remetem ao ponto onde duas estradas se cruzam. Escolher essa palavra para pôr no glossário se deu especialmente devido à construção imagética que ela confere ao poema, e, conseqüentemente, faz parte essencial da leitura, pois é nessa *intersection* onde as ações acontecem e pode ser levada em consideração para fazer a interpretação do poema como um todo.

A partir da segunda estrofe o confronto físico entre leão e América efetivamente começa. Nos dois primeiros versos há ainda a tensão anterior a luta propriamente dita, em que os rivais estão ainda se encarando, o escritor descreve os sons produzidos: “America screamed/The lionroared”. Nesses dois versos o termo *roar* foi selecionado por provavelmente não fazer parte do conhecimento lexical do leitor hipotético.

Obter um sinônimo para *roar* foi particularmente complicado tanto para TA quanto para TB, pois, quando havia, se tratava de um termo não familiar como *roar*, assim, na tradução de TA foram escolhidos os verbos *shoute* *vociferate*, e na de TB o verbo *growl*. Ao analisar as escolhas, se percebe que TA não adotou verbos que demonstrassem o caráter animalesco do verbo *roar* (que representa o rugido do leão), pois *shout* e *vociferate* são produções sonoras de grito mais relacionadas aos seres humanos; por outro lado, TB manteve o caráter selvagem, visto que *growlé* relativo ao rugido de animais.

O verbo *leap* expressa o momento em que de fato acontece o confronto físico entre leão e América, a palavra está no verso “They leaped at each other”, instante em que partem para o ataque e saltam um no outro. O termo selecionado para o glossário foi *leap*, e ambos o tradutores utilizaram o sinônimo *jump*, todavia, é preciso ser feita uma ressalva: *leap* e *jump* possuem a mesma ideia de “saltar”, mas, o primeiro confere uma imagem de salto mais ágil e em direção a algum ponto, enquanto que o segundo confere simplesmente a noção de pulo como o movimento de tirar os pés do chão. Porém, dentre os sinônimos disponíveis para *leap*, o escolhido pelos dois tradutores foi o que mais se adequou às necessidades do glossário para o leitor hipotético em questão,

pois, de modo geral, *jump* é uma palavra comumente conhecida por pessoas que possuem algum contato com a língua inglesa.

Nos versos seguintes há a palavra *flame thrower* no momento do poema em que é narrado o combate e as armas usadas por América para vencer. Dentre essas armas está *flame thrower* (em português, algo como um “lança-chamas”). O termo em questão foi o único traduzido somente por TB; mas, antes do fechamento da construção dos glossários, TA havia selecionado essa palavra também, contudo, por falta de sinônimos adequados, resolveu deixá-la de fora.

Mesmo tendo selecionado *flame thrower*, TB estava ciente da dificuldade de alcançar outra palavra que fornecesse o mesmo sentido, pois já é uma palavra específica para o tipo de arma que lança fogo. No entanto, para tentar ainda conferir ao leitor do glossário a ideia de que *flame thrower* se tratava de uma arma, TB usou a palavra *weapon* (termo genérico para designar qualquer utensílio manejado com o intuito de ferir ou destruir) que, por si só, provavelmente não é ainda familiar o bastante para o leitor hipotético em questão, mas, de qualquer maneira, fornece mais informações sobre a palavra, mesmo que a ideia de arma que lança fogo tenha sido renunciada.

Nos versos finais do poema o escritor descreve o desfecho do embate, o qual teve como vitorioso o leão, que massacrou América com uma mordida que lhe arrancou a cabeça fora: “The lion ate America, bit off her head”. Dentre as palavras desse verso, a expressão *bit off* foi selecionada para compor o glossário, tanto devido ao possível desconhecimento do leitor hipotético, como também porque representa um fato importante do poema - momento em que América é derrotada, derrota essa que tem como característica ter tido a cabeça arrancada pelas mandíbulas do leão.

Haver um sinônimo que representasse esse ataque com os dentes não foi simples de encontrar, por esse motivo, TA traduziu *bit off* como o ato de cortar que o verbo *cut* confere, assim, a noção de mordida não foi evidenciada, porém, é um verbo certamente familiar ao leitor hipotético. No caso de TB, a escolha do sinônimo marca a ideia de mordida, pois o verbo escolhido foi *tooth* (mesmo que talvez distante do conhecimento do leitor hipotético), que significa usar os dentes para cortar. No entanto, *bit off* possui uma característica mais agressiva, pois confere a imagem de extirpar com os dentes.

Por fim, o leão, após desarraigar a cabeça de América, segue em direção às montanhas. O verbo usado pelo autor para descrever essa ida é *lope off*, cuja definição é se retirar com passos ágeis e ao mesmo tempo suaves. Os sinônimos obtidos por TB foram os verbos *head to* e *go to*, que dão a ideia de se direcionar a algum ponto, porém, não com o passo característico do verbo *lope*. Já a tradução de TA mostrou-se inadequada para a situação do poema, uma vez que a expressão escolhida como sinônimo foi *run away*, cuja definição se enquadra na ideia de escapar rapidamente, como quem foge (consequência da interpretação do tradutor). Assim, percebe-se que enxergar a saída do leão como fugir pode conferir ao sentido geral do poema a imagem do leão escapando assustado da situação, como resultado de seu ataque contra América, quando, na verdade, a noção acerca da expressão *lope off* é a de correr suavemente. Além disso, *run away* não se enquadra no provável universo lexical familiar do leitor hipotético em questão.

Ao término das análises de cada termo selecionado para compor os glossários de *Making The Lion For All It's Got – A Ballad*, é importante fazer o balanço geral de como ficou a leitura do poema com o auxílio dos glossários de cada tradutor.

A respeito do uso de sinônimos de TA é possível perceber certo distanciamento entre aspectos muito específicos das palavras do poema para as palavras do glossário, como, por exemplo, *bit off* e *cut*, *stare* e *look*, casos em que os sinônimos não resgataram a intensidade das palavras do escritor, mas, que tem a sua escolha justificada pela necessidade de serem colocadas no glossários termos que facilitariam a compreensão do leitor hipotético. Somente o sinônimo escolhido para *lope off* pode ser entendido como equivocado, pois *run away* confere um sentido bastante diferentes, podendo, inclusive, interferir na construção de sentido do poema.

No que diz respeito ao uso de sinônimos por TB percebe-se a preocupação de manter um sentido aproximado entre as palavras, por exemplo, *stare* e *gaze*, *roar* e *growl*. No entanto, TB perdeu de vista a questão da familiaridade do leitor hipotético com as palavras do glossário, motivado pela não clareza por parte de TB de captar que conhecimentos lexicais seriam adequados ou não para o leitor hipotético.

Sobre a leitura do poema com o auxílio dos dois glossários, de modo geral, percebe-se que o leitor provavelmente estaria mais bem situado com o suporte do glossário do TA, pois as palavras utilizadas permitem que se tenha uma noção (mesmo com termos genéricos) das situações descritas no poema, apesar da expressão

equivocada *run away*, que poderia modificar a construção de sentidos do poema como um todo. E, no caso do TB, o tom das palavras do poema estaria aparado por sinônimos equivalentes, porém, provavelmente também desconhecidos do leitor hipotético em questão.

3.2. *Kissass*

Conduzindo-se também na linha do poema anterior, *Kissass* apresenta críticas direcionadas para os Estados Unidos. O poema é composto por 4 versos que evidenciam a posição imperialista e autoritária do país, propondo uma saída para essa nação se redimir dos seus atos violentos contra a paz, os negros e a natureza: *kissass*– expressão que significa adular, ou seja, se comportar submissamente com o intuito de receber algo em troca, no caso do poema, esse algo em troca entende-se como a paz. Porém, a expressão *kissass* induz um caráter muito mais vulgar, cujo sentido imagético está relacionado ao ato de “beijar a bunda” (tradução para o português) como gesto de submissão.

A expressão *kissass* está presente em todos os versos no poema, no entanto, o escritor modifica a sua estrutura e a adota como se fosse uma palavra só: *kissass*. Devido a provável não familiaridade do leitor hipotético com a expressão, ela foi, então, selecionada para compor o glossário por ambos os tradutores.

Os sinônimos obtidos por TA para a tradução de *kissass* foram *flatter* e *adulate*. Inicialmente, TA havia apenas colocado no glossário o verbo *flatter*, porém, achou que poderia não ser uma palavra dentro do universo lexical do leitor, portanto, adicionou o verbo *adulate*, cuja escolha se deu devido ao fato de ser um cognato, o que poderia auxiliar na compreensão em razão da proximidade com a palavra portuguesa “adular”. No entanto, ao analisar o campo semântico dos verbos *flatter* e *adulate*, nota-se que, quando comparadas a *kissass*, elas não evocam a mesma vulgaridade proposta pelo autor ao utilizar uma expressão pejorativa, mas, dentro das possibilidades de tradução, são eficazes para compreender a construção de sentido do poema. O glossário composto por TA possui somente sinônimos para *kissass*, porque o restante não foi considerado como fora do provável conhecimento lexical do leitor hipotético.

O glossário feito por TB é composto por sinônimos para *kissass* e *pathway*. Para traduzir *kissass* foram escolhidos os termos *boot lick* e *brown nose*, ambos evocam

um sentido bastante semelhante à *kissass*, pois são expressões vulgares compostas também pela noção de contato da boca com a bunda para evocar a ideia de submissão. Todavia, ao ter como referência o leitor hipotético, é possível que os termos não fossem compreendidos, pois provavelmente são também tão incomuns quanto *kiss ass*.

A outra palavra no glossário do TB é *pathway*, cujos sinônimos escolhidos foram *way* e *road*, e mostram-se eficazes para auxiliar o leitor porque possuem sentido semelhante à *pathway*, como também são acessíveis ao leitor hipotético. A respeito de *road* é necessário ressaltar que esse termo está mais relacionado a “estrada” no sentido de estrada de rodagem, aquela onde transitam carros, ônibus e caminhões, quando, na verdade, a palavra *pathway* tem um sentido genérico de caminho, sem especificar que tipo de caminho é. De qualquer modo, não se observa prejuízo ao sentido do poema entender *road* como sinônimo de *pathway*.

Ao avaliar a produção do TA e TB para o glossário de *Kissass* observa-se que, semelhante ao que aconteceu em *Making The Lion For All It's Got – A Ballad*, a elaboração dos dois tradutores se diferenciou especialmente pela escolha pautada nas particularidades do conhecimento lexical do leitor hipotético, sobretudo pelo TA, porque as traduções de TB mostram-se incompatíveis às necessidades do leitor (no caso da expressão *kissass*, mas não de *pathway*). Outro aspecto relevante é a permanência de certo caráter específico dos termos com relação às escolhas de sinônimos pelo TB, os quais mantêm o tom vulgar; enquanto que o TA utiliza sinônimos que possuem o sentidos similares, mas não expressam a singular característica pejorativa.

Considerações finais

Pensar a respeito dos processos envolvidos na elaboração de glossários revela-se um estudo bastante interessante e significativo, porque correntemente nos deparamos com glossários durante a leitura de textos literários sendo, portanto, algo que faz parte do cotidiano dos leitores.

Observar glossários de modo mais minucioso permite perceber como é delicada a tarefa de buscar maneiras de traduzir os termos utilizados pelos escritores, os quais são cuidadosamente articulados: palavra por palavra, cada uma com sua especificidade e significados próprios, que encadeadas fazem nascer a arte.

No caso do glossário de sinônimos, modelo analisado no presente trabalho, nota-se o ato de traduzir dentro de uma mesma língua, tornando possível compreender como essa é uma prática altamente sutil, porque as palavras existem em uma língua para designar o universo que permeia a existência humana, portanto, cada uma condiz a determinada noção semântica e lexical. Logo, haver alguma outra palavra na mesma língua para significar rigorosamente a mesma coisa é raro, o que se vê são sentidos aproximados, mas poucas vezes perfeitamente equivalentes.

A partir da problematização da especificidade dos termos compreende-se a importância da reflexão acerca do glossário de sinônimos, porque, ao desempenhar o papel de colaborador da leitura de um texto literário, passa a possuir uma grande importância na construção de sentido de quem lê, de modo que pode ser entendido como parte integrante da leitura.

A delicadeza da elaboração de glossários pôde ser sentida através da prática demonstrada no presente trabalho, o que permitiu compreender como se dá o desenvolvimento de glossários a partir da própria experiência. Assim, após a realização do presente estudo, espera-se que os leitores compreendam a dimensão do glossário e passem a lê-lo de maneira mais crítica. Sempre que possível, deve-se procurar as definições de palavras desconhecidas não em uma única fonte, mas, buscar entrar em contato com diversos meios antes de assumir alguma definição como absoluta para fazer a leitura de um texto literário.

Referências

- ABAURRE, Maria Luiza; PONTARA, Marcela Nogueira. *Literatura Brasileira – Tempos, leitores e leitura*. São Paulo: Editora Moderna, 2006.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teoria literária e tradução*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v.1, n. 23, 2009.
- BRODEY, Kennet; MALGARETTI, Fabio. *Focus on English and American Literature*. Milan: ModernLanguages, 2002.
- COUNCIL OF EUROPE. *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment*. Council for Cultural Co-operation. Cambridge University Press, 2001.
- CUSATIS, Brunello de. *A tradução literária: uma arte conflitual*. Cadernos de tradução, Florianópolis, v.2, n. 22, p. 9-24, 2008.

FUCHS, Catherine. *A paráfrase linguística: equivalência, sinonímia ou reformulação*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Cadernos de estudos lingüísticos, Campinas, n. 8, p.129-134, 1985.

GINSBERG, Allen. *The Fall of America: poems of these states, 1965-1971*. San Francisco: City Lights Books, 1972.

HIGH, Peter B. *An Outilne of American Literature*. Malaysia: Longman, 1986.

JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. Essay, 1959.

TRANSCULTURAÇÃO DE PROVÉRBIOS: O TEMA ENVELHECIMENTO ULTRAPASSANDO AS FRONTEIRAS

EULÁLIO, Marcela de Melo Cordeiro Eulálio (Bolsista do PET-Letras, UFCG)

PINHEIRO-MARIZ, Josilene (Tutora do PET-Letras / UFCG)

RESUMO: Este trabalho busca promover uma reflexão sobre o tema do envelhecimento, sob a ótica social, transmitida de geração em geração por meio da literatura oral e, de modo particular, intermediada pelos provérbios. Nestas reflexões selecionamos alguns provérbios em língua portuguesa e os seus correspondentes na língua francesa e na língua inglesa, com o propósito de promover uma interlocução cultural, no que diz respeito à forma pela qual o tema envelhecimento é tratado na cultura dos povos das línguas em questão, a partir de tais provérbios. No percurso tradutório, percebemos que o fator cultural é ainda mais determinante quando da tradução de provérbios. Metodologicamente, esta pesquisa é

documental e, nela, buscamos priorizar a tradução como um elemento que contempla o aspecto cultural, com base nas noções de Walter (2010), quem aborda o conceito de transculturação, isto é, a tradução do texto que apresenta implícito diversos fatores de sua cultura, Jullien (1951), que estuda o diálogo entre as culturas, entre outros autores. Nos primeiros resultados, identificamos também que, de maneira geral, quando os provérbios apresentam o homem velho, essa imagem está diretamente relacionada à sabedoria, enquanto a imagem do homem jovem está ligada à pressa que pode, por vezes, conduzir ao erro.

PALAVRAS-CHAVES: Tradução; cultura; provérbios; envelhecimento.

ABSTRACT: The aim of this work is to promote a reflection on aging, using the social approach, transmitted from generation to generation through oral literature and, in particular, represented by proverbs. In these reflections we have selected some proverbs in Portuguese language and its corresponding in French language and English language, with the purpose of promoting a cultural dialogue, about the way as the aging theme is handled in culture of the peoples of these languages in question, through of these proverbs. In the course of the translation, we realize that the cultural factor is even more crucial when we are working on the translation of proverbs. Methodologically, this research is documental and in it, we seek to prioritize the translation as an element that comprises the cultural aspect, according to Walter (2010), who discusses the concept of transculturation, that means the translation of the text that presents implicit various factors of their culture and Jullien (1951), who studies the dialogue between cultures, among other authors. In the first results, we identified also that, in general, when the proverbs exhibit the old man, this image is directly related to wisdom, while the image of the young man is linked to the hurry that can sometimes lead to error.

KEYWORDS: Translation; Culture; Proverbs; Aging.

INTRODUÇÃO

Não é surpresa que, nos mais diversos lugares do mundo, as culturas dialogam entre si, seja por influências diretas ou indiretas, dentre as quais podemos destacar empréstimos linguísticos, contaminações por meio da convivência com outros povos, ou por vestígios históricos que são descobertos pela história (JULLIEN, 1951).

Assim, tendo em vista o diálogo entre as culturas por meio de diversos temas, objetivamos, neste trabalho, promover a reflexão acerca do tema do envelhecimento visto sob a ótica social, transmitida de geração em geração por meio da literatura oral, na qual podemos destacar os provérbios. Os provérbios são pequenos textos que levam ensinamento à determinada sociedade, gerando a reflexão no que diz respeito a certo tema. Neste caso, como já foi dito, o tema em questão é o envelhecimento que será visto sob a ótica de três diferentes povos, e, conseqüentemente, três diferentes culturas: povos brasileiros, povos ingleses e povos franceses.

Para tanto, selecionamos nove provérbios brasileiros e seus respectivos nas línguas inglesa e francesa, constituintes do nosso *corpus*, com o propósito de causar a interlocução cultural, no que se refere à forma pela qual o tema abordado nos provérbios é tratado na cultura dos povos das línguas aqui abordadas. Tratando de provérbios, nós os identificamos como textos carregados de culturas e que, por isso, referindo-se ao

envelhecimento, eles expressam como a velhice é caracterizada e percebida em diversas sociedades. Será essa fase esperada pelos povos aqui referidos? Será que eles aceitam essa fase de bom grado? O que eles acham da velhice? Essas são questões a serem observadas por meio dos pequenos textos literários característicos da literatura oral. Além disso, veremos também, como tais textos são vistos nas diferentes culturas, lembrando que na cultura brasileira, os ditados não possuem autoria específica, já que os autores são a própria sociedade brasileira que reproduz os textos por séculos.

Como fundamentação teórica, baseamo-nos nas noções de Walter (2010), quem aborda o conceito de transculturação, isto é, a tradução do texto que apresenta implícito diversos fatores de sua cultura, nos quais podemos destacar fatores raciais, econômicos, religiosos, sociais, dentre outros; Freitas (2007), que nos mostra o movimento transcultural presente na passagem da oralidade para escrita, lembrando-nos, desse modo, do gênero literário abordado neste trabalho, provérbios e Cortês (2008), quem faz um estudo acerca dos provérbios franceses utilizados como forma de argumentação nas crônicas de arte. Além disso, discutiremos à luz de Rockenbach (2010) a questão do diálogo entre as culturas, revelando-nos a importância da teoria da literatura no diálogo cultural. Acrescentaremos a visão cultural com Jullien (2009), quem estuda o diálogo entre as culturas, abordando um percurso histórico-cultural; Hall (2006), o qual nos traz estudos sobre a identidade cultural na pós-modernidade, isto é, como se dão as relações interculturais na nova era; e, finalmente, Laraia (1986) que apresenta-nos a forma pela qual a cultura condiciona a visão de mundo do homem.

O presente trabalho será organizado em cinco tópicos dentre os quais temos *os provérbios*, item no qual iremos apresentar a origem, assim como o conceito dos provérbios para nossos leitores; *intercultural*, momento no qual mostraremos, brevemente, do que se trata a intercultural; *a interculturalização por meio dos provérbios*, categoria na qual relacionaremos a teoria base do nosso estudo ao nosso objeto de estudo, provérbios, que será analisado no subtópico *o tema envelhecimento nos provérbios*, por meio de 3 categorias temáticas que aparecem nos textos literários abordando de diferentes formas o tema envelhecimento. Por fim, teceremos algumas considerações acerca do estudo realizado no tópico *consideração finais*, e apresentaremos as *referências* utilizadas ao longo do presente artigo.

1 OS PROVÉRBIOS

A origem dos provérbios é enigmática, embora saibamos que eles foram registrados por povos da antiguidade, mais especificamente os egípcios, os quais antes de Cristo utilizavam tais textos literários com o nome *Sebayt* que significa ensinamento (CORTÊS, 2008, *apud*, EULÁLIO; PINHEIRO-MARIZ, 2013). Ou seja, vemos, assim, que na antiguidade os provérbios já tinham o sentido de ensinamento hoje entendido pela sociedade.

Uma vez criado para promover o ensinamento em determinada sociedade, os provérbios apresentam muito da cultura de seu povo, povo esse que os criou e tem, sobretudo, um valor de tradição oral passado de geração em geração. Desse modo, os provérbios, enquanto textos literários estão impregnados de elementos culturais de um povo, uma vez que neles há fatores religiosos, políticos, econômicos, raciais, sociais, dentre outros, os quais estão presentes na sociedade. No que concerne aos textos literários, lembramos a partir dos estudos de Eulálio e Pinheiro-Mariz (*op. cit.*), que nos primórdios da humanidade, os provérbios não apresentavam a forma fixa de um gênero, uma vez que dependiam de outros gêneros textuais para existir, aparecendo, assim, em fábulas e ditos populares. No entanto, com o passar do tempo, o provérbio passou a ter uma forma fixa, sendo, dessa forma, reconhecido como o gênero provérbio o qual traz expressões mais sucintas pertencentes à sabedoria popular, o que faz do mesmo um marco da tradição oral.

É importante ressaltar que a Grécia antiga foi responsável pela divulgação de inúmeros provérbios, por meio dos escritos de grandes filósofos, dentre os quais podemos destacar: Aristóteles, Platão, Eurípidas, Teófilo, entre outros. Logo, faz-se conveniente mostrar semelhanças e diferenças entre a mitologia grega e os provérbios. As semelhanças consistem no fato de que tanto em um como noutro estão implícitos ensinamentos que tomam como base o cotidiano. Já as diferenças consistem no fato de que, na mitologia Grega, conforme Cortês (2008, p.15), “as lendas são originárias de uma memória divina, atemporal, na qual o que se entende contemporaneamente como presente, futuro e passado não existem”, enquanto os provérbios são, na maioria das vezes, resumos de uma narrativa mais longa que toma como base assuntos ligados a natureza humana.

2 INTERCULTURA

Para entendermos o conceito de intercultura, precisamos, primeiramente, discutir a noção de cultura. Para Santos (2006), existem duas concepções básicas de cultura, a primeira concepção refere-se a todos os aspectos de uma realidade social, enquanto a segunda diz respeito ao conhecimento, às ideias e crenças de um povo. Assim, vemos que na primeira concepção, a cultura é concebida como algo mais geral, fazendo referência às características gerais de determinado povo, seja na maneira pela qual a sociedade organiza-se, seja pelos seus aspectos materiais. Já na segunda concepção, identificamos a cultura como algo mais específico, que considera as maneiras de agir de determinado povo, atendendo ao conhecimento, ideias e crenças do mesmo. No entanto, vale salientar que tais concepções estão, de certo modo, interligadas, uma vez que não podemos falar da forma como um grupo age sem falar da sociedade no geral.

Ainda segundo o autor, de acordo com a segunda concepção, quando falamos de uma cultura específica como a francesa, podemos nos remeter à língua francesa, à sua literatura, ao conhecimento filosófico, científico e artístico produzidos na nação francesa, assim como, às instituições mais próximas desses tipos de conhecimento. Ressalte-se que quando falamos em língua francesa já não se pode ter o mesmo posicionamento, uma vez que a língua francesa está presente nos cinco continentes da Terra.

Assim, vemos que cada povo tem seus hábitos e seus costumes regidos por um comportamento implícito que resulta no que chamamos de cultura. Tendo em vista este comportamento, é notável que as diversas áreas da nossa sociedade, dentre as quais podemos destacar religião, educação, política, entre outras, são geridas por ele, fazendo com que cada povo tenha seu modo de educação, tenha sua religião, bem como a sua política. Logo, podemos também perceber que, segundo alguns códigos de sociedades distintas, algumas culturas se distanciam bastante, ao mesmo tempo em que outras se aproximam, tornando-se mais semelhantes.

Essas semelhanças presentes nas culturas causam o que chamamos de interculturalização, ou seja, a chance de aproximar determinadas culturas, observando no que elas se assemelham, bem como se diferenciam. Algumas culturas aproximam-se por meio da sua religião, a exemplo das sociedades cristãs, enquanto outras se aproximam pela sua política, a exemplo das sociedades capitalistas ou socialistas. Muitas sociedades apresentam o modo de vida capitalista, valorizando o benefício de uns em detrimento de outros. Isto é, uns tem muitos bens materiais, enquanto outros não

possuem quase nada. Essas sociedades assemelham-se, apresentando, assim, um ponto de vista em comum em suas culturas.

Considerando-se essas reflexões, pode-se afirmar que há uma maior facilidade maior de um país capitalista negociar com outro, do que um capitalista negociar com um socialista. Por isso, Cuba, um país socialista é isolado da maior parte dos países, principalmente, no que diz respeito a política e, conseqüentemente, ao capital. Sabendo que o país cubano não valoriza o bem social de uns em detrimento de outrem, as sociedades capitalistas, não desejam fazer negócios com tal nação, pois não querem perder o dinheiro, bem mais valorizado, na maior parte das sociedades gananciosas.

Existem outras formas de aproximar ou distanciar as culturas e, no presente trabalho, remetemo-nos ao tema do envelhecimento humano. Cada sociedade tem seu modo de ver determinadas coisas, ou até mesmo de tratar alguns assuntos. Sabendo disso, veremos como o tema do envelhecimento é tratado nas culturas brasileira, francesa e inglesa, sabendo que, no nosso país, tal tema é tratado na maioria das vezes com certo receio, já que os idosos não costumam ser bem tratados, em alguns casos. É notável o medo de ficar velho, tanto é que muitas pessoas não gostam de demonstrar a idade, ao mesmo tempo, que existe uma obsessão por plásticas que explicitam a recusa da velhice.

Contrapondo-se a esses comportamentos brasileiros, nos países africanos o tema do envelhecimento é acolhido de uma forma mais positiva, já que para a cultura africana, o velho é um sábio, tanto é que para eles, quando um velho morre, uma biblioteca é queimada. Logo, considerando a experiência dos velhos tratados como os mais sábios da sociedade, as pessoas não têm medo de ficarem velhas, como também não mal tratam seus velhos.

Após vermos esses aspectos por meio da intercultura, é possível encontramos pontos e contrapontos entre as culturas, veremos, no próximo tópico como observar o tema do envelhecimento, analisando de que forma a velhice é vista nas culturas abordadas para nossa pesquisa.

3 A INTERCULTURAÇÃO POR MEIO DOS PROVÉRBIOS: uma perspectiva sobre o tema envelhecimento humano por meio dos provérbios

Vimos no primeiro tópico que os provérbios são textos literários carregados da cultura de um povo e que têm o objetivo de levar ensinamentos para determinada sociedade. Sendo assim, é importante pensar os provérbios como instrumentos de interculturação, pelos quais veremos como as culturas se aproximam ou se distanciam quando o tema é o envelhecimento humano.

3.1 A experiência como característica peculiar dos idosos

Refletiremos sobre alguns provérbios que valorizam o idoso pela sua experiência de vida. Em alguns casos, será possível identificar que um “não dito” sinaliza que a velhice pode ser sinônimo do não belo; isto é: na maioria das vezes, o ser humano busca a beleza e a força, elementos que são antônimos à velhice. Esse aspecto é recorrente e relevante, pois se constitui na tônica de nossa reflexão.

3.1.1 Provérbios brasileiros

Em muitos dos provérbios brasileiros, por exemplo, há um claro confronto entre a juventude e a velhice. Percebe-se que a idade está relacionada à clareza de ideias e, portanto, transforma uma característica que, por vezes, tem nuance negativa, em algo completamente positivo.

a) “A velhice é depositária da experiência”.

Percebemos, neste provérbio, que a velhice é uma fase, na qual o ser-humano já viveu todas as outras fases da vida: da infância à própria velhice. Desse modo, o ser humano teve bastante tempo para aprender com a vida, como diz outro ditado também brasileiro: “É vivendo e aprendendo”. Ou seja, após ter errado e aprendido com seus erros, aquele que viveu mais, sabe exatamente o que não se deve fazer, sabe exatamente quais caminhos não se deve percorrer em nossa curta caminhada, considerando a vida como algo passageiro. Entretanto, muitos jovens não reconhecem a sabedoria dos velhos e acham que eles teriam pensamentos ultrapassados, por isso, há o confronto, que é tradicionalmente chamado de conflito de gerações. Aqueles seres mais novos consideram-se mais sábios por estarem na nova era, enquanto os mais velhos

consideram-se mais sábios por terem vivido mais tempo do que aqueles que querem se sobrepor.

Outro provérbio que confirma essa reflexão que vê no velho uma característica positiva, enquanto o jovem teria um qualificativo menos importante.

b) “Antes velho ajuizado, que moço desatinado”.

Esse provérbio, uma vez presente na mesma categoria não foge ao pensamento, mostrando com outras palavras a experiência dos velhos que tomam suas decisões tendo como base suas vivências, enquanto os jovens estão sempre se aventurando experimentando novas vivências.

c) “A velhice faz o homem prudente”.

Conforme o dicionário online Caldas Aulete, o termo prudente diz respeito a quem “pensa ou age com cautela”, ou seja, a quem é precavido. Nesse sentido, o provérbio em questão também não foge da regra, pois se a velhice faz o homem agir com cautela, significa que essa atitude é regida pela experiência de vida de tal ser.

3.1.2 Provérbios franceses

Característica semelhante, que contrapõe juventude e velhice, se percebe nos provérbios de língua francesa; no entanto, essa característica de uma aparente contradição apenas reforça de modo mais evidente a força da idade em relação à juventude.

a) « La vieillesse du lion vaut plus que la jeunesse du faon ».

Observando o provérbio acima, cuja tradução em português pode ser “a velhice do leão vale mais do que a juventude da lebre”, percebemos que a nuance de sentido é a mesma dos provérbios brasileiros apresentados acima, embora haja um enfoque maior no poder que a idade possui. No caso deste provérbio, percebemos isso na comparação do leão, animal feroz mais forte da floresta e lebre um dos mais frágeis. Mesmo estando velho, o leão vale mais do que uma lebre jovem, ou seja, tal provérbio mostra a importância da idade que torna o ser cada vez mais experiente. Não adiante ser jovem e

não saber viver diante de certas situações. Seria melhor ser um velho experiente, que se consegue sobressair-se das mais diversas situações, não por suas características físicas, mas sim, pela sua sabedoria.

- b) « La jeunesse croit beaucoup de choses qui sont fausses, la vieillesse doute de beaucoup de choses qui sont vraies ».

Analisando o provérbio acima, cuja tradução pode se “a juventude acredita em muitas coisas que são falsas, a velhice duvida de muitas coisas que são verdadeiras”, identificamos a importância da experiência na vivência em grupo. Os idosos sabem identificar a atitude de uma pessoa que não está sendo verdadeira, mesmo que essa pessoa queira demonstrar ser o que não é de fato. No entanto, os jovens, mesmo diante das evidências não conseguem distinguir uma pessoa com atitudes pouco verdadeiras e aquelas que têm comportamentos mais honestos sendo, por vezes, levados por artimanhas. Logo, vemos que os idosos por terem vivido muito e, possivelmente, terem convivido com pessoas de diferentes opiniões, formas de expressão ou até mesmo diferentes caracteres conseguem superar de modo mais eficaz devido às experiências de vida.

- c) « Les jeunes pensent que les vieux sont des sots, les vieux savent que les jeunes le sont ».

Mais uma vez a experiência de vida dos idosos aparece no provérbio. Em português, significa “os jovens pensam que os velhos são tolos e os velhos sabem que os jovens o são”. Este provérbio nos faria perceber que enquanto os jovens pensam estarem enganando os velhos, não percebem que os enganados seriam eles próprios.

3.1.3 Provérbios em língua inglesa

Nos provérbios de língua inglesa podemos perceber, de forma clara, a velhice como algo que acontece com o passar do tempo, isto é, algo que acontece após termos vivido diversas experiências, o que torna o ser velho, um ser experiente. Assim, tais provérbios não fogem do sentido apresentado pelos provérbios brasileiros e franceses,

embora cada um deles tenha suas nuances de sentido, dando mais ênfase a determinados aspectos conforme sua cultura.

Entretanto, podemos identificar uma diferença entre esses provérbios ingleses e os anteriores (brasileiros e franceses), no que se refere à autoria, pois se observarmos, atentamente, veremos que ao investigarmos os provérbios que tratam do tema do envelhecimento humano nessa língua, em muitos casos há a indicação de autoria, enquanto nos outros não. Assim, podemos inferir que essa pode ser uma diferença cultural, uma vez que, na nossa cultura e na francesa os provérbios são de autoria popular e na cultura inglesa, possivelmente existam a indicação de autoria como forma de valorizar as reflexões sobre esse tema.

- a) “For the first half of your life, people tell you what you should do; for the second half, they tell you what you should have done”. (Richard Needham)

Ao lermos o provérbio acima, cuja tradução é “para a primeira metade da sua vida, as pessoas dizem o que você deve fazer; para a segunda metade, elas dizem o que você deveria ter feito”, notamos a questão da velhice relacionada ao tempo. Quando jovem, as pessoas dizem o que devemos fazer, já quando velhos dizem o que deveríamos ter feito. Esse dever, isto é, o que deve ou não fazer é comandado pela experiência que nos mostra o que devemos ou não fazer, ou o que deveríamos ou não ter feito.

Além disso, podemos remeter essa questão do “não ter feito” ao tempo, daí lembramos que na sociedade inglesa existe um controle muito grande do tempo, a exemplo do célebre *Big-Ben*, pelo fato de ser uma sociedade capitalista. Logo, mesmo controlando o tempo, às vezes as pessoas não fazem tudo o que deveriam e, por isso, dão motivos para que as outras indiquem o que elas poderiam ter feito enquanto pôde. Tendo em vista isso, pensamos no arrependimento que nos faz pensar no porque de não ter feito determinada coisa enquanto podia.

- b) “As I grow older, I pay less attention to what men say. I just watch what they do”. ([Andrew Carnegie](#))

Neste provérbio, cuja tradução, em português, é “à medida que eu envelheço, presto menos atenção ao que os homens dizem, já assisti o que eles fazem”, identificamos, novamente, a presença da experiência do velho, enquanto ser que viveu

mais tempo do que os jovens, na sociedade. Normalmente, nós dizemos algo antes de colocar a teoria na prática, por isso, de acordo com o provérbio, não faz sentido o velho escutar a teoria se já observou a prática.

c) “The years teach much which the days never knew”. (Ralph Waldo Emerson)

Meditando sobre o sentido desse provérbio traduzido, no português, da seguinte forma: “os anos ensinam muita coisa que os dias nunca souberam”, percebemos uma analogia feita aos dias e aos anos: aos jovens, pensando que os anos possuem muito mais experiências do que os dias, já que um ano possui 365 dias. Da mesma forma, um idoso tem o dobro ou o triplo da idade de um jovem. Além disso, pensando na comparação entre velhos e jovens, é evidente que existem muitas coisas que os velhos viveram e que os jovens nunca souberam e que, por isso, os velhos possuem muito mais experiência. Só precisamos fazer uma comparação entre um homem que nasceu em 1930 e um que nasceu em 1990. Se observarmos, perceberemos que, no que diz respeito, a história, por exemplo, do Brasil, o homem que nasceu em 1930 acompanhou uma época de grandes conflitos, tendo muito mais conhecimento sobre o primeiro presidente republicado do nosso país, sobre o período da Ditadura Militar, sobre o período em que ela, dentre outros conhecimentos de fatos históricos importantes. Isto é, por mais que o jovem estude nos livros, seu conhecimento acerca dos mais diversos episódios não será o mesmo, pois ele não viveu a experiência da mesma maneira que o idoso viveu. Logo, as experiências de vida dos idosos são indispensáveis.

3.2 A velhice como necessidade para melhor compreender o mundo.

Neste momento, discutiremos a velhice relacionada a uma necessidade de conformidade para com a fase da envelhecimento, ou seja, é necessário, primeiramente, aceitarmos o momento pelo qual estamos passando para podermos saber vivê-lo. Desse modo, compreendemos melhor o mundo a partir das nossas vivências atuais. Todo indivíduo possui seu limite de acordo com a fase que está vivendo, independente de ser jovem ou velho. Logo, é necessária uma adaptação a todas as fases da vida.

3.2.1 Três provérbios: brasileiro, francês e inglês

Em grande parte dos provérbios brasileiros, percebemos que há a necessidade de reconhecimento da fase da velhice, o que traz ao ser mais maturidade, no momento, em que o mesmo reconhece as suas condições.

a) “A velhice confessada é menos velha”.

Ao lermos esse provérbio lembramos que, culturalmente, os brasileiros têm medo de envelhecer e não querem se confessar velhos por remeterem a velhice aos aspectos fisiológicos. No entanto, o provérbio em questão traz-nos um ensinamento, fazendo-nos ver que se estamos em tal fase. Portanto, seria melhor reconhecermos o fato, da mesma forma que se estamos doentes, precisamos reconhecer o problema para nos tratarmos. Se a velhice é uma forma pela qual melhor compreenderemos o mundo, por meio de nossas experiências, buscamos tais experiências.

Os provérbios franceses apresentam característica semelhante aos provérbios brasileiros, trazendo à tona a necessidade do reconhecimento para com a velhice. Desse modo, identificamos uma aproximação cultural entre os provérbios das línguas em questão.

b) « Il faut devenir vieux de bonne heure pour rester vieux longtemps ».

Lendo esse provérbio, cuja tradução para a língua portuguesa é “deve-se ser velho cedo para que se fique por velho mais tempo”, entendemos a necessidade do reconhecimento da velhice. Enquanto o velho perde tempo evitando a fase na qual ele está vivendo, não pode aproveitar as experiências, bem como, as vantagens de ser velho. Um exemplo claro são as leis presentes no estatuto do idoso, as quais dão direito a uma fila preferencial para o idoso, em locais públicos. No entanto, as pessoas vaidosas, consideradas, legalmente, velhas, não utilizam do seu direito por vaidade. Esse é um não reconhecimento da velhice. Tais pessoas estão perdendo a chance de compreender o mundo sob outra ótica, outra perspectiva.

Os provérbios ingleses diferenciam-se dos anteriores, uma vez que há o reconhecimento da velhice.

c) I still have a full deck; I just shuffle slower now. (Author Unknown)

Observando esse provérbio, conforme sua tradução para o português “eu ainda tenho um baralho completo, só embaralho mais lento agora”, identificamos o reconhecimento do idoso quando se pensa: não se mudou de identidade ou de

personalidade por seestar velho; no entanto, agora existem novas necessidades. Essas necessidades já fazem o idoso compreender o mundo de outra maneira, conforme aquilo que ele necessita. Todos nós vemos o mundo, de acordo com as nossas necessidades, por isso, dificilmente lutamos, por exemplo, pelo direito de um deficiente no que diz respeito a uma rampa para os cadeirantes. Para nós pedestres, a rampa é desnecessária, logo, raramente, lembramos a possibilidade de um cadeirante precisar acessar o mesmo local que nós. Por mais triste que seja, esta é a realidade.

Assim, percebemos que, na cultura inglesa, há um reconhecimento, no que se refere ao envelhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho pudemos analisar que os provérbios, enquanto documentos da literatura oral de diversos povos, caracterizam o envelhecimento humano como uma necessidade vital e como algo que pode e deve ser visto como positivo. Portanto, identificamos também que, dea velhice está diretamente relacionada ao tempo. Assim percebemos que não há um momento certo na vida para envelhecer, pois algumas pessoas envelhecem mais rápido, por serem fechadas, e não se entregarem à vida, outras são eternas crianças que não dão muita atenção ao tempo. Logo, percebemos que a cada dia estamos mais velhos e que hoje eu sou um velho se comparado a ontem. Desse modo, a velhice surge, no momento em que nascemos, pois todos os dias, tornamo-nos mais velho. Existe uma diferença maior na aparência física daquelas pessoas que viveram mais do que outras e isso, na nossa sociedade, as torna “velhas”, embora, na maioria das vezes, sejam mais crianças do que as pessoas que possuem idade para serem tais.

Portanto, provérbios como: “A velhice começa surgindo de dentro da mocidade” ou “A velhice é a segunda meninice” sinalizam o quanto o envelhecer pode ser necessário. Da mesma maneira, em língua francesa: “Même le plus dur hiver a peur du printemps” , cuja tradução é: “Mesmo o mais duro inverno, tem um pouco de primavera” ou “La jeunesse a une belle face et le vieillesse une belle âme », que m português seria :“A juventude tem uma bela face, e a velhice tem uma bela alma” retratam essa forma positiva de ver a vida.

Já nos provérbios ingleses, dentre os quais podemos destacar: “A man is not old until regrets take the place of dreams” (John Barrymore), traduzido para o português como “um homem não está velho até arrependimentos tomar o lugar dos sonhos” e “We turn not older with years, but new everyday” (Emily Dickinson) traduzido como “Nós não nos tornamos mais velhos com os anos, mas a cada dia”, identificamos o envelhecimento relacionado ao tempo, já que após um determinado tempo de vivência as pessoas veem que não é mais possível realizar determinados sonhos e arrependem-se de algumas coisas que fizeram em vez de realiza-los. Além disso, vale salientar que começamos a envelhecer a partir do momento em que nascemos, como já foi dito.

Para concluirmos, vale enfatizar que, nessa pesquisa, identificamos uma diferença interessante no que diz respeito aos provérbios brasileiros, franceses e ingleses, uma vez que os primeiros não apresentam autoria, ou, melhor dizendo, apresentam-na, porém, tal autoria é dada ao povo que reproduz tais gêneros orais. Enquanto isso, percebemos que os provérbios ingleses apresentam uma autoria própria, embora também sejam reproduzidos pelo povo da cultura inglesa. Destarte, percebemos que, na cultura inglesa, frases de muitos autores são tão reproduzidas que se transformam no gênero oral apresentado no presente trabalho.

REFERÊNCIAS

- CORTÊS, Maria Tereza Guimarães. **Os provérbios franceses utilizados como forma de argumentação nas crônicas de arte**. USP. São Paulo, 2010. 141p.
- EULÁLIO, Marcela de Melo Cordeiro. PINHEIRO-MARIZ, Josilene. **A transculturação de provérbios**. Campina Grande: Anais: Diálogos entre o ensino superior e a escola pública. 2013. [prelo]
- FREITAS, Vera Aparecida de Lucas. **Da oralidade para escrita: um movimento transcultural**. In.: Transculturalidade, Linguagem e educação/ Marilda C. Cavalcanti, Stella Maris Bortoni-Ricardo, (orgs.)- Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.
- JULLIEN, François, 1951- **O diálogo entre as culturas do universal ao multiculturalismo**/ François Jullien; tradução André Telles; apresentação e revisão técnica Danilo Marcondes.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ROCKENBACH, Maria Helena Bezerra Cavalcanti. **Culturas em diálogo: a contribuição da teoria da literatura e da musicoterapia na oncologia pediátrica**.

In.: Ensino e Cultura Contemporânea./ Marlene Mattes e Pedro Theobald [organizadores]. – Fortaleza: Edições UFC, 2010.

SANTOS, José Luiz dos, 1949- **O que é cultura**/ José Luiz dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 2006. – (Coleção primeiros passos; 110).

WALTER, Roland. **(Trans)cultura e tradução**. In.: Cultura e Tradução: interfaces entre teoria e prática/ Ana Cristina Marinho Lúcio, Liane Schneider (Orgs.).- João Pessoa: Ideia, 2010.

LEGENDA DO SERIADO *UNFORGETTABLE*: DA TRADUÇÃO À REVISÃO FINAL

Nathalia Leite de Queiroz SÁTIRO (UFCG)

Este trabalho relata uma pesquisa documental-descritiva que investigou e analisou a tradução e a revisão de algumas partes da legenda feita pela equipe não profissional *Griots Team* de um episódio do seriado norte-americano *Unforgettable*, da rede de televisão CBS. Além do uso da legenda, contamos ainda com o auxílio de um questionário que os tradutores e revisores responderam, com o intuito de investigar se eles utilizaram o tradutor automático, quais as estratégias utilizadas na tradução das legendas e as dificuldades encontradas no trabalho de tradução das mesmas. O objetivo do trabalho feito é de procurar e mostrar as diferenças entre a legenda inicial sem revisão e a legenda final revisada. Para tanto, contamos com o auxílio de teóricos como: Snell-Hornby (1995) sobre os estudos da tradução; Perini (2004) e as armadilhas da tradução; Chesterman (1997) e as técnicas e estratégias de tradução; Araújo (sd) mostrando o processo de legendagem no Brasil; e Alfaro e Dias (sd) sobre a tradução automática. Tivemos a

intenção de contribuir com estratégias que possam auxiliar aqueles que traduzem legendas de seriados e de mostrar como ocorre o processo de legendagem.

Palavras-chave: Tradução. Estratégias de tradução. Legendagem.

This paper reports a descriptive documentary research which investigated and analyzed the translation and revision of the subtitling work made by the unprofessional Griots Team group for an episode of the American TV series *Unforgettable*, from CBS channel. Besides the use of the subtitling, we could use the help from a questionnaire, which the translators and the revisers answered, with the aim of investigate if they had used machine translation, what strategies were used to translate the subtitling and the difficulties found on the translation work. The objective of this paper is to seek and show the differences between the initial subtitling without revision and final one revised. For this, we rely on the help of theorists such as: Snell-Hornby (1995) on translation studies; Perini (2004) on the traps of translation; Chesterman (1997) on the techniques and strategies of translation; Araújo (sd), showing the process of subtitling in Brazil, and Alfaro and Dias (sd) on machine translation. We intend to contribute with strategies that can help those who translate subtitles for series and to present how the process of subtitling occurs.

Keywords: translation; translation strategies; subtitling.

1 Introdução

Neste trabalho tivemos o objetivo de investigar como foi feita a tradução da legenda de um episódio do seriado norte-americano *Unforgettable* até o produto final da legenda, após a última verificação da mesma feita por um revisor. Analisamos a legenda feita pela equipe Griots Team, com o intuito de mostrar as diferenças entre a legenda inicial sem revisão e a legenda final revisada. E objetivamos contribuir com estratégias que possam ajudar aqueles que traduzem legendas de seriados.

Utilizamos a pesquisa documental-descritiva. Para esta pesquisa usamos duas legendas de um episódio da série *Unforgettable* da rede de televisão CBS. Os dados coletados foram finalizados da seguinte forma: tendo em mãos as duas legendas produzidas pelo grupo *Griots Team*, investigamos o resultado da tradução inicial e a tradução final revisada, buscando, através desta análise, verificar a existência, ou não, de precisão no texto final das legendas traduzidas em relação ao texto da língua-alvo.

Verificamos também as técnicas e estratégias utilizadas no processo de tradução das legendas, por meio da aplicação de um questionário junto aos tradutores e revisores do grupo *Griots Team*, objetivando investigar se eles utilizaram o tradutor automático, quais as estratégias utilizadas na tradução das legendas e as dificuldades encontradas no trabalho de tradução das mesmas. Foram aplicados os questionários com treze membros do grupo, visto que foram estes os que produziram as legendas que analisamos, porém só obtivemos onze respostas.

O que nos motivou a escolher o tema deste projeto foi o fato de ele ter sido, até o presente momento, pouco explorado nos trabalhos acadêmicos do curso de Letras da

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). cremos que o processo de tradução de legendas de seriados de TV é um tema fascinante e digno de uma abordagem investigativa adicional, que venha a mostrar como se dá o processo tradutório de tais legendas. Além disso, o tema proposto neste trabalho origina-se do apreço da pesquisadora pelo assunto e conseqüente envolvimento pessoal com o mesmo, uma vez que ela é uma das administradoras do grupo de legendas analisado.

Acreditamos, portanto, que essa pesquisa poderá ajudar aqueles que se interessam pela tradução de legendas, além de fornecer uma visão de como ocorre o processo de legendagem realizado por uma equipe não profissional de tradução de legendas.

Vale também salientar que a exploração do tema proposto neste trabalho, referente aos aspectos de tradução de legendas, poderá suscitar o interesse daqueles que dominam a língua inglesa e dos que dependem das legendas para assistirem aos seriados. Esperamos, portanto, oferecer uma descrição objetiva, visando incentivar outros a investigarem o assunto.

2 Fundamentação Teórica

2.1 Visão geral sobre as teorias de tradução

Para iniciar a fundamentação teórica, partimos de uma visão geral sobre as teorias de tradução. O que predomina na teoria alemã, presente em Hönig e Kussmaul, 1982; Reiss e Vermeer, 1984; e Holz-Mänttari, 1984 (apud SNELL-HORNBY, 1995), é primeiramente, a preocupação maior com o aspecto cultural do que com a transferência linguística, conforme expresso a seguir:

*[...] they view translation, not as a process of transcoding, but as an act of communication; thirdly, they are all oriented towards the function of the target text rather than prescriptions of the source text; fourthly, they view the text as an integral part of the world and not as an isolated specimen of language (SNELL-HORNBY, 1995, p.43).******

Isso significa que a tradução não é vista como um traduzir de palavra por palavra ou só uma transcrição de uma língua para outra, mas sim, como um todo, uma ação complexa. Devemos dar importância ao contexto, aos aspectos culturais de cada língua. Para isso o tradutor, de acordo com Vermeer (apud SNELL-HORNBY, 1995, p. 46),

***** Tradução nossa: [...] eles veem tradução, não como um processo de transcodificação, e sim como um ato de comunicação; em terceiro lugar todos eles focam na função do texto-alvo e não nas prescrições do texto-base; em quarto lugar, eles veem o texto como parte integral do mundo e não como uma amostra isolada da língua.

deve ser “*bicultural, if not pluricultural, which naturally involves a command of various languages, as language is an intrinsic part of culture*”^{§§§§§§§§}.

Holz-Mänttari (*apud* SNELL-HORNBY, 1995, p.47) rejeita a ideia popular que muitos têm do papel do tradutor, que seria aquele homem ou mulher com um dicionário bilíngue que tenta decodificar textos como nas aulas práticas da escola ou da universidade. Conforme Holz-Mänttari, o tradutor é um especialista altamente treinado e com bastante experiência (SNELL-HORNBY, *op. cit.*) e a tradução, para ela e para os demais autores alemães já citados, seria um ato de comunicação através de barreiras culturais.

2.2 As armadilhas da tradução: tradução e traição

A respeito das armadilhas da tradução, temos, de acordo com Francisco e Zavaglia (2008, p. 10) que as armadilhas na tradução são muitas, e só se aprende a traduzir traduzindo. Os autores acreditam que “a tradução não seja uma atividade para a qual se possam estabelecer técnicas e fórmulas exatas para serem seguidas no decorrer do seu processo”.

Na falta de um manual com essas fórmulas exatas para a tradução, devemos ficar atentos a alguns pontos que Perini (2004), como um professor e leitor que já viu muitas traduções, apresenta sobre *tradução e traição*. O autor formula as seguintes perguntas: “o tradutor sabe a língua do original? Sabe português? Entende um pouco do assunto tratado? Sabe, pelo menos, distinguir uma frase com sentido de uma simples aglomeração de palavras?” (PERINI, 2004, p. 85). Para cada pergunta, o autor dá exemplos dessas armadilhas da tradução.

2.2.1 O tradutor conhece a língua do original?

Após analisar alguns casos com a falta de conhecimento dos tradutores para com a língua original, Perini (*op. cit.* p.91-92) conclui “que o tradutor não sabe inglês suficientemente bem para enfrentar uma tradução” e aconselha aos que querem se tornar tradutores que aprendam muito bem a língua estrangeira que pensam em trabalhar para evitar vexames, como no exemplo que o autor ouviu na TV o locutor dizendo: “do alto da torre, mais de vinte histórias acima...”, o autor olhou para a TV e percebeu que se tratava de um programa sobre ruínas, a torre significava torre, mas era uma torre com vinte andares, Perini explica: “o problema é que ‘andar (de um prédio)’ se diz em inglês *story*; só que essa palavra também significa ‘história’, mas é claro, não quando se trata

^{§§§§§§§§} Tradução nossa: bicultural, se não pluricultural, o que naturalmente envolve um domínio de várias línguas, já que a língua é uma parte intrínseca da cultura.

de subir uma torre” (PERINI, op. cit., p.88). Isso é uma prova de que o tradutor nem ao menos verificou se o que estava traduzindo fazia sentido.

2.2.2 O tradutor sabe português?

De acordo com a experiência do autor, “em muitos casos, o que se evidencia é que o tradutor não sabe português, pelo menos não o bastante para produzir um texto digno de publicação”. Um aspecto importante aqui é sobre as expressões idiomáticas, uma vez que cada língua tem as suas em particular e usualmente “não podem ser pura e simplesmente vertidas de uma língua para outra” (PERINI, op. cit. p.94), pois o leitor pode não compreender a tradução, pelo fato de que a tradução literal dessas expressões pode não fazer sentido na língua-alvo, como podemos verificar no exemplo citado pelo autor: “o trabalho num canal faz-se [...] durante todo o giro do relógio”. Perini (op. cit. p.94) verificou que, possivelmente, a expressão original em inglês era *round the clock*, que em português como: “24 horas por dia” ou “dia e noite”, mas não da maneira que foi traduzida, já que não faz sentido em português.

2.2.3 O tradutor entende do assunto?

Um ponto muito importante é o tradutor saber do assunto que está traduzindo e não apenas saber o português e a língua estrangeira. Se o texto é sobre linguística, o tradutor deve saber esse assunto para evitar que ocorra o mesmo que aconteceu em um manual de linguística da década de 80, em que as tradutoras modificaram termos da linguística, como afirma Perini (op. cit.):

O texto traduzido falava de “vogal temporal”, que ninguém sabia o que era. [...] Tratava-se de *tense vowel* – vogal tensa, isto é, pronunciada com especial tensão dos órgãos da fala. Acontece que essa palavra *tense* também significa ‘tempo verbal’ [...] Só que, aplicada a vogais, essa acepção não faz sentido. As tradutoras, todas elas professoras universitárias da área de línguas, não se deram conta desse fato – provavelmente porque nem sequer entenderam o texto. (PERINI, op. cit. p. 96-97).

2.2.4 O tradutor tem a cabeça no lugar (e, se tiver, está usando)?

O autor apresenta a sua preocupação com as traduções que façam sentido e afirma que “alguns tradutores parecem não estar muito conscientes disso, e traduzem como se o texto fosse apenas uma sequência de palavras, sem compromisso com a lógica, a coerência ou a verossimilhança”. Como aconteceu em um livro sobre a vida pré-histórica, em que o autor encontrou a descrição do dinossauro *Pachycephalosaurus* como se ele tivesse três metros de espessura nos ossos do crânio. “Certamente o original falava em três polegadas, o que dá cerca de sete centímetros [...]. Será que o tradutor não percebeu que tinha acabado de escrever um absurdo?” (PERINI, op. cit. p. 98).

Perini (op. cit. p. 98-99), afirma ainda que para o profissional, bem ou mal preparado, há sempre várias armadilhas e não há regras nem fórmulas para se resolver esses problemas. O que se pode fazer é ler e reler os textos e se vigiar, temos que ser críticos com os nossos trabalhos.

2.3 Técnicas e estratégias de tradução

Acerca das técnicas e estratégias da tradução, encontramos no livro “*Memes of Translation: the spread of ideas in translation theory*”, do autor Chesterman (1997), que apresenta diversas técnicas e estratégias de tradução. Antes de apresentá-las, o autor mostra os estudos que têm sido feitos na área de linguística aplicada.

*Within applied linguistics, there have been studies on language learning strategies and on communication strategies. Language learning strategies are understood as being typical of good language learners: they include metacognitive, cognitive and social strategies such as self-monitoring, self-talk, inference-testing, co-operation etc. Communication strategies are ways of solving communication problems: two main classes are reduction strategies (changing or reducing the message in some way, such as topic avoidance) and achievement strategies (attempts to preserve the message but change the means, such the use of paraphrase, approximation, restructuring, mime etc.) (CHESTERMAN, 1997, p.87).******

Para o autor essas duas áreas de pesquisa são importantes para a teoria da tradução, uma vez que Chesterman (op. cit.) acredita que tradutores são pessoas especializadas em resolver problemas na comunicação e, para isso, utilizam estratégias. Podemos dividir as estratégias de tradução de Chesterman (op. cit.) em: estratégias sintáticas, estratégias semânticas e estratégias pragmáticas.

2.4 O processo de legendagem no Brasil

As legendas são muito utilizadas nos dias atuais, principalmente nos canais de TV a cabo, em filmes e seriados. De acordo com Araújo (sd) as pesquisas nessa área começaram a surgir na década de 1990 aqui no Brasil e para que possa analisar as legendas o pesquisador deve considerar o processo de legendagem, que aqui no Brasil temos como as legendas mais comuns: a legenda fechada e a legenda aberta. Quanto à classificação das legendas:

***** Tradução nossa: Dentro de linguística aplicada, há estudos sobre as estratégias de aprendizagem de línguas e estratégias de comunicação. As estratégias de aprendizagem de línguas são compreendidas como sendo típicas de bons aprendizes da língua: eles incluem metacognitivo, estratégias cognitivas e sociais, como o auto-controle, auto-fala, a inferência de testes, co-operação, etc. As estratégias de comunicação são formas de resolver os problemas de comunicação: duas classes principais são as estratégias de redução (alterando ou reduzindo a mensagem de alguma forma, tal como o tópico de prevenção) e estratégias de realização (tentativas de preservar a mensagem, mas mudar o meio, com o uso de paráfrases, reestruturação aproximação, mímica, etc.).

A legenda pode ser classificada segundo dois parâmetros: o linguístico e o técnico. Quanto ao primeiro parâmetro, pode ser tanto intralingual quanto interlingual. A intralingual é aquela na mesma língua do texto falado. É usada em programas domésticos para os telespectadores com problemas auditivos, em programas destinados a aprendizes de uma língua estrangeira (GOTTLIEB, 1998) e também nos telejornais para reportagem cujo som não esteja muito audível. A legenda interlingual é aquele tipo mais conhecido, ou seja, é a tradução, na língua de chegada, em forma de código escrito, dos diálogos de um filme ou programa de TV em língua estrangeira. (...) Quanto ao aspecto técnico, elas podem ser abertas ou fechadas. A legenda aberta é aquela sobreposta à imagem antes da transmissão ou exibição, ou seja, sempre aparece na tela e não depende de um decodificador para ser acionada. Pode ser “virtual”, no caso de transmissão por satélite, “queimada” a ácido (nos filmes em película para exibição em cinema) ou gravada eletronicamente (nos filmes para distribuição em vídeo). Pode ser de cor amarela ou branca, podendo aparecer na tela centralizada e alinhada à esquerda ou direita. A legenda fechada (*Closed caption*) é escrita em letras brancas, em caixa alta ou baixa, sobre tarja preta. O acesso ficará a critério do telespectador através de um decodificador de legenda (tecla *Closed caption*) localizado (quando disponível) no controle remoto do aparelho de televisão (ARAÚJO, sd, p. 2).

Nesse trabalho, fazemos uma análise de uma legenda interlingual aberta, uma vez que depois que a equipe coloca a legenda no site de legendas de filmes e seriados, ela é acoplada ao vídeo. E sobre o processo de legendagem aberta para vídeo e televisão no Brasil funciona da seguinte maneira:

Primeiro, o tradutor recebe do “laboratório” ou “empresa legendadora” a fita a ser traduzida. Depois da tradução, vem a marcação (o início e o fim de cada legenda) (...) Em seguida, as legendas são revisadas pelo revisor para serem gravadas na fita por computador ou por um operador. Portanto, podemos perceber que quem põe as legendas na fita não é o tradutor e sim um profissional chamado por Alvarenga (1998:216) de legendador. Para diferenciar esse profissional do tradutor, a autora o chamou de legendista. (...) A legendagem de um filme pode ser feita com ou sem o auxílio de um *software* específico. (ARAÚJO, sd., p. 2)

A divisão utilizada pela equipe *Griots Team* acontece assim: ao contrário do que acontece na maioria das legendas profissionais, o tradutor, nessa equipe, já utiliza o *software* para a sua tradução (e não um processador de textos normal, como o *Microsoft Word*), a partir de uma legenda em língua inglesa; em seguida alguns revisores corrigem os detalhes técnicos (como o tempo de exposição da legenda e o número de caracteres utilizado em cada linha) e problemas na tradução e por fim, o revisor final padroniza os termos utilizados durante o episódio e mais uma vez analisa as questões técnicas da legenda.

2.5 O processo de tradução automática

Hoje, no século XXI, os tradutores, eternos caçadores de informação, dispõem de ferramentas de pesquisa infinitamente mais sofisticadas, a ponto de podermos dizer, sem temor de exagero, que a história da prática de tradução define-se em a.G. e d.G.: antes do Google e depois do Google (HATTNER, *apud* FRANCISCO & ZAVAGLIA, 2008, p. 8).

Acrescentamos ao “a.G e d.G.” a palavra “tradutor”, o tradutor automático, mundialmente utilizado. Os tradutores automáticos, de acordo com Alfaro e Dias (sd, p. 1), vêm sendo desenvolvidos há mais de 50 anos. Antes, só empresas e alguns órgãos que os utilizavam. Nos dias atuais, qualquer um pode usar. Mas deve-se ter atenção ao utilizar os tradutores automáticos, uma vez que

acostumados a ler textos traduzidos – e geralmente bem traduzidos – por pessoas experientes, os usuários colocaram sua expectativa diante de tais programas no mesmo patamar. Esperavam textos claros e corretos em suas próprias línguas, com a vantagem adicional da rapidez, pois desta vez a tarefa seria cumprida por uma máquina eficiente. Essas expectativas podem ser guiadas tanto pelas primeiras ideias que fomentaram a pesquisa e o desenvolvimento dos sistemas de tradução por máquina, nos anos 40, quanto pela divulgação dos sistemas atuais junto ao público leigo. O que se vê, no entanto, é um conjunto de textos que poucas vezes se assemelham àqueles escritos por falantes do idioma. Como consequência, a expectativa é totalmente frustrada, visto que não se pode esperar perfeição de um sistema que não é perfeito. De fato, para o usuário leigo, um sistema de tradução automática serve apenas para que ele perceba o assunto do texto na língua estrangeira – nada mais que isso. Contudo, para o usuário que também é tradutor, um sistema de tradução por máquina é uma ferramenta válida e confiável, que pode lhe fazer ganhar tempo e eficiência (ALFARO; DIAS, sd, p. 2).

Segundo as autoras Alfaro e Dias (op. cit., p.3), quando apareceram os tradutores automáticos, na década de 40, eles foram muito criticados e, mesmo com os desenvolvimentos feitos nas décadas de 50 e 60, os resultados obtidos continuavam muito aquém das expectativas e a linguística formal não era capaz de explicar uma série de problemas. Só nos anos 80 é que surgiram fatores que revitalizaram o interesse pela tradução por máquina.

Novos conceitos sobre o processo da tradução humana, o surgimento da tradução como disciplina teórica, a especialização dos tradutores, a necessidade de um maior volume de traduções, provocado em grande parte pela Comunidade Econômica Europeia, e outros fatores abriram um novo espaço para pesquisas em tradução por máquina, que passaram a ser financiadas pela indústria privada e a ser desenvolvidas em paralelo em um grande número de países, principalmente na Europa, com menor destaque nos Estados Unidos e, posteriormente e com grande ênfase, no Japão (ALFARO; DIAS, op. cit., p.3-4).

Os tradutores automáticos têm se tornado aliados dos tradutores, os quais precisam saber utilizar esses dispositivos. Após a utilização desses tradutores automáticos, se faz necessária uma revisão do texto traduzido.

3 Análise de dados

Diante das teorias estudadas, foi possível analisarmos as legendas e para a nossa análise, observamos questionários respondidos por membros da equipe de legendas *Griots Team* e as legendas do episódio 12 da primeira temporada do seriado *Unforgettable* feitas por eles, tanto as legendas traduzidas, quanto as revisadas e a finalizadas após a revisão final.

Enviamos aos tradutores as partes que eles fizeram da legenda e a revisão final; aos revisores, enviamos as partes dos tradutores que eles revisaram, as partes revisadas deles e a revisão final; ao revisor final, enviamos as revisões dos revisores e a revisão final feita por ele. Além disso, a cada um enviamos um questionário, cujo modelo se encontra nos anexos.

Essa legenda foi feita por nove tradutores, cada um traduziu 115 linhas a partir de uma legenda em inglês; três revisores, cada um revisou três partes; e um revisor final. Os questionários foram enviados a todos, porém alguns tradutores não responderam ao questionário, o tradutor 3 não respondeu ao *e-mail* enviado e o tradutor 5 disse que não teria tempo de responder ao questionário. Por isso, optamos por analisar as partes 6, 7 e 8 da legenda, pois foram três partes seguidas para as quais obtivemos respostas dos participantes da legenda. Não utilizamos a parte 9 para não ficarmos com um trecho muito extenso para análise. Para delimitar um pouco mais, escolhemos trabalhar com 10 minutos do episódio, que fica entre essas três partes citadas. Da parte 6, selecionamos as últimas 55 linhas; da parte 7, todas as 115 linhas; e da parte 8, as primeiras 46 linhas, que vão do minuto 24'46'' ao 34'46''.

De acordo com a tabela de estratégias e técnicas de tradução de Chesterman (op. cit.), dentro das estratégias pragmáticas, uma que foi utilizada na legenda foi a mudança de informação nos exemplos:

Legenda em Inglês	Tradução sem Revisão	Legenda Revisada
00:24:46,246 → 00:24:49,258 Stanley Aikins, DDS .	00:24:46,798 → 00:24:49,358 Stanley Aiking, DDS .	00:24:46,798 → 00:24:49,358 Stanley Aiking, DDS .
00:24:57,233 → 00:24:59,224 ESU pulled him out; It's definitely Manny.	00:24:57,233 → 00:24:59,224 ESU tirou o corpo. É definitivamente Manny.	00:24:57,233 → 00:24:59,224 ESU tirou o corpo. É definitivamente Manny.

- Tabela 01 -

O revisor final adicionou no site no qual a legenda foi disponibilizada, os significados das siglas (DDS: Doctor of Dental Surgery – Cirurgião Dentista; ESU: Emergency Service Unit, unidade que coordena as unidades de risco, como os bombeiros, a SWAT, entre outros.), por ele ter achado relevante para a compreensão de quem for assistir o seriado. O significado das siglas não estava presente no texto original. O revisor explicou que fez essa adição, por essas siglas não serem usadas em Português, como também não colocou a tradução das mesmas porque não caberia no tempo de exposição dessas linhas, o que iria contra as normas da equipe.

Observando o trecho a seguir:

Legenda em Inglês	Tradução sem Revisão	Legenda Revisada
00:26:04,212 → 00:26:05,265 I'm calling Organized Crime.	00:26:03,712 → 00:26:05,265 Estou ligando pro Crime Organizado.	00:26:03,712 → 00:26:05,265 Estou ligando para Crime Organizado.

- Tabela 02 -

Podemos verificar que o revisor final optou pela preposição “para” pelo fato da preposição “pro” ser usada em linguagem informal, que possivelmente não se adequaria ao seriado. Com relação à omissão do artigo “o” depois de “para”, pode ter sido apenas por um descuido. De acordo com as estratégias de Chesterman (op. cit.), a modificação de nível de formalidade se encaixa na “mudança interpessoal” contida nas estratégias pragmáticas.

Como podemos observar nos casos abaixo, o tradutor 7, traduziu “watch” como “assistir”. Na revisão do terceiro revisor, ele substituiu essa palavra por “ver”, o que foi mantido na revisão final, o que comprometeu o sentido de toda a frase. Uma provável explicação para o tradutor 7 ter feito isso está nas estratégias sintáticas, ou seja, a tradução literal, pelo fato de “assistir” ser a tradução mais comum do verbo “watch”. Ao ser questionado, o tradutor 7 disse não ter tido muito tempo para fazer essa tradução, o que o levou a usar um tradutor automático, e esse seria um dos motivos de seu trabalho ter resultado em uma tradução tão literal, uma vez que ele não teve tempo de checar o contexto e o vídeo do episódio com a legenda em inglês. No primeiro caso, é possível entender o que diz a frase, mas, no segundo caso, perde-se completamente o sentido da mesma, conforme se observa a seguir:

Legenda em Inglês	Tradução sem Revisão	Legenda Revisada
00:26:58,279 → 00:27:00,207 to watch that construction site.	00:26:58,279 → 00:27:00,207 assistir o que acontece naquela construção.	00:26:58,579 → 00:27:00,207 ver o que acontece naquela construção.
00:29:01,271 → 00:29:03,254 Let's pull the units off the site .	00:29:01,271 → 00:29:03,254 Vamos chamar as unidades fora do site .	00:29:01,271 → 00:29:03,254 Vamos tirar as unidades da construção .

- Tabela 03 -

Visto que o tradutor 7 usou o tradutor automático e não revisou depois, pode-se perceber o que ocorre no seguinte exemplo:

Legenda em Inglês	Tradução sem Revisão	Legenda Revisada
00:27:05,300 → 00:27:07,224 What is?	00:27:05,300 → 00:27:07,224 O que é isso?	00:27:06,200 → 00:27:07,524 O que vai?

- Tabela 04 -

Uma vez que não foi observada a frase anterior “It’s going down tonight” (“E vai abaixo hoje à noite”), a tradução ficou fora do contexto. O revisor observou isso e alterou “O que é isso?” por “O que vai?”.

Já nos exemplos a seguir:

Legenda em Inglês	Tradução sem Revisão	Legenda Revisada
00:27:53,254--> 00:27:55,261 Yeah, I was wrong .	00:27:53,254--> 00:27:55,261 Sim, estava errado .	00:27:53,106--> 00:27:54,406 Sim, eu estava errada .
00:32:27,031 → 00:32:29,951 One of my detectives was dangling 100 feet above ground because of you.	00:32:27,253 → 00:32:29,854 Um dos meus detetives foi pendurado 300 metros sobre o chão por causa de você.	00:32:27,053 → 00:32:29,653 Uma detetive ficou pendurada a 30 metros por causa de você.

- Tabela 05 -

No primeiro caso, o que acontece no vídeo é que quem está falando é uma mulher. O revisor modificou para: “Sim, eu estava errada”. A omissão de pronomes, às vezes, é possível ser feita em português. Porém, a omissão do pronome “eu” nesse caso, prejudicaria o entendimento da sentença. No segundo caso, um homem fala de *uma* detetive que ficou pendurada. Além dessa falha de gênero, se o tradutor tivesse assistido ao episódio, teria visto que a detetive não *foi* pendurada, e sim *ficou* pendurada. Verificamos que foi uma grande falta de atenção do tradutor 7. No *software* utilizado o tradutor consegue ver o episódio do seriado e ele insere a legenda. O que pode ter acontecido, nesse caso, foi que o tradutor não assistiu ao episódio para ver o que acontecia, para não fazer uma tradução fora do contexto.

Temos mais um caso de tradução literal, conforme exemplificado a seguir:

Legenda em Inglês	Tradução sem Revisão	Legenda Revisada
00:27:55,262 → 00:27:57,245 His first two wives took him to the cleaners .	00:27:55,262 → 00:27:57,245 Suas duas primeiras esposas o levaram a limpadores .	00:27:55,862 → 00:27:58,145 As duas primeiras esposas conseguiram muito dinheiro .

- Tabela 06 -

A tradução feita perdeu todo o sentido da expressão “take to the cleaners”, que significa retirar uma grande quantidade de dinheiro de alguém (Fonte: The Free Dictionary). Após a revisão, a frase fez sentido e ficou coerente com o assunto tratado no episódio do seriado, como uma explicação para essa correção temos, dentro das estratégias semânticas de Chesterman (op. cit.), a paráfrase, já que foi feita essa versão do texto de chegada. Como já foi mostrado, para as expressões idiomáticas fazerem sentido na língua-alvo, na maioria das vezes, não podem ser traduzidas literalmente, como foi o caso desse exemplo.

A pergunta feita por Perini (op. cit. p.91), a saber, “o tradutor conhece a língua do original?” encaixa-se perfeitamente em alguns casos do tradutor 7, pois verificamos que o mesmo não conhece o inglês suficiente para fazer algumas traduções. Este fato pode ser percebido, no momento em que o tradutor 7 não conhecia as siglas “Pls” e “DA”, e que o mesmo provavelmente entendeu a construção “holes Nina’s” como “Nina’s holes”, perdendo todo o sentido da frase:

Legenda em Inglês	Tradução sem Revisão	Legenda Revisada
00:28:00,275 → 00:28:01,261 Yeah, Pls .	00:28:00,275 → 00:28:01,575 ***Sim, Pls .	00:28:00,975 → 00:28:03,575 Sim, detetives particulares .
00:28:27,208 → 00:28:29,278 I already got the D.A. On my rear not to screw up.	00:28:27,208 → 00:28:29,278 ***Já tenho o D.A na minha retaguarda não estragar tudo.	00:28:27,208 → 00:28:29,778 Já tenho a promotoria do nosso lado para não estragar tudo.
00:28:33,237 → 00:28:35,257 Based on the holes Nina's picking in his alibi,	00:28:33,237 → 00:28:35,257 Baseado nos furos da Nina escolhendo seu alibi,	00:28:33,837 → 00:28:36,457 Baseado nos furos que a Nina está encontrando no alibi dele,

- Tabela 07 -

Outra pergunta feita por Perini (op. cit. p. 94): “o tradutor sabe português?”, pode esclarecer o caso abaixo, que ficou sem sentindo algum na língua portuguesa:

Legenda em Inglês	Tradução sem Revisão	Legenda Revisada
00:28:54,216 → 00:28:56,245 And I heard something's gonna go down there tonight.	00:28:54,216 → 00:28:56,245 E eu ouvi algo vou ir lá hoje à noite.	00:28:54,316 → 00:28:56,345 E eu ouvi que algo vai acontecer hoje a noite.

- Tabela 08 -

Encontramos dois exemplos na parte do tradutor 8 que nos chamou atenção. São eles:

Legenda em Inglês	Tradução sem Revisão	Legenda Revisada
00:34:40,994 → 00:34:43,976 How's Stanley, the dentist?	00:34:40,994 → 00:34:43,976 Como foi Stanley no dentista?	00:34:40,994 → 00:34:43,476 Como está Stanley, o dentista?
00:34:43,977 → 00:34:46,980 Ah, if you're telling people, that means you're attached.	00:34:43,977 → 00:34:46,980 Se está dizendo às pessoas, significa que está sabendo.	00:34:43,477 → 00:34:46,280 Se está dizendo às pessoas, significa que se apegou a ele.

- Tabela 9 -

Verificamos que nos dois casos, além de problemas no conhecimento da língua inglesa, o tradutor tem também problemas no conhecimento da sua língua materna. No primeiro caso, além do problema linguístico, essa pergunta não faria sentido ao contexto do episódio, o que nos leva a concluir que o tradutor não assistiu a todo o episódio.

Analisando os questionários respondidos, julgamos relevantes alguns dados encontrados, como por exemplo, a idade média desses legendadores, que é 24 anos, levando-nos a perceber que a grande maioria já está na fase adulta, com as suas

responsabilidades a cumprir. Porém, a paixão pelos seriados os leva a sair da rotina comum das pessoas da mesma idade. Além disso, os participantes não são pessoas que não estudam ou desocupadas, pois todos têm o Ensino Médio completo, sendo três deles possuidores do ensino superior completo, cinco deles têm o ensino superior incompleto e um deles ensino técnico concluído. Sobre o nível de inglês deles, a maioria diz ter um nível intermediário (seis participantes), quatro com nível avançado, e um com fluência na língua inglesa.

As razões que os levaram a se tornarem tradutores são diversas: a maioria declarou gostar de seriados (oito relataram esse motivo); quatro disseram que foi para melhorar os seus conhecimentos da língua inglesa; três afirmaram que atuam em retribuição ou por quererem ajudar quem assiste a seriados; dois deles por admirarem as pessoas que legendam; um por já gostar de inglês; outro por gostar de legendar; e outro porque já era um tradutor e resolveu entrar para esse *mundo* das legendas.

Com relação ao tempo que eles já legendam: quatro já legendam há mais de dois anos e sete há menos de dois anos. Nota-se que a maioria tem pouca experiência no campo da tradução de legendas, mas não tiveram grandes problemas ao legendarem.

Sobre o tempo que cada um gasta para fazer a sua parte, vimos que quatro tradutores gastam até 40 minutos para traduzirem uma legenda com o número de linhas entre 100 e 120; outros três tradutores disseram gastar mais de 40 minutos; os revisores gastam de 30 minutos (quando não há problemas nas traduções) até três horas; já o revisor final disse que, se a revisão tiver sido bem feita, ele gasta cerca de uma hora e meia, mas se a revisão não estiver boa, com certeza ele gasta mais de duas horas para terminar.

Cada participante deu uma resposta diferente sobre os procedimentos utilizados para se traduzir ou revisar. Em suma, verificamos que a maioria assiste ao episódio (ou a sua parte), traduz (ou revisa) e por fim, utiliza os relatórios para verificar os erros.

O uso do tradutor automático é bem comum de se encontrar nesse meio. Vimos que apenas dois dos onze participantes não utilizam um tradutor automático. Os outros o utilizam, sendo que três deles usam sempre e os demais com uma menor frequência.

Por fim, os participantes mencionaram algumas dificuldades de se traduzir e revisar legendas. Quatro tradutores apontaram que os trocadilhos, piadas, gírias e expressões idiomáticas são os maiores problemas que eles encontram; dois apontaram o problema de muita fala para pouco tempo; e dois disseram que não têm dificuldade alguma, já que esses dois estão entre os três que mais deram trabalho para o terceiro revisor, que relatou ter tido grandes problemas com eles, no que se refere à língua portuguesa, à tradução e aos detalhes técnicos, ou eles não quiseram apontar as possíveis fraquezas ou não se deram conta de que as têm. Para os revisores, as maiores dificuldades são refazer a sincronia das legendas e fazer a revisão da língua portuguesa; dois deles disseram que outro problema é quando se deparam com as diversas traduções literais; um dos três apontou também as expressões idiomáticas; e um acrescentou a questão do número de caracteres que se pode ter por segundo. Para o revisor final, as duas maiores

dificuldades são a falta de padronização dos termos e as *ressyncs*, ou seja, refazer toda a sincronia do episódio para outros formatos de vídeos, para que a legenda fique no tempo certo em todos.

4 Considerações finais

Para concluir o nosso trabalho, chegamos a conclusão de que as causas das diferenças nas legendas entre a tradução e a revisão final são: o nível do conhecimento da língua portuguesa e também da língua inglesa, como também dos aspectos culturais das duas línguas.

Vimos que muitas vezes a tradução foi feita literalmente, principalmente no que tange às expressões idiomáticas, o que não dava certo nem fazia sentido, uma vez que a tradução deve ser vista como um todo e não somente como partes isoladas, ou seja, um processo de transcodificação (SNELL-HORNBY, 1995, p.43).

Observamos que é importante assistir ao inteiro episódio e não somente à parte que se traduz, para que a tradução tenha sentido e se adeque ao que está sendo falado no seriado. Além disso, no que se refere à parte do tradutor 7, notamos que o tradutor automático não ajudou, já que esse tradutor não revisou o que o tradutor automático fez.

Podemos perceber que, além de se utilizarem as estratégias de tradução ao trabalharem com legendas, é de grande importância que todos os tradutores e revisores reflitam nas quatro perguntas propostas por Perini (2004, p. 85), as quais são: “O tradutor sabe a língua do original? Sabe português? Entende um pouco do assunto tratado? Sabe, pelo menos, distinguir uma frase com sentido de uma simples aglomeração de palavras?”.

5 Referências

ALFARO, Carolina; DIAS, Maria Carmelita P. *Tradução automática: uma ferramenta de auxílio ao tradutor*. PUC-Rio. Sem data.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. *O processo de legendagem no Brasil*. Universidade Estadual do Ceará. Sem data.

CHESTERMAN, Andrew. *Memes of Translation: The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. pp.87-116.

FRANCISCO, Reginaldo; ZAVAGLIA, Caludia. *Parace mas não é: as armadilhas na tradução do Italiano para o Português*. São Carlos: Claraluz, 2008.

GRIOTS FÓRUM. *Unforgettable - S01E12 - Confirmação e Uploads*. Disponível em: <<http://griots-forum.1059205.n5.nabble.com/Unforgettable-S01E12-Confirmacao-e-Uploads-td5113399.html>>. Acesso em: 30 de outubro de 2012.

PERINI, Mário Alberto. *A língua do Brasil amanhã e outros mistérios*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004. pp. 83-103.

SÁTIRO, Nathalia L. de Queiroz. *Da Tradução à Revisão Final da Legenda do Seriado Unforgettable*. Campina Grande: 2013. 143f. Monografia (Licenciatura em Letras, com habilitação em Língua Inglesa) – Universidade Federal de Campina Grande.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation studies: an integrated approach*. Philadelphia: John Benjamins, 1995. pp. 43-48.

THE FREE DICTIONARY. *Take to the cleaners*. Disponível em: <<http://idioms.thefreedictionary.com/take+to+the+cleaners>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2013.

WIKIPEDIA. *CBS*. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/CBS>>. Acesso em: 30 de outubro de 2012.

TÉCNICAS DE TRADUÇÃO EM UM CAPÍTULO DE HARRY POTTER

Nuara Clara Aguida da COSTA^{*****} (UEPB)
Marília Bezerra CACHO^{*****} (UEPB)

^{*****} Graduanda do Curso de Letras - Habilitação em Língua Inglesa da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: nuaraclara@gmail.com

^{*****} Profa. Ma. Marília Bezerra Cacho - Professora do Curso de Letras - Habilitação em Língua Inglesa da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: marilia.cacho@gmail.com

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar as Técnicas de Tradução de Vinay e Darbelnet (1958) e Molina e Albir (2002) utilizadas no décimo nono capítulo do livro ‘Harry Potter e as Relíquias da Morte’, sendo uma tradução oficial e outra não oficial. A Teoria Funcionalista da Tradução de Nord (1998) também nos oferece o embasamento teórico. A tradução oficial foi efetuada por Lia Wyler, que ficou consagrada em sua carreira pela tradução da série Harry Potter. Já a tradução não oficial, foi realizada por fãs, que não eram formados academicamente para a carreira de tradutores. Os dados da nossa pesquisa são passagens dos capítulos de ambas as traduções, nas quais analisamos as Técnicas utilizadas durante o processo tradutório. Ao final da nossa pesquisa, constatamos que, apesar de haver expectativas de ambos serem relativamente diferentes, as duas fazem uso das Técnicas de Tradução de Vinay e Darbelnet (*op. cit.*) e Molina e Albir (*op. cit.*) em alguns momentos, chegam a empregar a mesma técnica na mesma passagem.

Palavras-chave: Tradução, análise de traduções, Técnicas de Tradução.

ABSTRACT: This paper aims analyzing Translation Techniques by Vinay and Darbelnet (1958) and Molina and Albir (2002) found in the nineteenth chapter of the book ‘Harry Potter and the Deathly Hallows’, in two translations to Portuguese. One of these translations is the official one by Lia Wyler (whose career got consecrated by the series) and the other is a non-official version by a group of fans (who were not professional translators). Functional Theory of translation by Nord (1997) helps us with the theoretical background. The data of our research are parts of the chapter in both translations, in which we analyze which Translation Techniques are seen in there. At the end, we found that although translations are different in some aspects, both use the Translation Techniques by Vinay and Darbelnet (*op. cit.*) and Molina and Albir (*op. cit.*) and in some parts, they use the same technique in the same passage.

Keywords: Translation, Translation analysis, Translation Techniques.

1 INTRODUÇÃO

Traduções são realizadas há anos, mas, apenas no séc. XX, a disciplina se tornou ciência e passou a ser conhecida como Estudos da Tradução. A tradição da tradução é antiga e conhecida por povos de todo o mundo, especialmente hoje, uma vez que vivemos um momento de globalização cultural. Com essa globalização, livros de vários países vem sendo traduzidos para outras línguas e conseqüentemente, tocando em outras culturas. Hoje, é comum a tradução de livros *best-sellers*, como aconteceu com a série Harry Potter, que conta a história de um menino órfão que aos 11 anos descobre ser um bruxo e o verdadeiro motivo da morte de seus pais e que um bruxo das trevas queria matá-lo. Ao longo dos livros, vemos Harry e seus amigos amadurecendo na escola de magia e bruxaria de Hogwarts, até seu desfecho final no livro ‘Harry Potter e as Relíquias da Morte’ (*Harry Potter and the Deathly Hallows*, JK Rowling, 2007).

Quando foi publicado, este que é o sétimo e último livro da saga, levaria mais 4 meses para ser publicado em português. Porém, alguns fãs que possuíam conhecimento do Inglês, decidiram traduzir o mesmo para aqueles que não conheciam a língua e não conseguiriam esperar mais para saber o desfecho da saga.

Em nossa pesquisa, apresentamos o resultado da análise do capítulo dezenove, intitulado ‘A corça prateada’. Nós temos como objetivo investigar quais técnicas de tradução de Vinay e Darbelnet (1958) e Molina e Albir (2002) são utilizadas nas duas traduções e verificar se as mesmas Técnicas ocorrem no mesmo trecho das traduções. Ressaltamos que nos focamos apenas nas partes divergentes entre as traduções para a análise e que essa pesquisa é um recorte de uma pesquisa maior, sendo realizada em nível de graduação.

2 Fundamentação Teórica

2.1 Definição de Tradução

Segundo Nida e Taber (1982) a tradução consiste em reproduzir a mensagem em uma língua fonte o mais próximo possível da língua alvo. Portanto, para eles, a tradução deve focar-se em reproduzir a mensagem. Jakobson (1958) dividiu a tradução em três tipos:

- Intralingual: Quando há a tradução de um signo para outro, dentro de uma mesma língua.
- Interlingual: Quando há a tradução de um signo de uma língua para outra.
- Intersemiótica: Quando há a tradução de um signo verbal para um signo não verbal.

A tradução Intralingual é uma maneira de dizer a mesma coisa, utilizando-se de outras palavras dentro da mesma língua. Nós vemos a tradução Intralingual em dicionários monolíngues, onde se dá o significado da palavra na língua do verbete. A tradução Interlingual é a mais comum, que encontramos com frequência entre textos traduzidos de uma língua para outra, o que vem ocorrendo muito com livros, com traduções simultâneas e é a forma de tradução que mais nos lembramos quando ouvimos a palavra. Já a tradução Intersemiótica é a transferência de signo linguísticos verbais para uma forma não verbal. Quando vemos um *best-seller* ser adaptado para um filme, vemos a ocorrência da tradução Intersemiótica.

Em nossa pesquisa temos como base dois tipos de tradução, a tradução Intralingual, uma vez que temos como par linguístico o Inglês e o Português, e a tradução Interlingual, já que analisamos duas traduções do original em Inglês para o Português.

2.2 Teoria Funcionalista de Tradução

A Teoria Funcionalista de Tradução (NORD, 1997) dá relevância à função do texto traduzido e como ele será recebido no contexto do público-alvo. Ainda segundo Nord, o tradutor deve considerar a função que o Texto Alvo (TA) irá exercer para guiar suas escolhas. O tradutor também deve possuir um bom conhecimento da Língua Fonte (LF) e da Língua Alvo (LA). Para embasar a teoria de Nord, temos que olhar para o que veio anteriormente a ela.

Hans J. Vermeer criou uma teoria chamada Teoria do Escopo. ‘*Skopos*’ vem do Grego e significa ‘propósito’ ou ‘objetivo’. Essa teoria tem como ponto principal o propósito que levou o Texto Fonte (TF) a ser traduzido em Texto Alvo (TA). O propósito guiará o tradutor para que ele saiba qual escolha fazer, para que o resultado alcance um resultado ‘funcionalmente adequado’. Após o surgimento dessa teoria, Nord vem nos falar sobre a Teoria Funcionalista, que também dá ênfase a função que a tradução irá exercer na Cultura Alvo. Mas para que o tradutor saiba quais escolhas fazer, qual será seu público alvo, há o *Translation Brief* que são as instruções de tradução que o tradutor recebe da pessoa que contrata a sua tradução. O *Translation Brief* é dividido em categorias que são preenchidas pelas pessoas que fazem parte da tradução, que são:

- *Iniciador*: Geralmente a pessoa que precisa da tradução.
- *Comissionário*: O grupo ou a empresa que precisam do TA para um devido propósito e um devido receptor na Cultura Alvo. É a pessoa, grupo ou empresa que inicia o processo tradutório e determina seu curso de acordo com o propósito a ser atingido.
- *Tradutor*: é a pessoa responsável por transformar o TF em TA. É a pessoa responsável por todo o processo tradutório, até mesmo a revisão, se ele não estiver trabalhando sozinho.
- *Produtor do Texto Fonte*: é a pessoa que escreveu o texto a ser traduzido. Muitas vezes o texto não foi escrito com o propósito de ser traduzido, sendo voltado apenas para a Cultura Alvo.
- *Receptor do Texto Alvo*: é o receptor estimado do produto do processo tradutório. É o receptor ideal, visto do ponto de vista de quem pede a tradução.
- *Usuário do Texto Alvo*: é a pessoa que finalmente usufrui do TA.

Tendo em mente essas categorias, nós podemos montar o *Translation Brief* das duas traduções que nós estamos analisando, uma vez que não tivemos acesso à seus *Translation Brief*. Nós o criamos de acordo com o que percebemos de sua repercussão.

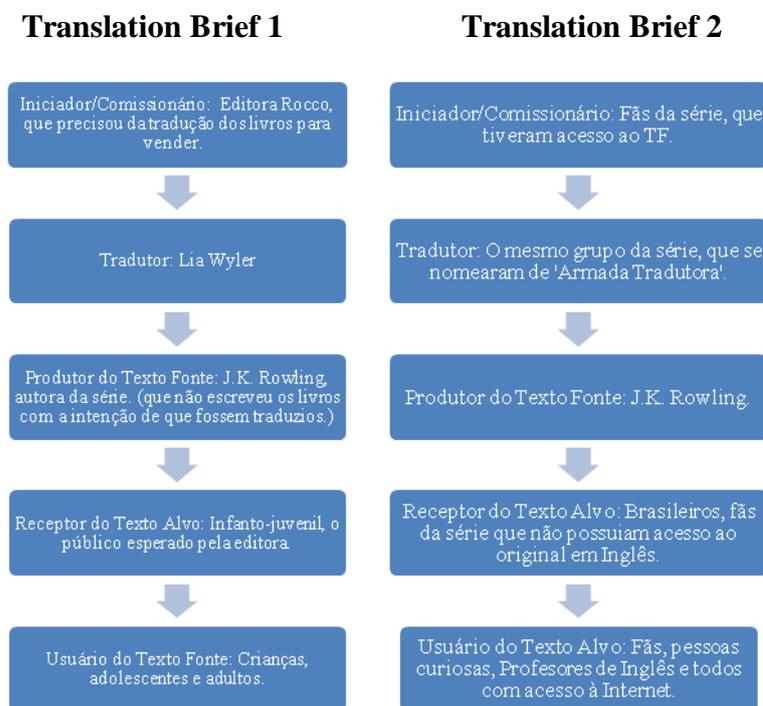


Diagrama 1: Translation Brief

No primeiro *Translation Brief*, nós temos a versão oficial, onde vemos que o Iniciador e o Comissionário são os mesmos, uma vez que quem inicia o processo é a própria editora Rocco, com fins lucrativos. Vemos quem é a tradutora, sendo essa muito reconhecida por seu trabalho e que foi escolhida para a tradução de tais livros por sua habilidade já reconhecida no país. A produtora do TF, J.K. Rowling, que não tinha a intenção de que seu livro fosse traduzido, apenas que fosse publicado para as crianças em sua cultura-alvo, a Inglesa. Vale ressaltar aqui que a mesma possui contatos com a tradutora, uma vez que ela mesma possui conhecimentos de Português e opina sobre qual a melhor forma de traduzir os termos criados por ela própria. O receptor do texto fonte é apenas o público infante-juvenil, porém, quando vemos os usuários do TF, vemos que ele se abrange atingindo pessoas de todas as idades.

No segundo *Translation Brief*, nós temos a versão não oficial. Nesse caso, vemos que os Iniciadores/comissionários da tradução são fãs da série, fãs esses que queriam compartilhar o sétimo e último livro da série com aqueles que não possuíam conhecimento da língua Inglesa. Eles queriam que os outros fãs que aguardavam ansiosos tivessem a oportunidade de ler o livro antes da versão oficial, que saíra quatro meses depois do seu lançamento em inglês. Portanto, essa iniciativa era sem fins lucrativos. Os tradutores eram os mesmos fãs que se organizaram e traduziram o livro, entre eles tradutores e revisores, nenhum deles sendo profissional. A produtora do TF é

a mesma. Porém, os receptores do TA eram os fãs da série. Mas os usuários do TA são todos aqueles com acesso a internet, portanto, todas as faixas etárias.

Através do *Translation Brief*, nós podemos delinear o caminho que foi seguido pelos tradutores durante a produção do TA. Vemos que ambos possuem praticamente o mesmo público alvo, sendo eles também da mesma cultura. A diferença consiste no fato de na versão oficial termos apenas uma tradutora, enquanto na versão não oficial, temos um grupo que se ajuda a traduzir e revisar o mesmo texto.

2.3 Técnicas de Tradução de Vinay e Darbelnet (1958) e de Molina e Albir (2002)

O trabalho de Vinay e Darbelnet (*apud* MOLINA; ALBIR, 2002) foi pioneiro, sendo “a primeira classificação de técnicas de tradução que tinha um propósito metodológico claro”³ (tradução nossa). Eles foram os primeiros pesquisadores a definir categorias de acordo com o estilo, distribuição (morfologia e sintaxe) e mensagem. Essas categorias foram definidas como Literais ou Oblíquas. A tradução literal ocorre quando há uma correspondência exata em termos de estrutura, léxico e morfologia. De acordo com Vinay e Darbelnet (*op. cit.*) só é possível quando o par linguístico é próximo um do outro. As técnicas literais são as seguintes:

- Empréstimo: ocorre quando uma palavra é retirada do TF e colocada no TA sem ser traduzida;
- Decalque: quando uma palavra do TF é traduzida para o TA e incorporada na língua alvo;
- Tradução Literal: tradução palavra-por-palavra.

Já as técnicas oblíquas ocorrem quando a tradução literal é impossível. As técnicas elencadas por Vinay e Darbelnet (*op. cit.*) o:

- Transposição: quando há uma mudança na classe da palavra;
- Modulação: uma mudança no ponto de vista, de categorias cognitivas;
- Equivalência: quando há a tradução da mesma situação, porém com outras palavras. Ocorre muito com provérbios;
- Adaptação: uma mudança no ambiente cultural.

³ “was the first classification of translation techniques that had a clear methodological purpose”. (MOLINA; ALBIR, 2002, p. 499)

Molina e Albir (2002) adicionaram mais algumas técnicas às previamente compostas por Vinay e Darbelnet (1958), uma vez que apenas as sete categorias não abrangem o que nós achamos ao longo de nossa pesquisa. As novas categorias são:

- Compensação: quando há um item ou informação no TF que não pode ser traduzida no mesmo lugar no TA, mas é introduzido em outro lugar;
- Concentração: um significante na LF com menos significantes na LA;
- Dissolução: um significante na LF com mais significados no LA;
- Amplificação: quando o TA utiliza-se de mais significantes para cobrir uma falha sintática ou lexical;
- Economia: quando o TF tem menos significantes do que o TA;
- Explicitação: quando há a introdução de uma informação do TF que está implícita no contexto;
- Implicitação: quando há a omissão de um termo que estava explícito o TF;
- Generalização: tradução de um termo mais específico por um mais geral;
- Particularização: tradução de um termo geral por um mais particular;
- Inversão: quando há a mudança de uma palavra ou sentença do TF para outro lugar no TA, para soar mais natural na LA.

3 Metodologia

Nossa pesquisa é de caráter qualitativo e descritivo. De acordo com Rampazzo (2002), uma pesquisa descritiva tem como objetivo descobrir com qual frequência um dado fenômeno ocorre, sua relação e conexão com outros, sua natureza e suas características. Como nós estamos descrevendo a ocorrência de Técnicas de Tradução de um dado *corpus*, nós estamos descrevendo um fenômeno. Ela é também uma pesquisa qualitativa, uma vez que descrevemos “algo em uma maneira esclarecedora [...]”; leva a conclusões sobre o que é possível.”***** (tradução nossa). Como nós vamos analisar de acordo com um caso específico, vamos descrever o observar o fenômeno e descrevê-lo.

O corpus desta pesquisa é o capítulo dezenove do livro ‘Harry Potter and the Deathly Hallows’ (Harry Potter e as Relíquias da Morte, em português). O capítulo se chama ‘The Silver Doe’ (A corça prateada). A série Harry Potter nos mostra a vida de

***** “something in an enlightening way [...]”; lead to conclusions about what is possible, what can happen.” (WILLIAMNS; CHESTERMAN, 2009 p.64)

um menino que aos onze anos descobre ser um bruxo e que um grande bruxo das trevas foi a causa de ele ser órfão e ter uma cicatriz em forma de raio na testa. Durante a série, acompanhamos suas aventuras ao ingressar no mundo bruxo e, conseqüentemente, na escola de magia e bruxaria de Hogwarts. Nós escolhemos o último livro da série por ser o que contou com a tradução pirata feita pelos fãs ansiosos pelo desfecho da saga. Escolhemos o capítulo dezenove por ser relevante para a história, uma vez que um dos personagens principais retorna e uma peça importante para o desfecho é destruída ao longo do capítulo.

Nós digitamos o capítulo em paralelo, para melhor visualizarmos durante a análise. Nós criamos uma tabela de três colunas, sendo que na primeira temos o original em Inglês, o TF, na segunda temos a tradução oficial para o português, o TA 1 e na terceira coluna temos a versão não oficial do capítulo, sendo o TA 2.

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
1 . It was snowing by the time Hermione took over the watch at midnight.	Estava nevando quando Hermione assumiu a vigia à meia-noite.	Estava chovendo na hora em que a Hermione olhou o relógio de pulso à meianoite.

Tabela 2: Exemplo de organização em paralelo

Decidimos dividir o capítulo alternando entre orações e falas. Organizamos dessa forma, pois não queríamos quebrar as ideias do narrador ou a fala do personagem, pois o contexto nos ajuda a explicar as Técnicas encontradas.

4 ANÁLISE DOS DADOS

Aqui nós temos a análise das Técnicas de Tradução de Vinay e Darbelnet e Molina e Albir encontradas em um capítulo de Harry Potter, chamado ‘A corça prateada’. Ressaltamos que na primeira coluna nós temos o TF em inglês, na segunda a tradução oficial e na terceira a não oficial. Lembramos também esse é o recorte de uma pesquisa maior, em nível de graduação. Por ora, colocamos apenas um exemplo de cada técnica encontrada, considerando a importância dessa técnica para o entendimento da mesma. Ressaltamos também que não estamos computando as traduções literais, uma vez que esse não é o foco de nossa pesquisa.

As categorias de Vinay e Darbelnet (1958 *apud* MOLINA; ALBIR, 2002) e Molina e Albir (2002) são divididas em Literais e Obliquas. Começaremos pelas Literais:

- **Empréstimo:** ocorre quando há a importação do TF para o TA sem tradução.

TEXTO FONTE	TEXTO ALVO 1	TEXTO ALVO 2
19. Their escape from Godric's Hollow had been so narrow that Voldemort seemed somehow closer than before, more threatening.	Sua fuga de Godric's Hollow , por um fio, fizera Voldemort parecer mais próximo que antes, mais ameaçador.	A fuga deles de Godric's Hollow foi tão por pouco, que Voldemort parecia mais perto que antes, mais ameaçador.

‘*Godric's Hollow*’ é o nome de um povoado fictício criado por J.K. Rowling, onde grandes bruxos moraram inclusive os pais do Harry, que foram assassinados lá. Um dos bruxos fundadores da escola de magia e bruxaria foi o fundador do povoado, por isso o nome ‘*Godric*’. Por isso, podemos imaginar o porquê de o nome não ter sido traduzido. Pela importância na história, vemos que não seria muito apropriado traduzi-lo. Contudo, considerando a Teoria Funcionalista de Nord, podemos dizer que como a função do texto era transmitir a história para o leitor, não adaptá-la para o público alvo, podemos considerar que a escolha foi bem sucedida. Portanto, temos um Empréstimo de nome de cidade.

- **Decalque:** ocorre quando há a tradução de uma palavra da LF, mas que acaba sendo incorporada à LA.

TEXTO FONTE	TEXTO ALVO 1	TEXTO ALVO 2
8. Harry paused in the act of pulling on a jumper and glanced at the silent, motionless Sneakoscope on the table.	Harry parou no ato de vestir um suéter e deu uma olhada no silencioso e imóvel bisbilhoscópio sobre a mesa.	Harry parou o ato de vestir sua blusa e olhou para o silencioso e imóvel bisbilhoscópio na mesa.

Sneakoscope é um objeto mágico utilizado para detectar magia das trevas. Por ser um objeto inexistente em nosso mundo, ele foi traduzido pela tradutora oficial, Lia Wyler, ainda no terceiro livro da saga. Portanto, a palavra fora incorporada ao mundo do bruxinho e entre os fãs da série. Ela utilizou-se de *sneak* que significa ‘bisbilhotar’ e *oscope* que se refere à oscópio. Sendo assim, Lia Wyler fez uso de Decalque, pois sua tradução gerou em uma palavra nova. A familiaridade dos próprios fãs com a palavra fez com que ela fosse mantida na versão não oficial.

Quanto às categorias Oblíquas:

- **Modulação:** ocorre quando há mudança no ponto de vista.

TEXTO FONTE	TEXTO ALVO 1	TEXTO ALVO 2
46. For one trembling second he hesitated.	Por um instante, ele hesitou, trêmulo .	Por um trêmulo segundo , ele hesitou.

‘*One trembling second*’ é traduzido literalmente no TA 2, sendo ‘*um trêmulo segundo*’. Contudo, no TA 1 vemos que ‘*one trembling second*’ fica ao fim da frase e é traduzido apenas por *trêmulo*. Essa mudança causa uma Modulação cognitiva, uma vez que deixa de ser um trêmulo segundo para um trêmulo que se refere ao personagem.

- **Adaptação:** a adaptação ocorre quando há mudança no ambiente cultural.

TEXTO FONTE	TEXTO ALVO 1	TEXTO ALVO 2
2. Harry’s dreams were confused and disturbing: Nagini wove in and out of them, first through a gigantic, cracked ring, then through a wreath of Christmas roses .	Os sonhos de Harry foram confuses e perturbadores: Nagini entrava e saía , primeiro de um gigantesco anel rachado,depois, de uma coroa de heléboros .	Os sonhos do Harry eram confusos e perturbadores: Nagini passeava por eles, primeiro através de uma guirlanda de Natal de rosas .

Nesse exemplo de adaptação, vemos ‘*wreath of Christmas roses*’ sendo adaptado em ambos os TA. No TA 1, vemos uma adaptação completa, uma vez que coroa não é correspondente de ‘*wreath*’ nem heléboros de ‘*Christmas roses*’. Heléboros é uma flor também conhecida como ‘rosas de natal’, sendo uma Adaptação à nossa cultura. Embora essa não seja uma palavra muito usual em nossa língua, ela incita o leitor a pesquisar sobre seu significado, atingindo ao propósito de Lia Wyler nas traduções da série, que é enriquecer o vocabulário do leitor (WYLER, 2003). No TA 2, vemos uma Adaptação de ‘*wreath*’ que seria ‘coroa’ em português para ‘guirlanda’, que é conhecida como um enfeite de natal muito utilizado no Brasil. Portanto, temos uma Adaptação em ambos exemplos.

- **Dissolução:** acontece quando a palavra no TF tem menos significantes do que no TA.

TEXTO FONTE	TEXTO ALVO 1	TEXTO ALVO 2
177. “I’m going to ask it to open, using Parseltongue ,” said Harry. The answer came so readily to his lips that he thought	- Vou pedir que se abra, usando a ofidioglossia . – A resposta veio tão facilmente aos seus lábios que ele pensou que, no	- Vou pedir para que ele se abra, usando Língua de Cobra , - perguntou Rony. A resposta veio tão instantaneamente em seus

that he had always known it deep down: Perhaps it had taken his recent encounter with Nagini to make him realize it.	íntimo, sempre a soubera; talvez precisasse do recente confronto com Nagini para tomar consciência disso.	lábios que ele pensou já sabê-la sempre bem fundo: talvez foi necessário o seu recente encontro com a Nagini para ele perceber isso.
--	---	--

Aqui nós temos mais um exemplo de uma palavra criada pela autora do livro para situar o mundo da magia. *Parseltongue* é a língua que as cobras falam. No TA 1, temos um Decalque, uma vez que não possuímos a palavra ‘ofidioglossia’ em nossa língua. Já no TA 2, temos a dissolução, mesmo que sendo literal. Língua de cobra e o correspondente à *Parseltongue*, porém, os tradutores preferiram uma tradução literal que fizesse com que todos os que tivessem acesso ao texto compreendessem que há uma língua de cobra nesse mundo.

- **Amplificação:** ocorre quando há a adição de palavras para preencher uma lacuna cognitiva.

TEXTO FONTE	TEXTO ALVO 1	TEXTO ALVO 2
195. “ Stab ,” said Harry, holding the locket steady on the rock.	- Fure ele com a espada – disse Harry, mantendo o medalhão parado sob a rocha.	- Crave a espada , - disse Harry, segurando o medalhão firme na rocha.

‘*Stab*’ corresponde a crave/fure em português. Contudo, temos uma Amplificação nos dois TA, pois há a adição de ‘espada’ ao fim da frase, para que o leitor esteja ciente do objeto com o qual o personagem está cravando o medalhão.

- **Explicitação:** ocorre quando uma informação implícita no TF é explicitada no TA.

TEXTO FONTE	TEXTO ALVO 1	TEXTO ALVO 2
256. Harry backed into a shadowy corner, slipped off Ron’s rucksack, and attempted to blend in with the canvas .	Harry recuou para um canto menos iluminado, tirou a mochila de Rony e tentou se fundir com a lona da barraca .	Harry foi para um canto escurecido tirou a mochila do Rony e tentou se misturar com a lona .

‘*Canvas*’ corresponde à lona em português. No TA 2 vemos uma tradução literal. Porém, no TA 1 temos uma implicação, onde ‘*canvas*’ é traduzido por ‘lona da barraca’. Nós sabemos pelo contexto que a lona é da barraca onde os personagens se encontram, porém, a informação é explicitada no TA 1. A explicitação da palavra ‘barraca’ não causa desentendimento do livro como um todo.

- **Generalização:** quando um termo mais específico é traduzido por um termo mais geral.

TEXTO FONTE	TEXTO ALVO 1	TEXTO ALVO 2
13. “The Forest of Dean”, she said. “ I came camping here once with my mum and dad. ”	- Na Floresta de Deão. Acampe aqui uma vez com os meus pais.	- A Floresta de Dean, - ela disse, - eu vim acampar aqui uma vez com a minha mãe e com o meu pai.

Nesse exemplo temos a Generalização de ‘*my mum and dad*’ para ‘meus pais’ no TA 1. Já no TA 2 temos uma tradução literal. Contudo, a generalização não prejudica o entendimento do texto, apenas generaliza.

- **Particularização:** ocorre quando um termo geral é traduzido por um mais específico.

TEXTO FONTE	TEXTO ALVO 1	TEXTO ALVO 2
116. All he could do was raise a shaking hand to his throat and feel the place where the locket had cut tightly into his flesh.	Só conseguiu levar a mão trêmula à garganta e sentir o lugar em que o medalhão cortara fundo sua carne.	Tudo que ele conseguiu fazer foi erguer sua mão trêmula até sua garganta e sentir o local em que o medalhão havia cortado seu pescoço.

‘*His flesh*’ corresponde à ‘sua carne’, como vemos no TA. Contudo, no TA 2 temos uma particularização, onde ‘*his flesh*’ se torna ‘seu pescoço’. Pelo contexto do que está ocorrendo no capítulo, sabemos que Harry está usando um medalhão em volta do seu pescoço e que, ao ele entrar no lago, esse medalhão tenta enforcá-lo. Por isso, sabemos que essa particularização refere-se a parte do corpo em que o medalhão o atinge. A particularização pode ser considerada como coerente, uma vez que ela enfatiza a parte do corpo que foi atingida pelo medalhão.

5 Considerações finais

Para mencionar os resultados de nossa pesquisa, precisamos rever quais eram os nossos objetivos ao realizá-la. O primeiro era verificar quais técnicas de Tradução de Vinay e Darbelnet (1958) e Molina e Albir (2002) foram utilizadas nessas traduções. Portanto, as categorias que encontramos foram: Empréstimo, Decalque, Modulação,

Adaptação, Dissolução, Amplificação, Explicitação, Generalização e Particularização. Houve categorias que não estavam presentes ao longo do capítulo, tais como: Transposição, Equivalência, Compensação, Concentração, Economia, Implicitação e Inversão. A técnica de tradução Literal não foi considerada, pois a ocorrência de tal técnica era demasiada, e nos focamos nas técnicas mais intrigantes.

Em nosso segundo objetivo, pretendíamos verificar se a técnica ocorria no mesmo trecho nas duas traduções. Ao analisar parte por parte, vimos que duas categorias foram encontradas nas duas traduções. Apenas no caso de Empréstimo e Decalque encontramos a mesma categoria em ambas as traduções.

Os objetivos de ambos os textos foram alcançados, onde Lia Wyler atingiu seu propósito de ampliar o vocabulário do leitor e fazê-lo ciente de que essa saga não pertence a nossa cultura (WYLER, 2003). Sendo assim, ela conscientizava os leitores de que o mundo de Harry Potter é um estrangeiro para nós, e também de colocar palavras com as quais os leitores infante-juvenis não tinham contato, em falas remetidas ao narrador ou professores da escola. Quanto aos tradutores não oficiais, eles atingiram seu objetivo de transmitir a estória aos leitores que não tinham acesso ao original. Observamos que a tradução desse grupo possuía uma linguagem mais informal, o que por um lado pode ajudar os leitores a se identificarem com a estória do menino bruxo, aproximando os leitores do texto.

Consideramos ambas as traduções com seus devidos méritos, e apontamos também que apesar de uma das traduções ser feita por não profissionais na área, merecem relevância por conseguirem repassar a genuidade do mundo de fantasia criado por J.K. Rowling.

REFERÊNCIAS

- JAKOBSON, R. *On Linguistics Aspects of Translation*. In: L. Venuti (ed.) 2004, p. 138-143.
- MOLINA, L.; ALBIR, A. H. Translation Techniques Revisited: a Dynamic and Functionalist Approach. In: *Meta: Translator's Journal*, vol. 47, n° 4, 2002, p. 499-501.
- NIDA, E.; TABER, C. *The theory and practice of translation*. Netherlands: United Bible Societies, 1982.
- NORD, C. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester, UK: St Jerome. 1997.
- RAMPAZZO, L. *Metodologia Científica* – para alunos do curso de graduação e pós graduação. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. USA: Shcolastic, 2007.

_____. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Trad: Lia Wyler. Rio de Janeiro, 2007.

_____. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Trad: Armada Tradutora. Agosto, 2007. Disponível em:
http://livrosdamara.pbworks.com/f/Harry%20Potter%20e%20as%20Rel%C3%ADqueas%20da%20Morte_7.pdf

WILLIAMNS, J. CHESTERMAN, A. *The map: a beginner's guide to doing research in translation studies*. 3rd ed. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2009.

WYLER, L. Harry Potter for Children, Teenagers and Adults. In: *Meta: Translator's Journal*, vol. 48, n°1 – 2, May, 2003. Pg. 5 – 14.

UMA NEGOCIAÇÃO DE SENTIDOS EM *BEL-AMI*, DE MAUPASSANT: DA NOVELA AO CINEMA

Maria Rennally Soares SILVA⁺⁺⁺⁺⁺
Josilene PINHEIRO-MARIZ⁺⁺⁺⁺⁺

+++++ Estudante de graduação do curso de Letras, com habilitação em língua francesa. E-mail: rennally.fr@hotmail.com.

+++++ Professora de língua francesa da Unidade Acadêmica de Letras da UFCG (Graduação e POSLE). E-mail: jsmariz22@hotmail.com.

Estabelecer relações entre a palavra e a imagem no contexto da transposição fílmica de uma obra literária não se configura como uma tarefa muito simples. Tanto uma narrativa clássica, quanto um espetáculo cinematográfico portam modos de representações diferentes, sendo elas discursivas e figurativas, respectivamente. Desse modo, o presente trabalho tem como objetivo analisar como são apresentadas algumas características psicológicas e comportamentais dos personagens principais de *Bel-ami* (1885), de Guy de Maupassant, tanto na obra literária, quanto na sua adaptação cinematográfica: *Bel ami - le séducteur* (2012), produzido por Declan Donnellan e Nick Ormerod. A novela, do escritor francês conta a história de um homem pobre e ambicioso que encontra uma maneira de ascender socialmente, seduzindo mulheres ricas e casadas, esposas dos grandes políticos da Paris do final do século XIX. Para essa análise, utilizaremos como aporte teórico, alguns conceitos de intersemiótica definidos por Eco (2006) e por Jakobson (1969), dentre outros. Este trabalho tem características de pesquisa documental e os principais resultados mostram que, na relação novela e cinema não ocorre a fidelidade integral à história, em especial, quanto ao modo como os personagens são apresentados na adaptação fílmica. Isso é observado, especialmente, no que diz respeito ao protagonista da história, o jovem Georges, uma vez que, no filme, esse papel central parece ser dividido com a personagem Madeleine.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Tradução. Tradução intersemiótica.

Establish relationships between the word and the image in the context of filmic transposition of a literary work is not a very simple task. Both, a classical narrative and a cinematic spectacle, carry different modes of representations, discursive and figurative, respectively. Thus, the present work aims to analyze how are presented some psychological and behavioural characteristics of the main characters of *Bel-ami* (1885), Guy de Maupassant, both in literary work, and in its film adaptation: *Bel ami - le séducteur* (2012), produced by Declan Donnellan and Nick Ormerod. The story of a poor and ambitious man that finds a way to ascend socially: seducing rich wives of the great politicians in Paris from the end of the 19th century. For this analysis, we will use as theoretical contribution, some concepts of intersemiotic, as defined by Eco (2006) and Jakobson (1969), among others. This is observed, especially with regard to the protagonist of the story, the young Georges, once, in the movie, this central role appears to be divided with the character Madeleine.

Keywords: Literature. Cinema. Translation. Intersemiotic translation.

1 Introdução

Refletir sobre o ato de traduzir é uma atividade necessária para todo profissional do domínio das letras. Pensar em traduzir a palavra escrita para o meio imagético através do processo de transposição de linguagens consiste em um verdadeiro desafio para o tradutor especialmente quando se trata de transpor uma narrativa da literatura clássica, para um espetáculo cinematográfico, pois, ambos são compostos por modos diferentes de representações, estando no primeiro caso em uma perspectiva mais textual e, no segundo caso, bem mais figurativos.

Dessa forma, este trabalho tem como principal objetivo, analisar o modo como são apresentadas algumas características psicológicas e comportamentais dos personagens principais da obra *Bel-ami* (1885), do escritor naturalista Guy de Maupassant, tanto na obra literária, quanto na sua adaptação cinematográfica: *Bel ami - le séducteur* (2012), produzido por Declan Donnellan e Nick Ormerod. A justificativa da realização desse estudo está no fato de termos constatado a evidência desse desafio

da transposição de linguagens no contexto da intersemiótica durante algumas discussões, da graduação do curso de Letras – língua francesa e, conseqüentemente, de termos realizado uma atividade de análise entre a obra em estudo e a sua adaptação. Para essa análise, utilizamos como aporte teórico, alguns conceitos de intersemiótica definidos por Eco (2006), com base em Jakobson (1959), além de algumas considerações de Colombo (2006) sobre a intersemiótica, dentre outros.

Este trabalho tem características de pesquisa documental e os principais resultados mostram que, na relação novela e cinema, não ocorre, evidentemente, a fidelidade integral à história; em especial, quanto ao modo como os personagens são apresentados na adaptação fílmica. Isso é observado, notadamente, no que diz respeito ao protagonista da história, o jovem Georges, uma vez que, no filme, esse papel central parece ser dividido com a personagem Madeleine, pois na novela de Guy de Maupassant dá foco à história Georges, um homem pobre e com muito desejo de ascender socialmente, percebendo que tem o poder da sedução ele a usa atraindo mulheres ricas e casadas, esposas dos grandes políticos da Paris do final do século XIX.

2 A literatura francesa do século XIX

O século XIX foi uma época de grandes transformações e de amplas mudanças políticas na sociedade francesa. Em meio a esse contexto de reconfigurações sociais, duas datas muito marcantes merecem destaque: 1799, quando o país ainda respira a Revolução, acontece o golpe de estado de Bonaparte, que consolida o Consulado e coloca fim ao período revolucionário; e, também, 1899 – o ano da afirmação da terceira República. Esse século foi marcado por revoluções, existindo várias formas de governos, além das transformações econômicas que desenvolveram a industrialização e que impulsionaram as empreitadas colonizadoras da França, sobretudo, em países da África e da Ásia.

A literatura dessa época refletiu toda essa realidade de mudanças políticas e econômicas nesse contexto social, o que é notável, uma vez que a literatura reflete características sociais; o que no dizer de Cândido (2006, p. 147) está dito: “Assim, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal [...] enquanto não houver um sistema de valores que enferme a sua produção e dê sentido à sua

atividade...”. Os escritores mais reconhecidos produziram várias obras literárias no domínio da poesia, do romance e também do teatro, com histórias que denunciavam, de certo modo, quais eram as principais problemáticas e qual era o contexto social em que viviam determinados personagens na França do século XIX.

Esse século foi considerado como a idade de ouro da poesia e do romance, pois foi produzido um grande número de obras-primas da literatura universal do século XIX, a exemplo de *Madame Bovary*, de Flaubert ou *Os miseráveis*, de Victor Hugo que já passaram por inúmeras adaptações e continuam sendo clássicos da literatura francesa. Portanto, com o surgimento das correntes literárias, como por exemplo, o romantismo, o realismo, o naturalismo, o simbolismo, só para citar alguns, têm no contexto sociocultural a principal fonte para a produção literária.

As mudanças da sociedade foram marcadas pelos progressos científicos e técnicos e, por consequência, pela mudança na forma de pensar do homem do século XIX. Os escritores veem essas transformações da sociedade no campo político e, então, e começam a escrever para mostrar essa sociedade onde o burguês era “vulgar” e materialista. Podemos perceber nessas obras uma denúncia do que estava acontecendo naquela sociedade, na novela *Bel-ami* quando o personagem diz « À Paris, vois-tu, il voudrait mieux n’avoir pas de lit que pas d’habit »^{§§§§§§§§§§} (MAUPASSANT, p. 17).

Um desses escritores do século XIX que se ocuparam em denunciar uma sociedade hipócrita foi Henri René Albert Guy de Maupassant, ou apenas Guy de Maupassant (1850-1893). Esse escritor e poeta tinha predileção por situações de cunho psicológico e realizava críticas sociais utilizando técnicas naturalistas. Maupassant produziu a maior parte de suas novelas e contos entre 1875 e 1885; ele escreveu pelo menos 300 contos, muitos dos quais se tornaram mundialmente conhecidos, como *Bola de Sebo*, *O Colar*, *Uma Aventura Parisiense*, *Mademoiselle Fifi*, *Miss Harriett* e *O Horla*^{*****}. Dentre a sua vasta obra, há também a novela *Bel-ami* (1885); clássico literário que pretendemos olhar com mais atenção neste estudo.

3 Cinema e literatura – relações intersemióticas

^{§§§§§§§§§§} Em Paris, veja, seria melhor não ter cama, do que não ter roupa. Tradução nossa.
^{*****} Esses são alguns dos muitos contos que têm tradução brasileira.

Levando em conta os procedimentos intrínsecos ao processo de tradução da linguagem escrita para a linguagem cinematográfica, entendemos que a tradução intersemiótica se constitui em uma espécie de transmutação e interpretação de signos linguísticos em signos não linguísticos (JAKOBSON, *apud* ECO, 2006). Logo, seria basicamente a conversão de signos de determinada natureza, transferidos para signos de outra linguagem, mas mantendo-se a essência da mensagem a ser passada.

Para Colombo (2009), seria fundamentalmente um processo de transmutação, ou um acordo entre interpretação e a tradução de um texto verbal (signos linguísticos) em sistemas semióticos (como por exemplo, um filme, um ballet ou uma encenação teatral). Para esse estudioso, essa transmutação compreende dois elementos básicos de modo indissociável: a interpretação e a tradução, uma vez que, um signo linguístico é interpretável e, desse modo, traduzível para outros sistemas de signos (ECO, *op. cit.*).

Muito se discute a respeito da fidelidade – ou da falta dela – do texto original para o texto traduzido. Alguns afirmam que, no contexto da tradução fílmica, quando se foge do texto original, o resultado não é muito positivo. Entretanto, faz-se necessário afirmar que, torna-se praticamente impossível evitar mudanças, no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa ao visual, através de uma negociação de sentidos.

Conforme os estudos de Eco (*idem*), « La négociation est un processus [...] pour obtenir quelque chose, [en *renonçant*] à quelque chose d'autre [...] ⁺⁺⁺⁺⁺ » (ECO, *idem*, p. 18. *itálico* nosso). Desse modo, na maioria dos casos em que é realizada a negociação de sentidos na realidade da tradução intersemiótica, para obter um resultado final, é preciso renunciar a determinados elementos, principalmente quando se trata de traduzir uma obra com diversas páginas para um filme de alguns poucos minutos de duração.

A respeito do ato da interpretação do elemento intersemiótico, para Jakobson, esse processo pode enriquecer o texto a ser traduzido: « *interpréter un élément sémiotique signifie traduire en un autre élément [...] et [...] de cette traduction l'élément à interpréter se relève toujours créativement enrichi* » (ECO, *ibidem*).

⁺⁺⁺⁺⁺ A negociação é um processo [...] para obter alguma coisa, [renunciando] a algumas outras coisas. Tradução nossa.

Portanto, se faz necessária a realização de uma espécie de negociação interpretativa, que consiste na co-relação dos componentes de um ato linguístico-discursivo com o objetivo de fazer surgir a significação do texto, que é considerado um ato comunicacional e discursivo (CHARAUDEAU, apud COLOMBO, op. cit). Ou seja, é preciso primeiro saber interpretar, para depois poder traduzir. Segundo Eco (1996):

*Un bon traducteur est nécessairement un bon interprète et, comme résultat de sa négociation personnelle de l'intention du texte, il dira presque la même chose de ce qui est exprimé dans le texte source ; ou il le dira dans une autre manière. Le lecteur/interprète d'un texte n'est pas autorisé à le surinterpréter : la signification que l'interprète pense avoir découvert, doit être retrouvée quelque part dans le texte (ECO, 1996, p.39).******

Dessa maneira, temos o ato da tradução intersemiótica de uma obra literária sendo transposta para a modalidade audiovisual cinematográfica, como um processo que compreende a interpretação e a tradução, em um processo de negociação de sentidos, pois os signos linguísticos da palavra escrita são transpostos para os da cena audiovisual, não se fazendo uma cópia fiel à obra original, mas, no intento de manter-se fiel à essência da mesma.

4 Bel Ami – o livro e o filme

Bel-ami é uma das obras mais célebres de Guy de Maupassant. Essa novela, cujo enredo de passa na Paris do século XIX, foi publicada no ano de 1885, através de folhetins. A história enfoca a ambição de Georges Duroy, um jovem pobre e oportunista, que almejava a ascensão social a todo custo e que o fazia utilizando-se do jogo da sedução para conquistar mulheres proibidas, pois, casadas com influentes personalidades da sociedade parisiense. Neste estudo, veremos quais são as distinções mais notáveis entre essa obra de Maupassant e a sua adaptação feita para o cinema, de Declan Donnellan e Nick Ormerod, em 2012.

4.1 Resumo da novela

***** Um bom tradutor é necessariamente um bom intérprete e, como resultado de sua negociação pessoal da intenção do texto, ele dirá quase a mesma coisa daquilo que está expresso no texto fonte; ou ele o dirá de outra maneira. O leitor/intérprete de um texto não está autorizado a superinterpretar: a significação que o intérprete pensa ter descoberto, deve ser reencontrada em alguma parte no texto. Tradução nossa.

A história se passa em Paris, cidade onde Duroy, um jovem de origem pobre mora. Antigo soldado militar na Argélia e desgostoso com o seu emprego, decidiu ir à Paris com o objetivo de tornar-se rico (MAUPASSANT, p. 55); apesar de ser um jovem muito bonito, a beleza de Georges era apenas física, pois ele era um homem sem escrúpulos, que fazia de tudo para conquistar os seus interesses (*id. ibid.*, p. 8).

Um dia, ele encontra Monsieur Forestier, um antigo colega de regimento, que lhe recomenda ao diretor do jornal onde ele trabalha (*La vie Française*); então, Georges passa a trabalhar como jornalista. Entretanto, sem talento para a produção de textos jornalísticos, decide a se aproveitar das mulheres ricas para ter sucesso financeiro. Assim, Georges recebe a ajuda da esposa do seu amigo, Madeleine de Forestier, para escrever os seus primeiros artigos. Em seguida, ele conhece Clotilde de Marelle, uma jovem burguesa boêmia, por quem se apaixona; inclusive, a filha dessa jovem senhora passa a chamá-lo de “Bel-Ami”, pois a criança percebeu em Georges o seu ar de sedutor, por conta de sua agradável aparência.

Sempre com intenções oportunistas, quando Forestier fica muito doente, em função de sua patologia pulmonar (p. 10) – e chega a óbito e, então, Georges não perde tempo e se apresenta como um pretendente para se casar com a viúva Madeleine, declarando todo o seu “amor” por ela. Então, ela aceita o pedido e se casa com ele, mas sob a condição de que o casamento seja mais uma associação do que uma relação amorosa. Os dois começam a escrever artigos juntos para o jornal, mas a assinatura no final dos textos era sempre a de Georges du Roy de Cantel.

Foi com essa estratégia que Bel-ami tornou-se um importante redator político. Entretanto, ele apenas assinava os artigos ditados por sua esposa. Apesar do casamento com Madeleine, Georges se encontrava às escondidas com a sua amante Clotilde de Marelle, uma mulher que também era casada; além dela, Georges se encontrava ainda com Madame de Walter, esposa do seu chefe do jornal. Porém, Madame de Walter passou a ter um sentimento obsessivo por Bel-Ami e isso fez com que ele se afastasse dela.

Um dia, Madame Virginie, esposa de um funcionário do jornal, disse a Bel-Ami o que ela havia escutado em uma conversa do seu marido, Monsieur de Walter com Laroche-Mathieu (que se tornou ministro das relações estrangeiras), a respeito de uma invasão no Marrocos que seria realizada pelos franceses. Esses senhores políticos tinham um plano de ganhar dinheiro, mas mantendo Bel-Ami longe de todo esse

assunto. Então, Bel-Ami ficou furioso, porque a sua esposa, Madeleine, sabia de tudo, mas nada havia lhe dito. Georges decide então, chantagear a sua própria esposa, para tomar a herança que ela tinha recebido de seu amante (o conde de Vaudrec). Mais tarde, ele vê Madeleine em sua casa com outro amante e então, pede o divórcio.

Durante um jantar organizado na casa dos Walter, Bel-Ami concebe o plano de se casar com Suzanne, a filha dos Walter, também por ambição e não por amor; então, ele seduz Suzanne e casa-se com ela na igreja de La Madeleine, em outubro de 1883. O barão Du Roy de Cantel sai da igreja com a sua nova esposa e recebe o título de homem nobre e muito rico, que vai tornar-se deputado e, posteriormente, ministro da política.

4.2 O livro e o filme – contrastes gerais

O filme *Bel-Ami – le séducteur* é a adaptação para o cinema, da novela escrita em 1885 por Guy de Maupassant. O enredo conta a história de um homem pobre e ambicioso, que utiliza como estratégia a sedução de mulheres ricas, esposas de grandes políticos da Paris de 1890, para conseguir ficar rico e para ter status e prestígio social, característica que é semelhante ao texto literário.



Figura 1: Capa do filme *Bel-Ami - Le séducteur*.

O filme de Declan Donnellan e Nick Ormerod não chega a mostrar de fato essa fascinação causada pelo protagonista. A história de Maupassant está disposta em torno de 400 páginas (dependendo da publicação) e o filme se passa em 102 minutos. Então, Rachel Bennette, que é a cenarista, demonstra um George Duroy (ator: Robert Pattinson) homem um pouco ignorante e inseguro, que é mais manipulado do que manipulador, diferentemente do modo como esse personagem coloca-se no livro, como um homem astuto, seguro e determinado.

Quando Georges Duroy chega à Paris em busca de status social e financeiro, sua vida muda completamente quando ele encontra um velho colega de regimento – Charles Forestier (Philip Glenister), que lhe abre as portas para um novo mundo; logo, Duroy passa a se sentir como “um homem do verdadeiro mundo” (p. 179). Esse jovem passa a ter relações amorosas com três mulheres diferentes, que lhe levam ao progresso social, a saber: Madeleine Forestier (Uma Thurman), Virginie Rousset (Kristin Scott Thomas) e Clotilde de Marelle (Christina Ricci). Em um jantar, surge a ideia de inserir Georges como um colunista do jornal *La vie française*; proposição essa que foi sugerida por Madeleine Forestier, que é mostrada no filme como a verdadeira sedutora da história. Em uma época onde apenas os homens eram os detentores da palavra, Madame de Forestier utiliza a ignorância de Duroy para levar as suas ideias ao mundo dos homens da mesma forma que ela agia seu primeiro esposo, Forestier.

No livro, o personagem principal (Georges Duroy) é bastante determinado, obstinado e seguro em suas atitudes; mesmo recebendo a ajuda de sua esposa, Madeleine, é ele quem escreve os artigos que são publicados em sua coluna, no jornal – mesmo não escrevendo muito bem, ele o faz e ainda consegue promoções de cargos no emprego.

Já no filme, esse personagem apresenta-se como um homem inseguro e indeterminado; nenhum dos artigos que escreve é publicado; logo, ele recorre à sua esposa, que é quem faz todo o trabalho e pede que ele apenas assine o texto. Em determinada cena ele é ameaçado de ser despedido, pela má qualidade de um texto que ele havia escrito.

Tanto o filme quanto a obra literária descrevem a sociedade de Paris tal qual ela era; no filme, Forestier diz a Bel-Ami que ele estava no lugar correto para enriquecer, pois: « *à Paris, même les prostituées sont devenues riches* » (p. 11). E isso era justamente o que Georges gostaria de ouvir, porque ele havia feito planos de encontrar uma mulher rica para adquirir prestígio social e para tornar-se rico com o dinheiro dela (p. 7).

Em relação à Madame Madeleine Forestier / Duroy, no livro, essa personagem ocupa um papel secundário e está sempre ao lado do esposo, Du Roy e é em torno dele que toda a narrativa se desenvolve, em torno de suas « paixões » / relações amorosas vivenciadas com outras mulheres fora do casamento e, de sua busca pela da ascensão social, especialmente, em seu ambiente de trabalho. Entretanto, no filme, a personagem Madeleine age sempre com frieza e distância com relação ao marido e, ainda, se

envolve em uma relação amorosa com o Conde de Vaudrec; depois, com outro homem, mesmo sendo ainda casada com Du Roy (e sendo viúva de Forestier). Portanto, o papel central da narrativa parece ser dividido entre Du Roy e sua esposa, Madeleine, que acaba passando a imagem de *la femme fatale*.

No livro, Du Roy parecia sentir-se bem/completo com a vida que estava levando, convivendo com pessoas da elite da política da França (p. 38). No filme, ele parecia sentir-se incompleto e, por isso, buscava sempre « mais » ; mais uma mulher, mais uma promoção no jornal, mais amigos políticos (ricos) ; Georges Du Roy parecia ter uma sede insaciável pela ascensão social.

Ainda a respeito do contraste entre a obra literária – a novela e o filme, faz-se necessário frisar que há determinados fatos que ocorrem apenas no livro e não no filme e vice-versa ; o que é perfeitamente compreensível, uma vez que se trata de colocar em 102 minutos, algo que está disposto em 400 páginas de um livro. Quanto a esses elementos contrastantes, podemos destacar a parte inicial da história, que não é mostrada no filme, quando Georges se sente um pouco perdido e não sabe o que fazer e nem para onde ir ; nesse momento, o narrador faz uma longa descrição da sociedade francesa do século XIX.

Outro fato que não aparece no filme, é o duelo que acontece entre G. Du Roy e Monsieur Langremot, um pistoleiro contratado por uma senhora para desafiar Du Roy, por causa de um mal entendido. Além do momento do passeio do Monsieur Forestier e George no bosque, quando Forestier estava muito doente. Após o casamento de Du Roy com Madeleine, o livro narra o momento do encontro dos pais de George, com a sua nora; tal fato também não é mostrado no filme.

Considerações finais

Levando em conta as reflexões que fizemos até aqui, neste estudo, chegamos a determinadas conclusões que são fundamentalmente relevantes para se observar quais os principais contrastes identificados na tradução intersemiótica da obra *Bel-Ami* (1985) para o cinema; dentre elas, está o fato de que, nessa relação novela e cinema, não ocorreu a fidelidade integral ao texto fonte, em especial, quanto ao papel dos personagens que são apresentados na adaptação fílmica.

Em vários momentos, o papel central do protagonista da história (Georges Du Roy) – *Bel-ami* parece ser dividido com a personagem Madeleine; logo, Georges aparece como um homem mais manipulado do que manipulador, enquanto a sua esposa, Madeleine, demonstra atitudes de uma mulher determinada, astuta e sedutora – *la femme fatale*.

No que se refere ao personagem principal, Du Roy, observa-se que se trata de um personagem ambíguo, pois, além de desempenhar o papel de um herói conquistador muito desejado pelas mulheres, que tivera diversas amantes, ele é um personagem impulsivo, amoral e obcecado pelo dinheiro e pelo poder. E nesse caminho de escalada social, Du Roy encontra ajuda em Forestier, chefe do jornal *La vie Française*; esse personagem apresenta-se como um verdadeiro mestre na “arte do arrivismo”, sempre dando conselhos à Georges de modo muito seguro, através de máximas ou provérbios, que consistiam em dicas de como ele poderia chegar à ascensão social, como por exemplo: “*c’est encore par elles qu’on arrive le plus vite.*” (I 1, p. 45) – se referindo às mulheres.

A adaptação fílmica não chega a mostrar de fato a fascinação causada pelo protagonista do enredo, que é explicitamente mostrada no livro. Como vimos anteriormente, no processo de tradução chega a ser praticamente impossível não realizar mudanças do texto fonte para a obra traduzida. Embora houvesse atos do livro que não foram mostrados no filme, vimos que isso não comprometeu de modo geral, o sentido da história original. Além desse aspecto, foi perceptível, também, que os fragmentos descritivos eram mais recorrentes no livro do que no filme.

Quanto ao contexto social do século em que a novela foi escrita, tanto a obra quanto a sua adaptação fílmica, mostram o reflexo da sociedade da Paris do século XIX, espelham o perfil do homem burguês da sociedade dessa época, que era essencialmente corrompida e hipócrita; o lugar da realização dos prazeres e dos poderes. Nessa época, Paris era uma cidade em expansão social e os homens dessa época resguardavam um espírito ambicioso e oportunista.

Nesse contexto de uma sociedade – de um modo geral – moralmente corrompida, a política e a imprensa, que coadunavam com essa espécie de ambição que movia o homem dessa época, são dois dos temas que podem ser encontrados em *Bel-Ami*, de Maupassant; outros deles seriam as questões do dinheiro e da conquista do poder (DELAISEMENT; BOTTEREL, 1999), que eram objeto da obsessão de Du Roy, além da figura da mulher, que, ora era apresentada apenas como objeto de desejo e ora

como um personagem independente, sedutor, intelectual e conhecedor de política, características as quais podemos ver na personagem Madeleine, por exemplo.

Ademais, a obra em estudo apresenta características de um romance realista, por apresentar a sociedade tal como ela era; uma sociedade corrompida e medíocre. Podemos encontrar em *Bel-Ami*, longos trechos descritivos de lugares, com nomes de ruas e de lugares de Paris que realmente existem, além de também apresentar datas sequenciais que marcam a temporalidade de modo verossímil; o que apenas evidencia essa tonalidade realista da novela.

Referências

BRIDI, N. **Bel Ami - O Sedutor – Crítica**. Site Omelete – UOL. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/bel-ami/cinema/bel-ami-o-sedutor-critica/>>. Acesso em: 07 de julho de 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHARAUDEAU P. (1983), *apud* COLOMBO, Omar. Université Stendhal-Grenoble. Revue La Clé des langues. In: **L'interprétation intersémiotique : une affaire de négociation du sens**. Lyon, 8 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/italien/l-interpretation-intersemiotique-autou.kjsp?RH=CDL_ITA120000>. Acesso em: 02 de julho de 2013.

COLOMBO, Omar. Université Stendhal-Grenoble. Revue La Clé des langues. **Cap. 3 : L'interprétation intersémiotique : une affaire de négociation du sens**. Lyon, 8 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/italien/l-interpretation-intersemiotique-autou.kjsp?RH=CDL_ITA120000>. Acesso em: 02 de julho de 2013.

DELAISEMENT, G.; BOTTEREL, C. **Bel-Ami – Guy de Maupassant**. Hatier - Paris, 1999.

ECO U. (1996), **Interprétation et surinterprétation**, Paris, Presses Universitaires de France. Traduction de Cometti J.P., de l'ouvrage : 1992, Interpretation and overinterpretation, Cambridge, Cambridge University Press.

ECO, U. (2006), **Dire presque la même chose. Expériences de traduction**, Paris, Grasset & Fasquelle. Traduction de Bouzaher M., de l'ouvrage : (2003), Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione, Milan, Bompiani.

SOUSA, R. **Arte, ciência e literatura no século XIX**. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com.br/historiageral/arte-ciencia-literatura-no-seculo-xix.htm>>. Acesso em: 27 de junho de 2013.

UOL Educação – **Escritor e poeta francês Guy de Maupassant.**
<http://educacao.uol.com.br/biografias/guy-de-maupassant.jhtm>>. Acesso em: 27 de junho de 2013.

COMPARANDO O EMPREGO DE COLOCAÇÕES NA TRADUÇÃO AUTOMÁTICA DE UM RESUMO ACADÊMICO

Rossana Paulino de LUNA*
Cleydstone Chaves dos SANTOS*

* Email: rssluna@gmail.com - Filiação: PET-Letras/UFCG

* Email: teachertone@gmail.com - Filiação: PGET-UFSC-UFCG

Resumo: Este artigo compara o emprego de colocações na tradução automática (TA) de um resumo acadêmico, realizada por dois serviços gratuitos de TA online. Adotando-se a perspectiva teórica de Hutchins (2000) e O'Dell & McCarthy (2008), foram identificadas duas colocações fracas em um resumo (em português brasileiro). A TA das colocações ocorreu através das ferramentas: *Google Translate* (TA₁) e *Bing Translator* (TA₂). Porém, enquanto a TA₁ promete a excelência através da “detecção de padrões em documentos que já foram traduzidos por tradutores humanos” (GOOGLE, 2013), fornecendo cerca de cinco resultados possíveis para um determinado *input*, a TA₂ exibe apenas o texto fonte e sua tradução correspondente. Os resultados apontaram a TA₁ como mais precisa na tradução de 100% das colocações, ao passo que a TA₂ realizou apenas 50%. A partir da observação das traduções obtidas, reconhece-se na TA₁ uma ferramenta facilitadora da tarefa de tradução resultante de sua capacidade em lidar não somente com aspectos puramente lexicais, mas também com a identificação de agrupamentos lexicais que se constituem como aspectos culturais da língua inglesa.

Palavras-chave: Tradução automática, Colocações, Bing Translator, Google Translator.

Abstract: This paper compares the use of collocations in Machine Translation (MT) of an abstract carried out by two free online MT's services. Adopting the theoretical perspective of Hutchins (2000) and O'Dell & McCarthy (2008), two instances of weak collocations were identified in the abstract (in Brazilian Portuguese). The MT of the collocations took place through the tools: Google Translate (MT₁) and Bing Translator (MT₂). Concerning their performance, while MT₁ promises excellence as to "detecting patterns in documents that have already been translated by human translators" (GOOGLE, 2013), providing approximately five possible outcomes for a given input, MT₂ only displays the source text and its corresponding translation. The results pointed out that MT₁ as being more precise in the translation of 100% of the given collocations, whereas MT₂ achieved only 50%. From observing the obtained translations, it is recognized in MT₁ a facilitating tool to the translation task, which is a result from its ability to deal not only with purely lexical patterns, but also identifying lexical groups which constitute cultural aspects of the English language.

Keywords: Machine Translation, Collocations, Bing Translator, Google Translator.

1 Introdução

"Se a língua fosse simplesmente uma nomenclatura para um conjunto de conceitos universais seria fácil traduzir de uma língua para outra" (CULLER, 1976, *apud* BAKER, 1992, p. 21-22). Todos os tradutores sabem que este não é o caso confortável com o qual vivemos, pois percebem que cada palavra pode se configurar como um elemento espirituoso difícil de ser domado.

Schütz (2010, p.14) argumenta que 90% do conteúdo da Internet está em Inglês, mas a plena compreensão de Inglês não está ao alcance de todos, para estes a tradução automática (doravante TA) pode ser uma importante ferramenta para a navegação pela internet. Estudantes de graduação e pós-graduandos em Língua Inglesa procuram tradutores automáticos, que vêm ao encontro de suas necessidades, sejam elas acadêmicas ou não. No entanto, eles compreendem que a TA só pode auxiliá-los até

Tradução própria. Passagem original: "If language were simply a nomenclature for a set of universal concepts it would be easy to translate from one language to another".

certo ponto, afinal ela possui suas limitações; uma vez que foi concebida para ser utilizada apenas em textos de função referencial (HUTCHINS, 1995b, p.1). Não obstante, mesmo nestes textos, para os quais o uso da TA é adequado, podem ocorrer alguns problemas de linguagem – como será explicitado mais adiante neste trabalho (idem, 2000, p.1).

Assim sendo, reconhecesse a necessidade de melhor entender esta ferramenta e observá-la em ação. Sendo este artigo destinado a comparar o emprego de colocações na tradução automática (TA) de um resumo acadêmico, realizada por dois serviços gratuitos de TA online. Adotando-se as perspectivas teóricas de Hutchins (2000), O'Dell & McCarthy (2008) e Martynska (2008).

O presente trabalho é derivado do contexto de produção intelectual no curso de Licenciatura Plena em Língua Inglesa, pela Universidade Federal de Campina Grande, para a disciplina de Língua Inglesa III, em que os alunos foram requeridos a escrever um resumo de um ensaio produzido anteriormente. O resumo foi escrito originalmente em língua materna, L₁, (Português Brasileiro) e traduzido para a Língua Inglesa, L₂, através do Google Translate (TA₁) e Bing Translator (TA₂) - ambos, serviços de tradução gratuitos on-line. A decisão de usar mais de uma TA foi instigada pelo desejo de comparar a precisão de cada um dos softwares acima mencionados. No *corpus* foram destacadas duas colocações fracas para serem submetidas às TA, os *outputs* serão observados quanto a sua apropriação. A partir desse processo teremos uma visão de como as escolhidas TA funcionam, seus recursos e limitações.

Esta investigação se justifica pela necessidade de reconhecer que, apesar de reconhecermos que "é improvável que a TA algum dia alcance a idiomaticidade da qualidade humana" (HUTCHINS, 2000, p. 2), se usada com habilidade pode ser uma facilitadora significativa para a tarefa de tradução, na medida em que ela pode contribuir para a formação de uma ampla gama de vocabulário para quem a utiliza, enriquecendo fala e escrita de seus usuários.

2 Palavra de autoridade sobre Tradução Automática e Colocações fracas

2.1 O Universo da Tradução Automática

A TA poder compreendida através da seguinte definição:

[...] sistemas computadorizados responsáveis pela produção de traduções, com ou sem assistência humana. Excluindo as ferramentas de tradução baseados em computador que suportam tradutores, fornecendo acesso a dicionários online, bancos de dados de terminologia remotos, transmissão e recepção de textos, etc. *****
(HUTCHINS, 1995b, p. 1)

Destarte, a TA é "[...] a aplicação de ciências da computação e da linguagem para o desenvolvimento de sistemas que respondem às necessidades práticas" ++++++ (HUTCHINS, 1995, p. 1). Hutchins (1995b) elabora o percurso histórico que levou à TA, no qual ele explica que esta foi inicialmente concebida no século XVII, sendo que a pesquisa envolvendo a tradução de uma língua natural para outra usando os computadores precisou esperar dois séculos para se tornar uma realidade. Apenas em meados da década de 1940, os estudos que permitiram tradução automática começaram a ser desenvolvidos. Contemporaneamente, os computadores são capazes de engendrar "traduções de manuais técnicos, documentos científicos, prospectos comerciais, memorandos administrativos, relatórios médicos." ++++++ (HUTCHINS, *ibidem*, p.1).

Como já foi mencionado anteriormente, os *outputs* gerados por TAs não são livres de erros. Hutchins (2000, p. 1) afirma que as "ambiguidades inerentes a palavras e estruturas de frases fora do contexto" §§§§§§§§§§, também podem ser responsáveis pelos seguintes problemas linguísticos: "homonímia e polissemia", "diferenças lexicais bilíngues" e "diferenças de estrutura". Deste modo, geralmente os *outputs* fornecidos por TAs necessitam de intervenção humana, seja a partir da pré-edição e ou pós-edição de textos, no entanto, a qualidade dessas traduções podem ser refinadas:

[...] Dicionários e gramáticas puderem ser restritas a campos de temas específicos (sublinguagens), e/ou se o vocabulário e o estilo dos textos dos *inputs* puderem ser controlados para garantir a consistência da terminologia e traduções equivalentes um-a-um. Nestas circunstâncias, a pós-edição pode ser reduzida ou eliminada, mas

***** Tradução própria. Passagem original: "[...] computerized systems responsible for the production of translations with or without human assistance. It excludes computer-based translation tools which support translators by providing access to on-line dictionaries, remote terminology databanks, transmission and reception of texts, etc."

+++++ Tradução própria. Passagem original: the application of computer and language sciences to the development of systems answering *practical needs*

+++++ Tradução própria. Passagem original I: "[...] of technical manuals, scientific documents, commercial prospectuses, administrative memoranda, medical reports."

§§§§§§§§§§ Passagem original: "[...] inherent ambiguities of words and sentence structures out of context."

restringe o controle de custos e LS, tornando esta abordagem viável apenas para processamento de grandes volumes de tradução. No entanto, o controle da terminologia e simplificação de estilo e estrutura de sentença é desejável (até mesmo essencial) em muitas áreas da documentação técnica sejam estas destinadas a tradução ou não. (HUTCHINS, *idem*, p. 2).

Concernente a essa questão, deve ser enfatizado que as traduções de textos literários, filosóficos, culturais e biográficos não são ainda contempladas pela TA, "pois as sutilezas e nuances de poesia estão além de análise computacional" ***** (HUTCHINS, 1995b, p. 1). Isso significa dizer que, na maioria dos casos, só aqueles que usam a TA para fins uma tradução de textos técnicos possuem uma ferramenta facilitadora ao seu dispor.

2.2 Colocações

Uma forma concisa para explicar o que são colocações pode ser através das considerações de O'Dell e McCarthy (2008, p.6) que definem colocações como "uma combinação de duas ou mais palavras que frequentemente ocorrem em conjunto"*****". Para qualquer estudante de línguas estrangeiras é importante conhecer as colocações da língua alvo de aprendizado, porque o uso adequado delas permite uma "fala ou escrita mais natural"*****" (Oxford Collocations Dictionary *apud* MARTYNSKA, 2004, p. 5). Em outras palavras, lançar mãos de colocações adequadas pode permitir que a distância entre o discurso de falantes nativos e não nativos seja encurtada.

As colocações podem ser da ordem fixas, fracas ou fortes; tal caracterização é baseada na teoria de "frequência e aceitabilidade" desenvolvida por Celce-Muria (1991 *apud* MARTYNSKA, 2004, p. 4). De acordo com Benson, Benson e Ilson (1997 *apud* MARTYNSKA, 2004, p. 3), as colocações também podem ser de ordem gramatical ou lexical. A classificação de uma colocação como um forte, fixa ou fraca não implica na negação da sua classificação como lexical ou gramatical. As colocações estão

***** Passagem original: "for the subtleties and nuances of poetry are beyond computational analysis".

***** Passagem original: "[...] a combination of two or more words which frequently occur together".

***** Passagem original: "[...]"natural-sounding speech and writing".

simultaneamente em ambos os grupos. Abaixo, tem-se uma tabela que sumariza os tipos de classificação de colocações:

Frequência ou Aceitabilidade	E	Lexical ou Gramatical	
Fixas		Compostas por substantivos, adjetivos, verbos e advérbios.	<i>Lexical</i>
Ou		Ou	
Fortes		Formada por uma palavra principal + uma preposição.	<i>Grammatical</i>
Ou			
Fracas			

Tabela 3 - Classificação das Colocações

2.2.1 Colocações fracas

Como este trabalho se detém especificamente no emprego de colocações fracas na TA, talvez uma observação mais detida sobre as colocações fracas venha a propósito. Segundo O'Dell e McCarthy (idem, p.8) – e como o nome pode sugerir –, colocações fracas são "compostas de palavras que se juntam com uma vasta gama de outras palavras"§§§§§§§§§§. Isso significa que a frequência e a aceitabilidade delas não são excessivamente altas e não implicam numa relação baseada na exclusividade.

Para aclarar melhor este ponto, observemos o seguinte exemplo: a palavra *bright* se coloca com *sun, idea, color, future, prospects, face, sound, victory, room*, entre outras palavras. Logo se vê pela multiplicidade de palavras que podem aparecer em conjunto ao adjetivo “*bright*” que: a relação entre esta e qualquer das demais palavras sugere uma relação que anule a possibilidade do adjetivo se combinar com diversas outras.

3 Metodologia

§§§§§§§§§§ Passagem original: “[...] made up of words that collocate with a wide range of other words”.

Para realizar a observação de como as TA operam em colocações fracas presentes em resumos acadêmicos, foi selecionado o resumo intitulado "Future's not ours to see', but we can talk about it", produzido para um ensaio produzido (assim como este artigo) para a disciplina Língua Inglesa III, da Universidade Federal de Campina Grande.

Posteriormente, o corpus foi escrutinado com o objetivo de detectar as colocações existentes no texto. Das colocações identificadas, foram selecionadas duas, as quais se encaixam na categoria de colocação fraca – a primeira configura-se como uma colocação composta de verbo + substantivo, e a segunda como substantivo + substantivo. Então, as duas colocações foram recortadas e postas à tradução pelas TA₁ e TA₂. Pode-se observar as colocações estão sublinhadas na seguinte passagem do texto fonte:

“A partir dessa apreciação ressalva-se a complexidade do objeto de estudo e a importância da clareza no tratamento do mesmo ao (a) trilharmos o caminho que toma por (b) linha de chegada a consumação do aprendizado.”

4. Resultados

O texto-fonte, a tradução e a tradução revista do resumo podem ser conferidas

Resumo na íntegra na língua fonte

do tempo futuro, detectando se o método empregado se crítica, na caracterização proposta por DeCAPUA (2008) e identificando as dificuldades dos alunos perante a matéria. A partir dessa apreciação ressalva-se a Eastwod (2002) pontua o quão problemático pode ser falar sobre o futuro, uma vez que ele está além da realidade que nos alcançou até agora. O mesmo atribui a não existência de forma exclusiva passível de emprego com propósito de atribuir futuridade a sentenças de Língua Inglesa. Este ensaio descreve como a Unidade 12 - “Looking Ahead” - do livro didático “Touchstone Book II” (McCARTHY, McCARTEN & SANDIFORD, 2010) se apropria gramaticalmente da questão “futuridade” na supracitada língua para tal a análise deter-se-á na observação das semelhanças e diferenças em como a língua materna e a língua alvo

Eastwood (2002) points out how problematic it can be to talk about the future, since it is beyond the reality we achieved so far. The same attributes the lack uniquely capable job with the purpose of assigning futurity sentences of English. This essay describes how the Unit 12 - "Looking Ahead" - the textbook "Touchstone Book II" (McCarthy, McCarten & Sandiford, 2010) appropriates grammatically question of "futurity" in the above language, for such analysis to deter-will comment on the similarities and differences in how the mother tongue and the target language are related or more distant future when dealing with time, detecting whether the method employed approaches the descriptive or prescriptive grammar, the characterization proposed by DeCAPUA (2008) and identifying the difficulties of students towards the subject. From this assessment it is emphasized the complexity of the object of study and the importance of clarity in the treatment thereof to tread the path that takes the finish line by the end of learning. The result also indicates the need for apprehension of a neglected genius of modal auxiliaries - which sometimes assume the central role in the allocation of futurity a sentence."

Output da TA₂

Eastwod (2002) points out how difficult it can be to talk about the future, since it is beyond reality that we reached so far. It assigns the nonexistence of uniquely capable of employment with purpose to assign English language sentences Futurity. This essay describes how the 12-Unit "Looking Ahead"-the textbook "Touchstone Book II" (McCARTHY, McCARTEN & SANDIFORD, 2010) appropriates grammatically a question in the abovementioned "Futurity" language; the analysis will stop on the observation of similarities and differences in how the mother tongue and target language relate or distance themselves when dealing with the future time by detecting if the method employed approaches the descriptive or prescriptive grammar, on the characterization proposed by DeCAPUA (2008) and identifying the difficulties of the students in the area. From this assessment subject to the complexity of the object of study and the importance of clarity in the treatment of trilharmos to the path that takes by finish line the consummation of learning. The result also points out the need for seizure of a neglected of modal auxiliary ingenuity – which sometimes assume the central role in the allocation of the Futurity a sentence.

identifying students difficulties towards the matter. As from that appraisal it is emphasized the complexity of the object of study and the importance of clarity in the treatment of it as we tread the path that takes by finish line the consummation of learning. The result also signals the necessity the seizing of a neglected ingeniousness of modal auxiliaries - which sometimes assume the central role in the allocation of futurity to a sentence.

O resumo após pós-edição da TA₁ está transcrito abaixo:

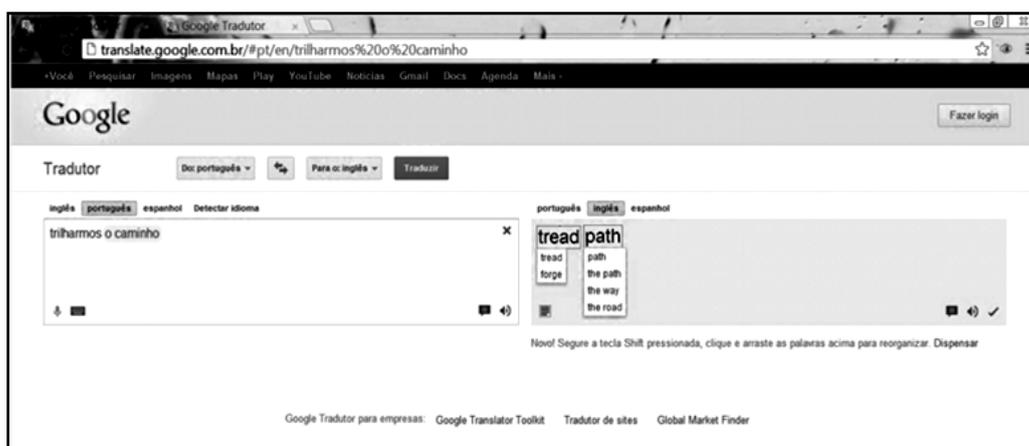
5. Discussão dos resultados

5.1 “Trilharmos o caminho”

Usando a TA₁, a expressão (a) "trilharmos o caminho" (verbo + substantivo) foi instantaneamente traduzida para "*tread path*". O termo foi devidamente contextualizado, o que dá respaldo a afirmação dos desenvolvedores da ferramenta de que "por detectar padrões em documentos que já foram traduzidos por tradutores humanos, o Google Tradutor pode fazer escolhas inteligentes e determinar qual é a tradução apropriada". (Google, 2012).

Para o verbo "*tread*", foi apresentado um termo equivalente "*forge*", que também pode ser utilizado numa colocação com o substantivo "caminho". No entanto, o significado anterior da colocação "forge a path" refere-se à navegação de embarcações; "*forge a path*" é o termo equivalente utilizado em L₂ para a colocação “quebrar o gelo”, referente à ideia de se “permitir aos navios uma livre circulação” ***** . Levando isso em conta, o termo proposto pela ferramenta de TA₁ não se adéqua às circunstâncias determinantes do sentido a ser alcançado a partir do resumo fonte em L₁.

Para o sintagma nominal "o caminho" foi sugerido como alternativa "*the way*" e "*the path*", "*way*" ou, simplesmente, "*path*" (com a omissão do artigo definido "*the*", que, devido às circunstâncias do texto em andamento, seria mais apropriado não ser omitido – já que a presença do artigo "*the*" é um delimitador, e o caminho a ser seguido é especificamente o caminho de aprendizagem). Todos os fragmentos expressam o mesmo significado, portanto, são adequados para transmitir o efeito proposto pelo resumo fonte em L₁ na tradução para L₂.



***** Fonte: <<http://www.phrases.org.uk/meanings/break-the-ice.html>> Acessado em 05 de outubro de 2012, às 17:45.

Figura 1 - Tradução inicial⁺⁺⁺⁺⁺ da colocação (a) na TA₁.

Por sua vez, a TA₂ não foi capaz de gerar uma tradução de "trilharmos", mas ofereceu o mesmo equivalente para "o Caminho" que a TA₁.

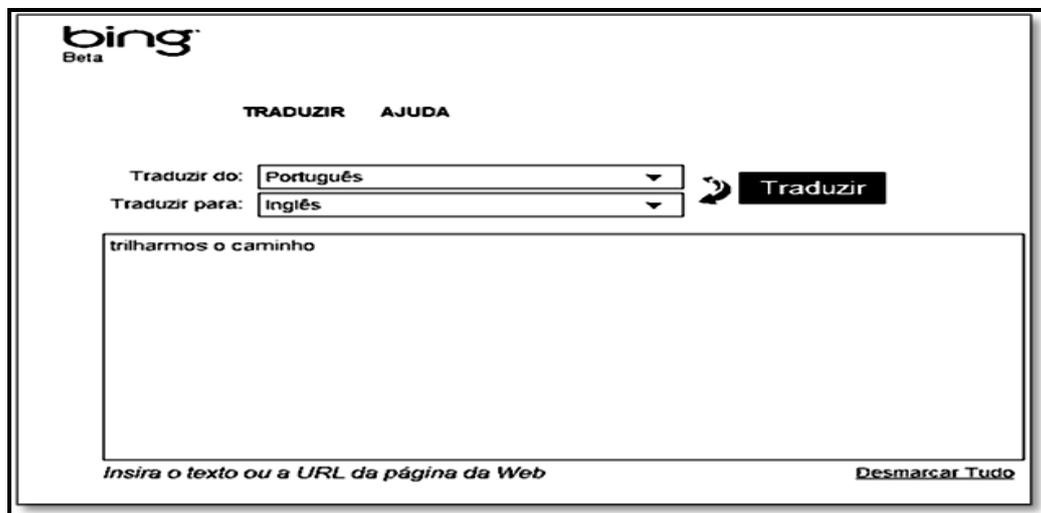


Figura 2: *Input*⁺⁺⁺⁺⁺ em L₁ da colocação (a) na TA₂.

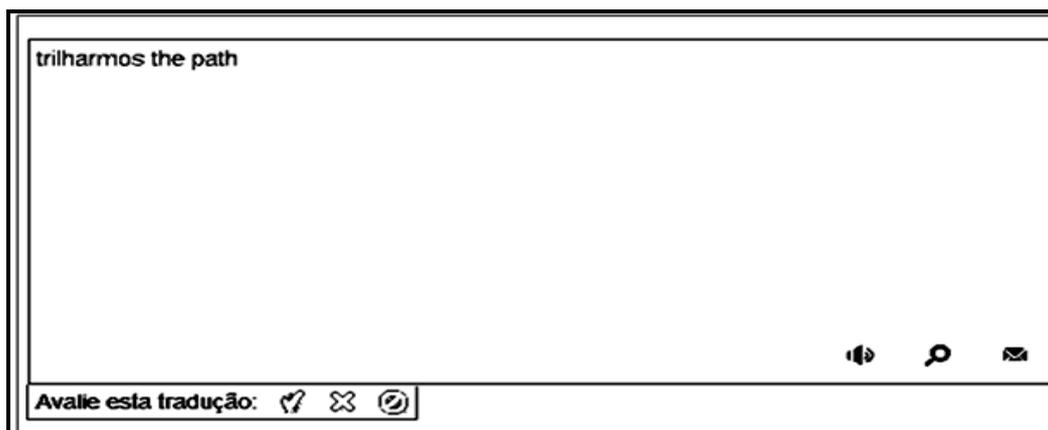


Figura 3: *Output*⁺⁺⁺⁺⁺ em L₁ colocação (a) na TA₂.

Mudando a colocação (a) para o equivalente "percorreremos o caminho" (verbo + substantivo), a TA₂ foi capaz de fornecer como *output* a cláusula "*we traverse the path*". Para a mesma cláusula, a TA₂ forneceu o seguinte *output* "*we follow the path*", como pode ser verificado nas imagens abaixo:

⁺⁺⁺⁺⁺ Acessado em 19 de outubro de 2012, às 16:25.

⁺⁺⁺⁺⁺ Acessado em 19 de outubro de 2012, às 16:17

⁺⁺⁺⁺⁺ Acessado em 19 de outubro de 2012, às 16:25

A TA₁ também forneceu as seguintes alternativas: "*finishing line*", "*the finish line*", "*the finishing line*." "*Finishing*" também é usado em Inglês e não prejudica a compreensão da passagem, tendo em sua essência a mesma conotação. A sugestão para adicionar o artigo definido "*the*" denotaria uma maior especificidade para a referida "linha de chegada", mas, novamente não contradiz a ideia de que a expressão quer transmitir, afinal, uma linha de chegada é um alvo definido.

A palavra "*tape*" ainda foi recomendado e seus significados em L₁ foram apresentados: "linha de chegada, nastro, gravador". Como se pode verificar, o substantivo "*tape*" pode ou não ser adequado ao contexto e, talvez por esse motivo, não tenha sido apontado diretamente como uma tradução alternativa pela TA₁. Não obstante, o fato de que esta palavra equivalente tenha sido indicada apenas em segunda estância confirma a declaração no texto de Martynska (2004, p. 4) que "a palavra tem um significado específico quando co-ocorre com certa palavra".



Figura 7: *Input e Output* ***** da colocação (b) na TA₁.

Com a TA₂ foi alcançado o mesmo resultado do TA₁.

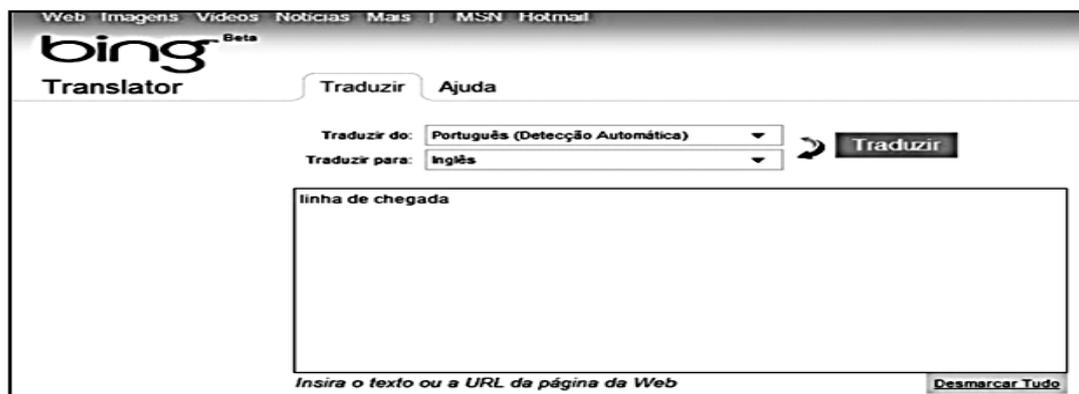


Figura 8: *Input* em L₁ da colocação (b) na TA₂. ++++++

***** Acessado em 19 de outubro de 2012, às 16:17
+++++ Acessado em 19 de outubro de 2012, às 16:19



Figura 9: *Output* em L2 da colocação (b) na TA₂. #####

5.2. As colocações inseridas no contexto do texto fonte

Com as vantagens e maior precisão oferecida pelo TA₁, foi decidido que o *output* deste passaria para a pós-edição. O *output* da passagem, na qual estão incorporadas as colocações aqui analisadas, é apresentado abaixo:

From this assessment it is emphasized the complexity of the object of study and the importance of clarity in the treatment thereof to tread the path that takes the finish line by the end of learning

A tradução das colocações foi absolutamente adequada. No entanto, outras mudanças de ordem estilística e lexical foram feitas na passagem, como alterar a palavra "assessment" pela equivalente (fornecida pela própria TA₁) "appreciation" e substituir o advérbio "thereof" pela preposição "of" mais o pronome "it". Além disso, para evitar o truncamento de ideias, foi necessário adicionar um elemento coesivo: precedendo a colocação "tread the path" pela conjunção "as", sucedido pelo pronome "we", e com exclusão da preposição "to" o problema de sintaxe foi remediado. Também foi necessário alocar a conjunção "by" para frente da colocação "finish line". O grupo nominal "the end" foi substituído por um equivalente proposto por TA₁

Acessado em 19 de outubro de 2012, às 16:19

Tread + on or upon =	caminhar sobre algo.
Tread + out =	extinguir o fogo, espremer uvas.

Tabela 02 – Co-ocorrências das colocações de “*tread*”.

Por essas exemplificações, já é possível verificar que as relações entre as palavras “*tread*” com “*path*” e “trilharmos” com “caminho” não são exclusivas, e, portanto, seria impossível classificar esta colocação, seja em L1 ou L2, como colocação fixa (que são as configurações que não mudam de acordo com O'DELL & McCarthy, 2008) ou até mesmo forte (já que não raras vezes a palavra “*tread*” será imediatamente associada com outra palavra que não “*path*” na mente de um falante nativo de L2, o qual é capaz de facilmente associar “*tread*” com “*board*”, “*carefully*”, “*lightly*”, etc., formando-se assim outras colocações de ordem lexical). O substantivo “*path*” também pode ser colocado com outras palavras como “*hard*” ou “do exílio”, “ingratos”, ser precedido de “carro”, entre outras combinações possíveis.

- Colocação (b): “*Linha de Chegada - Finish Line*”

O sintagma nominal “*Finish Line*” também constitui uma colocação de ordem lexical, uma vez que é formado dois substantivos, mais uma vez tomando como parâmetro a definição já apresentada de Benson, Benson e Ilson (1997 apud MARTYNSKA, 2004, p. 3). A palavra “*finish*” denota ‘conclusão’, ‘fim’, ‘encerramento’, ‘consumir tudo’. Para cruzar a “*finish line*”, uma pessoa deve antes ter passado por uma ‘*starting line*’, alguém pode ‘*finish a cake*’, ou derrotar alguém ‘*finish him/her*’.

Por sua vez, “*line*” em L2 pode ter diversos significados⁺⁺⁺⁺⁺. Ele pode ser um ‘cabo’, ‘um arame’, para um matemático é uma figura geométrica formada por um ponto que se move ao longo de uma direção estável e no sentido inverso, pode ser uma ‘fronteira’ ou ‘verso poético’. Assim, pode-se colocar com: ‘*credit*’, ‘*telephonic*’, ‘*hard line*’ (expressão para má sorte), alguém pode ‘*draw a line*’ (quando impõe um limite). Você ainda pode ‘*drop a line*’ para alguém que você não vê há muito tempo.

Deste modo, fica claro que você pode ter vários tipos de “*finish*” e que existem muitas “*lines*”. Assim, a colocação formada por estas duas palavras é fraca ou comum,

+++++ Significados fornecidos pelo Dicionário Michaelis Online – EN – PT.

como foi afirmado por Lewis (2000 apud MARTYNSKA, 2004, p. 4), uma vez que cada um dos termos que a compõe ainda se coloca com várias outras palavras.

7. A TA₁ e os aspectos socioculturais da L₂

No percurso aqui exposto, pudemos observar que o TA₁ traduziu a frase verbal "trilharmos o caminho" imediatamente para o equivalente "*tread path*" e não a "*tread a road*" ou "*tread a way*". A colocação "*tread a path*" é mais usual na L₂ em questão, o que pode ser verificado quando inserimos cada uma dessas expressões entre aspas (um modo de refinamento da busca, ao fazer isso o mecanismo de pesquisa, MP, vai procurar encontrar referências com a presença do termo exato) no *Google*, MP₁, e compararmos os resultados:

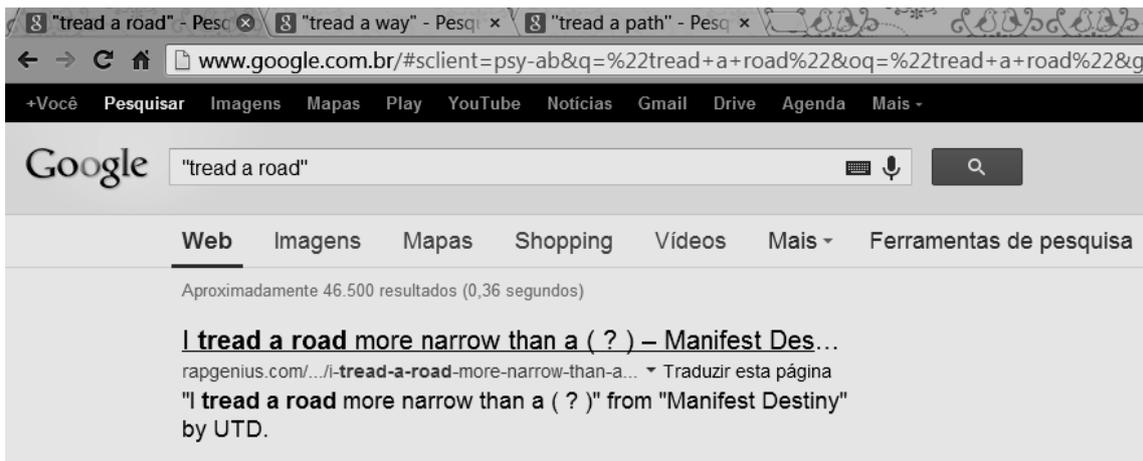


Figura 10: Resultados para pesquisa do termo "*tread a path*" no MP₁. *****

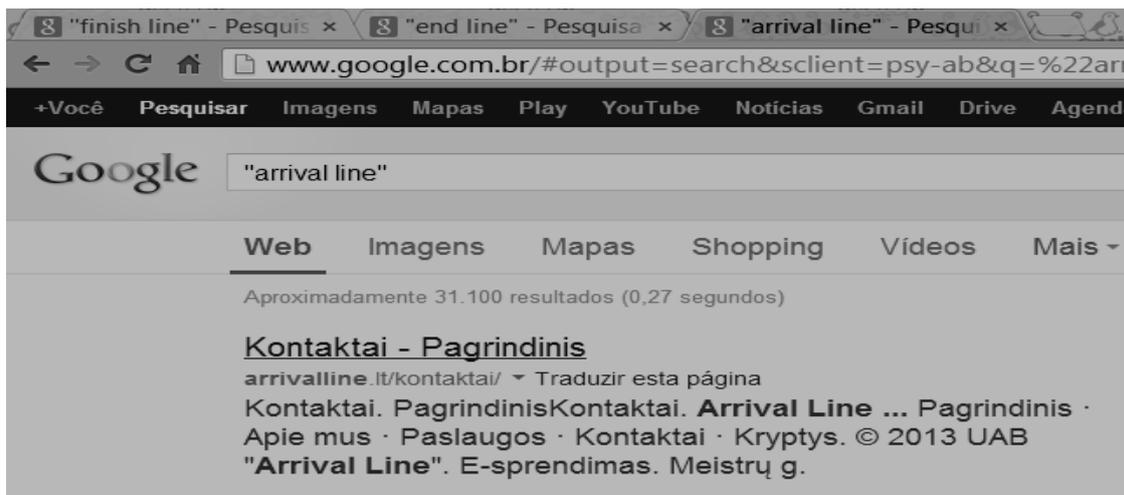


Figura 13: Resultados para pesquisa do termo “arrival line” no MP1*****

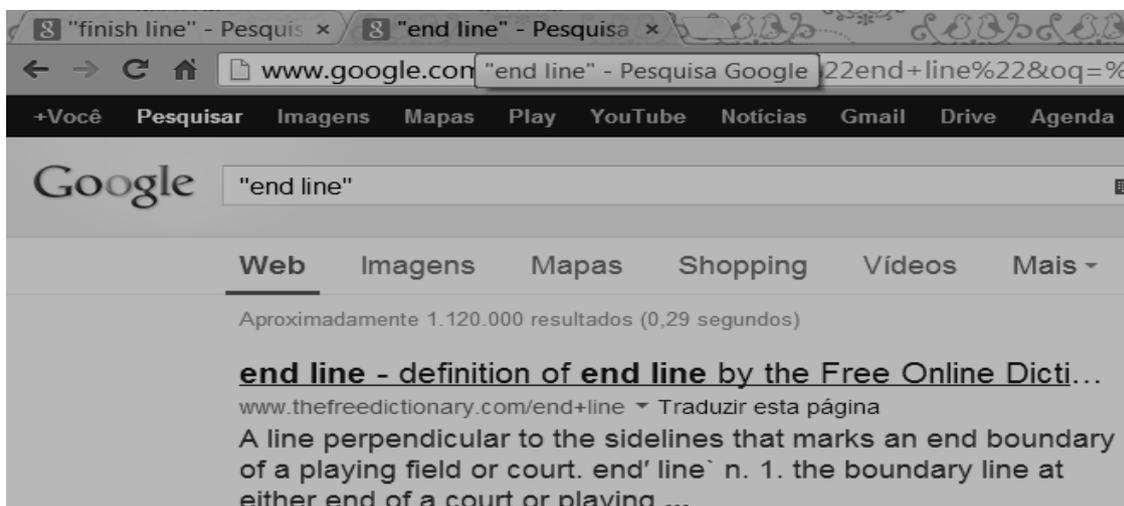


Figura 14: Resultados para pesquisa do termo “end line” no MP1*****

***** Acessado em 06 de julho de 2012, às 18:30.

***** Acessado em 06 de julho de 2012, às 18:31.

No entanto, ainda que não seja capaz de ser classificada como “infalível”, não podemos subestimar a TA₁ e enxergarmos tão-somente as deficiências dessa ferramenta, uma vez que ela é também capaz de lidar com alguns aspectos que não são puramente lexicais, mas também socioculturais, graças a sua capacidade de detectar padrões em documentos que passaram previamente pelas mãos de tradutores humanos. Talvez se faça necessário um aprofundamento no estudo de como tais questões são processadas, de forma que possamos empregar esta ferramenta com mais habilidade, a fim de melhor atender nossas necessidades na chamada sociedade digital (PYM, 2011).

Referência Bibliográfica

- BAKER, M. *In other words: A course book on translation*. London: Routledge, 1992.
_____. *In other words: A course book on translation*. London: Routledge, 2011.
- GOOGLE. Sobre o Google Translator. Disponível em:
<http://translate.google.com.br/about/intl/pt-BR_ALL/>. Acesso em: 12 de outubro de 2012.
- HUTCHINS, W. J. *Concise history of the language sciences: from the Sumerians to the cognitivists*. Edited by E.F.K.Koerner and R.E.Asher. Oxford: Pergamon Press, 1995. Pages 431-445.
- HUTCHINS, W. J. *Encyclopedia of literary translation into English*, edited by Olive Classe. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, Pages 884-885.
- MARTYNSKA, M. *Do English language learners know collocations?* *Investigationes Linguisticae*, vol. XI, Poznań, December 2004
- MELHORAMENTOS. In: *MELHORAMENTOS*. Michaelis: Dicionário escolar de Língua Portuguesa. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2011.
- MCCARTHY, M; O'DELL, F. *English Collocations in Use – Advanced*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.
- MICROSOFT. *Bing Translator*. Disponível em: <<http://www.bing.com/translator>>. Acesso em: 12 de outubro de 2012.
- PYM, Anthony. *What technology does to translation?* Intercultural Studies Group: University Rovira i Virgili, Tarragona, Spain, 2011.
- SCHÜTZ, R. "O Inglês como Língua Internacional." *English Made in Brazil*. Disponível em: <<http://www.sk.com.br/sk-ingl.html>>. Acesso em: 12 de outubro de 2012.

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar as Técnicas de Tradução apresentadas por Vinay e Dalbernet (1958) num artigo escrito em língua portuguesa e sua tradução para a língua inglesa, que foi extraído da revista *Tam Nas Nuvens*, da edição de julho de 2012. Tentamos descrever as Técnicas de Tradução identificadas no texto e explicá-las a partir da Teoria Funcionalista de Tradução (NORD, 1997), que considera o texto como um todo. As técnicas utilizadas pelo tradutor auxiliam a pesquisa em tradução quando, por exemplo, o pesquisador se depara com trechos traduzidos por meio de técnicas que não interferem no sentido global do texto e que podem ir além da tradução literal. Após a análise do texto, identificamos o uso de algumas Técnicas de Tradução feitas pelo tradutor, que não comprometeram o sentido do texto como um todo e que, sendo assim, não prejudicaram a compreensão do texto traduzido para a língua inglesa.

Palavras-chave: Técnicas de Tradução. Tradução. Teoria Funcionalista de Tradução.

Abstract: This work proposes to analyze the Translation Techniques presented by Vinay and Dalbernet (1958) in an article written in Portuguese and its translation to the English, which was extracted from the magazine *Tam Nas Nuvens*, from the edition of July 2012. We tried to describe the Translation Techniques identified in the text and explain them from the Functionalist Theory of Translation (NORD, 1997) which considers the text as a whole. The Techniques used by the translator helps the research in translation when for example; the researcher faces translated passages by techniques that do not interfere in the global meaning of the text and that may go beyond the literal translation. After the analysis of the text, we identified the use of some Translation Techniques made by the translator that did not committed the meaning of the text as a whole and, this way, did not damaged the comprehension of the translated text for the English.

Key-words: Translation Techniques. Translation. Functionalist Theory of Translation.

1 Introdução

Sabemos que originalmente, um texto é produzido com a intenção do autor ou de quem solicita essa produção; sua tradução é produzida com a intenção do tradutor ou de quem solicita a tradução e pode também ter outros propósitos e intenções de acordo com a situação em que o tradutor se encontra: quando o texto traduzido vai ser lido por leitores com características linguísticas diferentes dos leitores do texto fonte (TF), por exemplo, o registro linguístico do texto alvo (TA) pode mudar. Nós podemos afirmar que até se os propósitos do TFe do TA forem parecidos, ainda assim há diferenças entre eles, pois eles foram produzidos em contextos diferentes, para públicos e culturas distintos.

Ao considerar o propósito e a intenção do texto traduzido, bem como o público alvo, o tradutor às vezes se encontra em situações em que ele necessita retirar acrescentar a palavra, frase ou informação no texto para atingir o propósito da tradução. Desse modo, o resultado final da tradução pode tanto apresentar lacunas de informações como ser mais detalhado do que o TF, representando as perdas e os ganhos naturais que toda tradução pode sofrer.

Cientes disso, depois de uma breve análise de um artigo da revista *Tam nas nuvens*, da edição de Julho de 2012, escrito em português e sua tradução para o inglês, nós verificamos que há algumas diferenças linguísticas ao comparar o texto e sua tradução. Como sabemos que um texto está relacionado com o contexto no qual está inserido, com o auxílio da Teoria Funcionalista da Tradução (NORD, 1997) que considera o contexto em que o TF foi produzido e o contexto no qual o TA será publicado, a cultura dos leitores do TF e os leitores alvos e o propósito da tradução em si, decidimos analisar as escolhas linguísticas feitas nas traduções do texto e categorizá-las de acordo com as técnicas de tradução estabelecidas por Vinay e Dalbènet (1958 *apud* MOLINA; ALBIR 2002). Nosso objetivo geral é analisar o TF e sua tradução e investigar as escolhas linguísticas encontradas nessa tradução. Desse modo, nossos objetivos específicos são:

- Identificar as técnicas de tradução usadas na tradução do português para o inglês de um texto extraído da revista *Tam Nas Nuvens*;
- Compreender como essas técnicas de tradução traduzem a mensagem do texto fonte para texto alvo;
- Investigar se as escolhas linguísticas feitas na tradução do texto afetam no significado do texto alvo.

2 Fundamentação Teórica

2.1 Conceito de Tradução

De acordo com Munday (2008, p. 4) o termo “tradução” pode se referir à área da tradução em si, ao processo de tradução e ao texto que foi traduzido, o produto. O processo de tradução consiste em transformar um signo de uma língua fonte (LF) em um signo de uma língua alvo (LA) para ser entendido em outra língua e estabelecer uma relação em que há troca de informações entre duas culturas.

Esse processo de interpretação de um signo de uma língua em outro é definido por Jakobson (1959/2004 *apud* MUNDAY, 2008, p. 5) como Tradução Interlingual. O autor divide o processo de tradução em três categorias, sendo elas a Tradução Interlingual (tradução de um signo de uma língua através de um signo de outra língua); a Tradução Intralingual (tradução de um signo através de outro signo dentro da mesma língua) e a Tradução Intersemiótica (tradução de um signo verbal em um signo não verbal ou o contrário). Esta pesquisa tem como foco a Tradução Interlingual, pois

2.2 Da tradução palavra por palavra para o sentido

George Steiner (1998 *apud* MUNDAY, 2008, p. 19) chama a situação em que a Teoria da Tradução estava, até a segunda metade do século XX, de um “debate estéril sobre a ‘tríade’ de tradução ‘literal’, ‘livre’ e ‘fiel’” (tradução nossa)^{*****}. Até a metade do século XX, havia uma discussão sobre as técnicas que o tradutor deveria utilizar durante a tradução: Se ele deveria realizar uma tradução literal e traduzir o texto palavra por palavra ou se ele deveria realizar uma tradução livre e se preocupar mais em manter o sentido do texto. Naquele tempo, o tradutor deveria ser fiel ao TF, mantendo a estrutura gramatical mais aproximada possível do TF. De acordo com Munday (2008, p. 19) os dois primeiros grandes nomes relacionados às distinções “palavra por palavra” e “sentido por sentido” foram Cícero (106 AC – 743 DC) e São Jerônimo (347 DC – 420 DC). Eles substituíram o uso da tradução literal por uma tradução que dá prioridade ao sentido do texto.

Foi apenas na segunda metade do século XXI que a fidelidade da tradução começou a ser entendida como fidelidade à mensagem e não necessariamente à estrutura do texto. Com o passar do tempo, muitos tradutores importantes viram a possibilidade de não usar apenas a tradução literal, pois ao traduzir cada palavra, o sentido do TF muitas vezes se perdia. Porém, a tradução que utilizava técnicas mais variadas podia preservar o sentido do texto, reproduzindo a mensagem do texto na LA de forma mais apropriada.

Existem várias possibilidades tradutórias além da “palavra por palavra”, que consideram outros aspectos do texto, como gênero, público alvo e contexto. No próximo tópico, apresentaremos a Teoria Funcionalista da Tradução que considera esses aspectos na tradução.

2.3 Teoria Funcionalista de Tradução

Quando apenas a Linguística embasava a Tradução, a atividade tradutória era vista apenas como uma transferência de códigos de uma língua para outra. Com a

^{*****}sterile debate over the ‘triad’ of ‘literal’, ‘free’ and ‘faithful’ translation. (STEINER, 1998 *apud* MUNDAY, 2008, p. 19)

procedimento são complementados por outros que são quase todos classificados como pares opostos. Todas essas Técnicas de Tradução serão definidas nos tópicos a seguir:

- Empréstimo é a técnica em que a tradução é feita com uma palavra que pertence à outra língua;
- Calque acontece quando uma palavra ou frase de uma língua específica é traduzida e embutida em outra língua;
- Tradução Literal acontece quando uma tradução é feita traduzindo palavra por palavra;
- Transposição é uma mudança na classe de palavras, quando, por exemplo, um substantivo é traduzido por um verbo;
- Modulação é uma mudança no ponto de vista, por exemplo, quando um processo é traduzido como o seu resultado ou quando uma parte é traduzida como um todo;
- Equivalência é a tradução de uma frase usando outra frase que é, estruturalmente, diferente, mas que mantém o sentido da frase fonte. Essa técnica é frequentemente usada na tradução de provérbios e expressões idiomáticas;
- Adaptação acontece devido à uma diferença cultural, quando é necessário traduzir uma frase com uma situação culturalmente diferente para que o leitor entenda a mensagem.

Como dissemos antes, essas sete técnicas são complementadas por outras técnicas e algumas delas têm seus pares opostos.

- Compensação acontece quando uma palavra ou frase de um TF não pode ser traduzida no mesmo lugar e é recolocada em outro lugar no TA;
- Concentração e Dissolução. A Concentração é usada quando um significante em uma LF é traduzido por menos significantes na LA. A Dissolução ocorre quando um significante da LF é traduzido por mais significantes na LA;
- Amplificação e Economia. A Amplificação acontece quando são usados mais significantes numa sentença do TA de modo que uma lacuna sintática ou lexical seja coberta. A Economia acontece quando em uma frase no TA são usados menos significantes do que no TF, fazendo com que o texto apresente uma lacuna de informação sintática ou lexical;

- **Reforço e Condensação.** Reforço ocorre quando uma preposição ou uma conjunção precisa ser reforçada com um verbo ou um substantivo. Quando o inverso ocorre, temos uma Condensação. Essas técnicas estão presentes no par linguístico francês-inglês;
- **Explicitação e Implicação;** Explicitação é o ato de adicionar ao TA uma informação que estava implícita no contexto ou situação do TF. Implicação é tornar uma informação do TF implícita no TA;
- **Generalização e Particularização.** A primeira se refere a tradução de uma palavra ou frase usando um termo mais geral e a segunda é a tradução uma palavra ou frase por um termo mais específico;
- **Inversão** é o ato de mover uma palavra ou uma frase para outro lugar no texto com o intuito que o texto soe mais natural para o leitor do TA.

. As Técnicas e a Teoria Funcionalista de Tradução nos ajudaram a tentar compreender porque as técnicas foram usadas em cada ponto específico da tradução analisada nesta pesquisa.

3 Metodologia

Esta é uma pesquisa do tipo descritiva, qualitativa. De acordo com Rampazzo (2002, p. 53) uma pesquisa descritiva:

observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos (variáveis), sem manipulá-los; estuda fatos e fenômenos do mundo físico e, especialmente, do mundo humano, sem a interferência do pesquisador. (RAMPAZZO, 2002, p. 53)

Nesta pesquisa observamos e analisamos as técnicas de tradução que foram utilizadas na tradução sem manipulá-las, ou seja, sem nossa interferência. Rampazzo (*op. cit.*) também explica que uma pesquisa qualitativa:

busca uma compreensão particular daquilo que estuda: o foco da sua atenção é centralizado no específico, no peculiar, no individual, almejando sempre a compreensão e não a explicação dos fenômenos estudados. (RAMPAZZO., 2002, p. 58)

Ainda de acordo com Rampazzo (*op. cit.*) nosso trabalho é qualitativo, pois ele se propôs a compreender um fenômeno estudado, sem universalizá-lo. Nossa pesquisa observou o que aconteceu naquele fenômeno específico.

Como dissemos antes, nós usamos como *corpus* desta pesquisa um artigo da revista *Tam Nas Nuvens*, que é uma revista mensal distribuída aos passageiros da TAM Linhas Aéreas. A revista é bilíngue e suas publicações são sempre traduzidas da língua portuguesa para a língua inglesa. Ela traz em seu editorial temas como turismo, negócios, comportamento, cultura e lazer. A revista é distribuída em todos os voos nacionais e internacionais da companhia aérea, desde o primeiro dia de cada mês.

O texto analisado é um recorte de um artigo maior que apresenta uma série de nove textos sobre nove países da América do Sul. Os artigos mostram algumas das principais rotas turísticas de cada país.

Decidimos analisar os textos extraídos da revista *Tam nas nuvens*, porque ela se destina tanto a leitores brasileiros quanto a leitores estrangeiros, não necessariamente falantes nativos de inglês, mas leitores que são capazes de ler textos ou em português ou em inglês. O artigo que foi analisado refere-se à Bolívia e é intitulado “Salgado e Doce” em Português e sua tradução é intitulada “Salty and Sweet”.

Os textos em português e em inglês foram alinhados em paralelo, destacando as Técnicas de Tradução apresentadas por Vinay e Dalbernet (1977 *apud* MOLINA; ALBIR, 2002). A tabela foi dividida em duas colunas: uma como Texto Fonte, como fragmento do texto em português, e outra com o Texto Alvo, com o fragmento do texto em inglês. Em seguida discutimos sobre o uso das técnicas encontradas na tradução em consonância com a Teoria Funcionalista da Tradução.

Para uma melhor organização da análise, utilizamos as Técnicas de Tradução de Vinay e Dalbernet (1977 *apud* MOLINA; ALBIR, 2002) como categorias de análise.

4 Análise

Nesta seção, apresentaremos os resultados da nossa análise, mostrando um exemplo de cada Técnica de Tradução (VINAY; DALBERNET, 1977 *apud* MOLINA; ALBIR, 2002) encontrada no corpus.

• Empréstimo

Esta Técnica é utilizada na tradução quando o tradutor usa uma palavra de outra língua, em seu texto. Vejamos o exemplo:

01. É o ponto de partida para explorar a região do Salar de Uyuni .	It's the point of departure for exploring the Salar de Uyuni region.
--	---

Neste exemplo, temos um caso de Empréstimo, *salar* significa *salt flat*, mas foi utilizado no texto em inglês da mesma forma como em no texto em português. É importante ressaltar que o autor está ciente da possível tradução de *salar*, porque em um determinado ponto do texto ele traduz *salar* como *salt flat*. Considerando a Teoria Funcionalista (NORD, 1997) o tradutor pode ter escolhido se referir ao salar. Como no texto em português, por este vocábulo ser utilizado da mesma forma em espanhol.

- **Modulação**

A modulação é usada para mudar o ponto de vista, ou seja, a categoria cognitiva em relação ao TF; ele pode estar relacionado à mudança no léxico ou estrutura.

02. Lá de cima, o salar e o céu se fundem .	From above, the salt flat and the sky become one .
--	---

No exemplo número 02, a Técnica de Tradução Modulação foi usada, pois quando duas coisas se fundem, elas se tornam uma (*become one*). Vinay e Dalbernet (*apud* MOLINA; ALBIR, 2002, p. 499) elencam onze tipos de Modulação; um desses tipos listados é caracterizado quando o TA traduz um termo do TF que representa o meio, ou seja, o processo pelo qual algo é produzido, como sendo o produto deste processo; o resultado. Podemos ver este tipo de modulação neste exemplo, pois o autor usou um significante que se refere ao meio (se fundem) e o tradutor usou um termo que se refere ao resultado (tornar-se um).

- **Equivalência**

A Técnica de Equivalência é usada para traduzir uma mensagem usando, no TA, estruturas diferentes do TF, mantendo a mesma ideia, por exemplo, traduzir do inglês *If it was a bear it could bite you*” como "Se fosse uma cobra lhe picaria" em português. Em ambas as línguas, esse ditado popular significa dizer que a pessoa não viu algo que estava muito próximo. A diferença não está no significado, mas nas

ter sido tomada porque o termo *fresh water* pode ser mais comum para se referir às águas dos lagos em outras culturas do que o termo *sweet water*. No TF o autor não menciona que a água é fresca, provavelmente, porque ele considerou que um leitor brasileiro pode associar água doce com água fresca. No entanto, o tradutor, considerando o provável conhecimento prévio e a cultura dos leitores alvo, que podem ser de qualquer lugar do mundo, escolheu usar *fresh water* e ter a certeza de que o significado seria transmitido, pois *sweet water* poderia levar o leitor de uma cultura diferente a interpretá-la como água com açúcar e não entender o significado da mensagem transmitida pelo TF.

• Concentração

A Técnica de Concentração acontece quando uma frase ou termo é traduzida com menos palavras; o tamanho da frase é reduzido, mas isso não interfere na mensagem pois o significado é mantido.

05. Continuarem a reproduzir a visão dos flamingos na água cor-de-rosa	They still see a vision of flamingos in the pink water
---	---

Esse é um exemplo de concentração, pois *cor-de-rosa* é traduzida por menos significantes no TA. Essa palavra foi traduzida de uma maneira que ficou com menos itens linguísticos, ou seja, o número de significantes foi reduzido, mas a mensagem permaneceu a mesma. Através do uso de menos significantes, o tradutor estabeleceu uma *transferência* da mensagem para outra língua. (VERMEER, 1978 *apud* NORD, 1997)

• Dissolução

A Técnica de Dissolução acontece quando uma mensagem é expressa com mais significantes do que foi expressa no TF.

06. O impacto visual dos mais de 10 mil quilômetros quadrados de superfície salgada a 3.665 metros de altitude tira o fôlego.	The visual impact of over 3800 square miles of salt surface at an altitude of 12,000 feet is enough to take your breath away.
--	--

No exemplo 06, a mensagem é enviada com mais palavras do que no TF. Os termos *tira o fôlego* também poderiam ser traduzidos como *breathtaking*, mas o tradutor optou por dissolver esses itens linguísticos, traduzindo os termos em português por *to*

take your breath away. É importante dizer que, se no TA a palavra *breathhtaking* tivesse sido usada, não teria acontecido a Técnica de Concentração. O tradutor pode ter escolhido dizer que o impacto visual do local é o suficiente para tirar o fôlego, porque ele queria enfatizar o quão bonito é este impacto visual, chamando a atenção dos leitores. Considerando que o objetivo do artigo é divulgar o país em questão, o tradutor fez uso da Teoria Funcionalista da Tradução que considera o texto como um todo em seu contexto" (NORD, 1997).

• Generalização

Generalização acontece quando um termo específico é traduzido por um termo mais geral.

07. Quatro noites dormindo em refúgios no meio do nada.	Four nights sleeping at campsites in the middle of nowhere.
---	--

Neste exemplo temos a Técnica de Tradução por Generalização. O tradutor usou *campsites* no TA, provavelmente, porque dormir em refúgios poderia soar como se fosse necessário se proteger de alguma coisa e no TF a intenção do autor é dizer que eles dormiam em acampamentos na região do salar. O texto não se refere à necessidade de proteção e ainda diz que as quatro noites foram muito confortáveis. Desta forma, o TA, fazendo uso da Tradução Funcionalista usou um termo mais apropriado considerando o propósito da tradução (NORD, 1997) que é divulgar o país e suas rotas turísticas ao leitor.

• Particularização

Essa técnica acontece quando um termo é traduzido com um significante mais particular.

08. O mundo cheira a enxofre.	The whole place smells of sulfur.
-------------------------------	--

Aqui temos Particularização porque o tradutor reduz o sentido do *mundo* para o sentido de um lugar todo (*the whole place*), o que faz o leitor imaginar que o que cheira a enxofre é o campo de gêiseres ativos que foi mencionado anteriormente no texto, e não o planeta inteiro. Nesse caso, o autor pode ter escolhido usar um termo mais particular que *mundo* para remeter ao leitor que o que realmente cheira a enxofre é o campo de gêiseres ativos de forma que o leitor não remeta esta característica ao planeta. O *skopos* (NORD, 1997) desse artigo é passar uma boa impressão do país, dessa forma,

tanto o tradutor como o autor devem prezar para que uma boa imagem do país seja passada.

Conclusão

Após a análise identificamos oito Técnicas de Tradução de Vinay e Dalbernet (1977 *apud* MOLINA; ALBIR, 2002), a saber: Empréstimo, Modulação, Equivalência, Adaptação, Concentração, Dissolução, Generalização e Particularização. Podemos afirmar que o tradutor do texto, fez uso do auxílio que as Técnicas de Tradução oferecem ao tradutor, e levou em consideração o texto como um todo, seu contexto e seus leitores, fazendo com que o TF fosse transformado num TA cumprindo o seu propósito (divulgar a Bolívia para os leitores da revista *Tam nas nuvens*) e mantendo o valor comunicativo do texto (NORD, 1997).

Constatamos que não foram utilizadas todas as Técnicas de Tradução elencadas por Vinay e Dalbernet (*op. cit.*). Porém, as técnicas utilizadas ajudaram o tradutor a manter o sentido e o propósito do artigo e não modificou a mensagem que o TF apresenta.

Neste estudo, a Teoria Funcionalista possui sua relevância ao nos deixar conscientes de que a tradução está além do código linguístico e para tentarmos entender o motivos das escolhas das Técnicas de Tradução.

Referências Bibliográficas

- CREPALDI, Iara. Salgado E Doce: saltyandsweet. **Tam Nas Nuvens**, São Paulo, n. 55, p.142-152, 01 jul. 2012.
- MOLINA, L.; ALBIR, A. H. **Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach**. In: **Meta** n. 4, p. 498-512, 2002.
- MUNDAY, J. **Introducing Translation Studies: Theories and Applications**. London: Routledge, 2008.
- NORD, C. **Translating as a Purposeful Activity**. Manchester: St. Jerome, 1997.

RAMPAZZO, L. **Metodologia Científica**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

TRADUÇÃO TEXTUAL DE QUADRINHOS: USO DE ESTRATÉGIAS

Victoria Maria Santiago de OLIVEIRA*
Sinara de Oliveira BRANCO**

* Graduanda em Letras-Língua Inglesa e bolsista PET Letras UFCG (MEC) (Sesu). Email: victoriamso@hotmail.com

** Professora do POSLE/UAL – UFCG. Email: sinarabranco@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar alguns exemplares das páginas semanais da Turma da Mônica, de Maurício de Sousa, disponíveis *online* no Portal da Turma da Mônica, e suas respectivas traduções para o inglês, observando como é feito o uso das estratégias de tradução para solucionar problemas de adequação do texto traduzido da língua fonte para a língua alvo, neste caso, do português brasileiro para o inglês. Para isso, nos baseamos no estudo sobre Estratégias de Tradução proposto por Chesterman (1997) e as considerações sobre tradução de Histórias em Quadrinhos (HQ) de Camilotti e Liberatti (2012). Esta pesquisa é de cunho descritivo e qualitativo, e a análise dos dados acontece por meio da comparação entre os exemplares das páginas semanais em português e suas traduções para a língua inglesa. Os resultados iniciais apontam para o uso das estratégias de tradução como solução para a adequação não somente dos elementos linguísticos, mas também culturais, de modo que o texto traduzido permaneça próximo ao sentido do texto original, quanto adequado ao seu público alvo.

Palavras-chave: Tradução Textual. Tradução de Quadrinhos. Estratégias de Tradução.

Abstract: This paper aims to analyze some samples of Maurício de Sousa's Monica's gang comics published online, available at Monica's gang website, and their translations into English, observing how translation strategies are used to solve adequacy issues when translating from Brazilian Portuguese into English. This study is based on Chesterman's (1997) Translation Strategies and on Camilotti and Liberatti's (2012) considerations about comics translation. It is a descriptive and qualitative study and the data analysis is carried out through the comparison between the samples of the comics in Brazilian Portuguese and its translation into English. Initial results show the use of translation strategies as solution to the adequacy of linguistic and cultural elements, so that the translated text remains close in meaning compared to the original, as well as adequate to its audience.

Keywords: Textual Translation. Comics Translation. Translation Strategies.

1 Introdução

A tradução interlingual possibilita a divulgação de textos e obras em diferentes países e culturas. Com as Histórias em Quadrinhos (HQ) não é diferente. No Brasil, Maurício de Sousa, quadrinista criador da Turma da Mônica, tem seus quadrinhos traduzidos para mais de 50 idiomas diferentes e vendidos em mais de 120 países (CAMILOTTI; LIBERATTI, 2012). Tal abrangência permite uma maior visibilidade da obra, tendo esta, inclusive, ganhado outros nomes na tradução para a língua inglesa, sendo alguns nomes criados para as personagens, levando em conta características físicas, como é o caso do Cebolinha que, na tradução, é chamado “Jimmy Five”, considerando o corte de cabelo da personagem, que possui cinco fios. Outro motivo para o nome Jimmy Five, como explica Maurício de Sousa, era para que “cada vez que um “kid” (garoto) cumprimentasse outro com aquela célebre batida de mãos abertas, falando “give me five”, lembrasse nosso personagem” (SOUSA, 1998, [s.p]). Assim, foi levado em consideração um aspecto cultural norte-americano – a forma de cumprimento que as crianças usam entre si.

Considerando a nova abrangência do texto e seu fácil acesso por meio da internet, além da aceitação do seu público alvo, alguns pontos sobre a tradução do gênero nos chamam a atenção. Primeiro, os quadrinhos dialogam texto e imagem,

um em complemento ao outro, não podendo estes serem desvencilhados e, muitas vezes, esta junção levanta pontos culturais, sociais, políticos e ideológicos, exigindo do tradutor uma habilidade de contornar essas características tão singulares em uma cultura e transpô-las para outra, ou por meio de generalizações, ou por associação a um outro elemento que seja próximo entre as culturas, por exemplo, de modo que permita ao leitor entender a mensagem. Segundo, a tradução textual em si, em que muitas vezes alguns elementos são deixados de lado, por não haver correspondência na língua alvo como, por exemplo, o uso de ambiguidades, característica de uma palavra possuir mais de um significado na língua fonte e não na língua alvo dentro de determinado contexto, entre outros aspectos.

Pensando nessas questões, este trabalho visa observar como as estratégias de tradução são empregadas nos quadrinhos da Turma da Mônica, nas Páginas Semanais, disponíveis online no Portal da Turma da Mônica, atentando para como elas auxiliam o trabalho do tradutor na solução de problemas de tradução de ordem linguística e cultural. O par linguístico estudado é o Português Brasileiro/Inglês. A análise é feita por meio da comparação dos quadrinhos nas duas línguas.

2 Tradução de Quadrinhos e Estratégia

Para Camilotti e Liberatti (2012, p. 97), a tradução de quadrinhos é um desafio “por se tratar de um gênero textual que atravessa as fronteiras linguísticas e passa para um território que abrange questões culturais, sociais, políticas e ideológicas”. Sobre essas questões, podemos destacar alguns exemplos, como o uso de cores, que podem representar significados diferentes entre as culturas, o uso dos balões de fala e pensamento, por exemplo, que são diferentes entre ocidente e oriente, onomatopeias que expressam sentimentos, entre outros. Além disso, como destaca Eisner (2001, *apud* CAMILOTTI; LIBERATTI, 2012), a configuração dos quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, exigindo do leitor uma atividade interpretativa diferente do que ele pratica em um texto apenas verbal, não sendo diferente, portanto, a atividade do tradutor.

Nesse sentido, a tradução do verbal precisa caminhar em consonância com o não verbal, de modo que as duas formas de linguagem façam referência uma a outra e complementem-se. Quando as imagens apresentam diferenças culturais muito fortes em relação à cultura de chegada, o ideal seria que o tradutor adaptasse-as, no

entanto, como afirma Camilotti e Liberatti (op. cit.), as editoras, muitas vezes, não estão dispostas a fazer tais mudanças, pois estas demandam tempo e custos extras, ficando a cargo do tradutor tentar resolver os problemas e achar soluções pra aproximar imagem e texto na tradução.

Pensando, então, nessa solução de problemas de tradução, Chesterman (1997) propõe um estudo baseado em Estratégias de Tradução, categorizando-as em três níveis: o semântico, o sintático e o pragmático. O autor oferece um conceito de tradução por uso de estratégias que permite maior liberdade ao tradutor, pois os problemas encontrados podem ser feitos por meio de manipulação textual, isto é, parafraseando, reduzindo informações etc., de modo que a mensagem seja comunicada da melhor maneira possível (BRANCO, 2010).

Restringindo um pouco mais o conceito de estratégias à manipulação textual em si, Chesterman (1997) acrescenta que elas descrevem tipos de comportamento linguístico, mais especificamente o linguístico-textual. Isto se refere, ainda segundo o autor, às operações que podem ser realizadas e que se relacionam com o texto alvo e o texto fonte. Assim, estratégias de tradução são determinadas como formas explícitas de manipulação textual.

Além disso, o autor afirma que as estratégias estão no campo da solução de problemas e são, dessa maneira, “problem-centred” (CHESTERMAN, 1997, p. 89). Nesse sentido, é importante estabelecer diferenças entre os problemas encontrados, se eles são globais: i. Como traduzir esse gênero textual? ii. Que registro linguístico se adequa melhor para esta tradução?; ou locais, em um nível mais específico: i. Como traduzir essa estrutura, ideia, termo? (JÄÄSKELÄINEN, 1993, apud CHESTERMAN, 1997). De acordo com o problema encontrado, Chesterman (op. cit.) lista três níveis de estratégias, sendo eles: sintático, semântico e pragmático. Cada nível possui dez estratégias, como apresentado no quadro a seguir:

Sintático	Semântico	Pragmático
------------------	------------------	-------------------

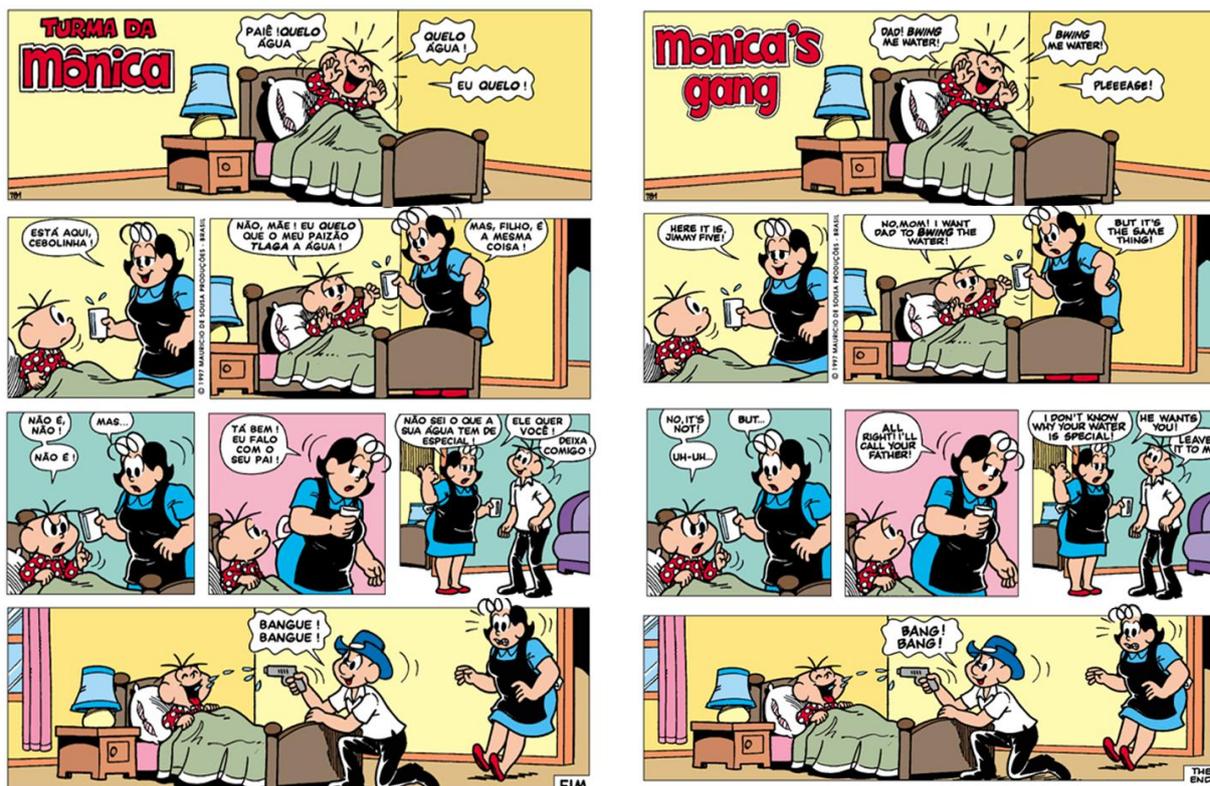


Figura 1: <http://www.monica.com.br/index.htm>

Na Figura 1, podemos destacar algumas estratégias utilizadas para traduzir o quadrinho. No primeiro quadro, há uma mudança em nível pragmático, nível de elocução (Pr5), quando ocorre a mudança de tempo verbal de presente do indicativo no português para a forma imperativa do inglês em “Quelo água! / Bwing me water!”. Além disso, vemos a forma de representar a dislalia da personagem pela troca dos sons, sendo trocado o ‘l’ em português pelo ‘w’ em inglês, dando o efeito sonoro da condição de Cebolinha, constituindo uma estratégia de filtro cultural (Pr1), em que considera a principal característica da personagem brasileira e a adapta da maneira mais coerente para a língua de chegada sem que a ideia seja modificada. Com essa mudança no nível de elocução, outra ainda ocorre, sendo o verbo ‘querer’ substituído pelo verbo ‘trazer’, que na língua inglesa, juntamente com o uso do imperativo, forneceu o tom do pedido de água. Em português, não há explicitamente um pedido na fala de Cebolinha, pois ele afirma para seus pais que quer água. A noção do pedido de um copo d’água está, portanto, implícita na língua portuguesa, o que precisou ser explicitado na língua inglesa, na hora da tradução.

No terceiro quadro, há omissão de um termo, configurando uma estratégia pragmática (Pr3), na fala da mãe “Mas, filho, é a mesma coisa! / But it’s the

same thing!”. Na frase, a palavra “filho” foi omitida na tradução, talvez por ser considerado irrelevante no momento. Outra observação que pode ser feita diz respeito à expressão da mãe de Cebolinha no momento de fala, quando a imagem sugere que ela está ficando irritada com o filho, o que não caberia chamá-lo de “son” no momento, por esse tratamento possuir um tom de carinho. Ainda na mesma frase, podemos perceber um acréscimo de um pronome, configurando uma estratégia sintática de coesão (G8) necessária, considerando as diferenças entre as línguas em questão, pois, no português, a conjugação verbal sozinha indica ao leitor que pronome está sendo usado, não sendo necessário que ele esteja escrito. Já em inglês isto não ocorre, portanto, o acréscimo do “it’s” faz-se necessário.

No quinto quadro há, mudança de tempo verbal (estratégia G5), quando o tempo presente simples (Eu falo) é traduzido pelo futuro simples (I’ll call). A não tradução do verbo falar pelo seu correspondente literal *to speak* contribuiu, também, no nível semântico, pois o que Cebolinha realmente queria era que o seu pai viesse até ele, sendo representado melhor pelo verbo *to call* (chamar), do que ‘falar’.

Já no sexto quadro, na tradução de “Não sei o que a sua água tem de especial!” para “I don’t know why your water is special!”, observamos o uso de estratégias no nível sintático (G8) e semântico (S1). Novamente, foi necessária a explicitação do pronome pessoal *I* na tradução para o inglês, pelo mesmo motivo apresentado na situação do quadro três, configurando a estratégia sintática. Já a semântica consiste no uso da sinonímia na tradução de “o que a sua água tem de especial” para “why your water is special”, usando palavras mais próximas possíveis, sem configurar uma tradução literal.

Por fim, outro ponto merece destaque: o uso de “dad” para as diferentes formas em português “paiê” e “paizão”, em que o primeiro termo apresenta uma representação da continuidade do som do chamado, pelo acréscimo do “ê” e o segundo uma forma carinhosa do filho tratar o pai, usando a forma aumentativa do substantivo. Esses dois aspectos não são considerados na tradução, prevalecendo apenas o uso do termo mais informal que a palavra “father”. No entanto, “dad” por si só já apresenta certo tom de carinho, não equivalente ao usado em português ‘paizão’, portanto a tradução não contemplou completamente o tom que o autor passou em português.

Vejam, agora, o quadrinho nº. 11:

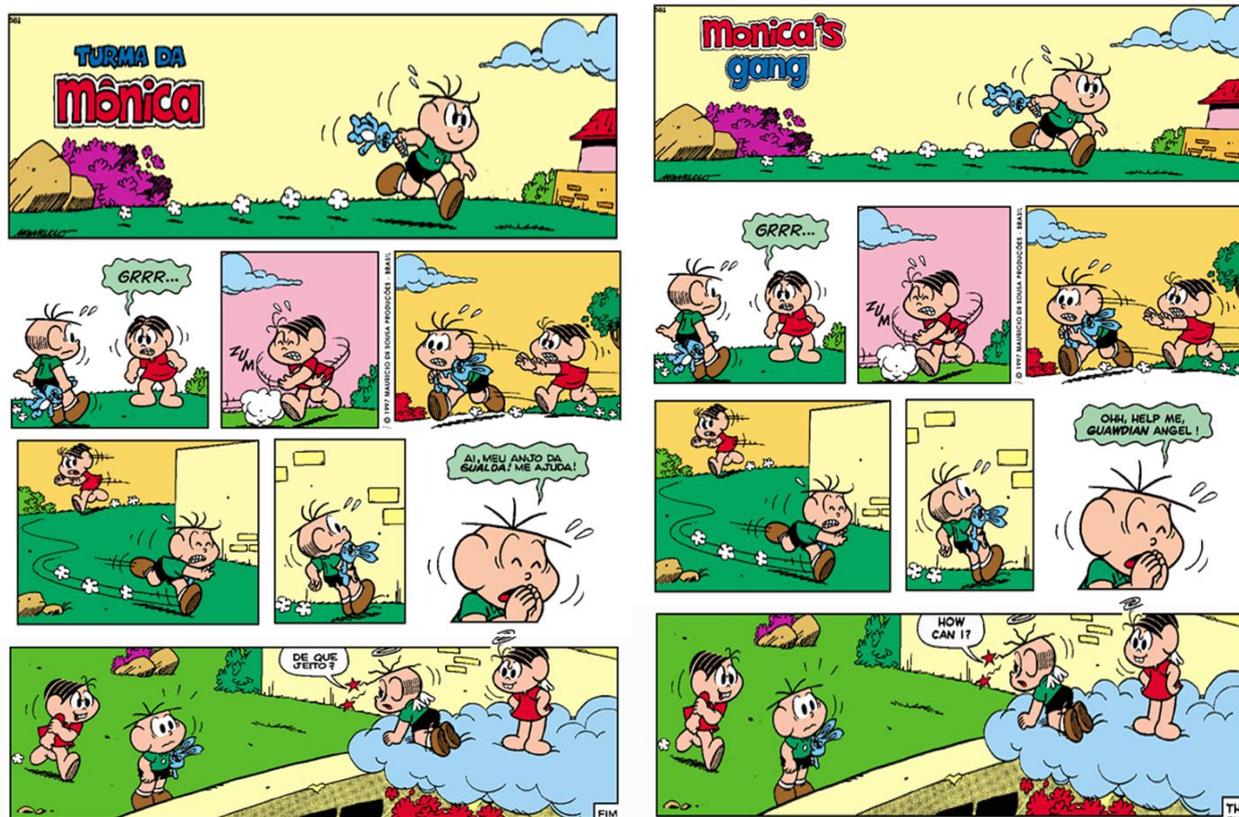


Figura 2: <http://www.monica.com.br/index.htm>

No quadrinho acima, vemos que a onomatopeia “grrr...”, indicando raiva da personagem, possui a mesma forma linguística para as duas línguas, não sendo necessário tradução. Já a partir do sétimo quadro percebemos que há uma mudança na estruturação da oração (G6), apenas de inversão da posição dos termos na tradução, mudando “anjo da gualda”, em português, no começo da frase, para o fim da frase em “guawdian angel”. O grau de proximidade na oração também muda quando há a omissão da tradução de “meu”, no inglês, dando um sentido de distanciamento entre Cebolinha e o seu anjo da guarda. Por fim, no último quadro, a tradução de “De que jeito?” para “How can I?” mostra o uso da estratégia semântica no nível da abstração (S5), pois há uma mudança na forma da pergunta, sendo “De que jeito?” uma pergunta com a qual aparentemente se espera uma resposta com possibilidades de ajuda, com ações mais concretas, comparada à pergunta em inglês “How can I?”, que exprime uma ideia mais relacionada ao Eu abstrato, lidando com a incapacidade de o anjo atender ao pedido do menino no momento, expresso pelo uso do modal ‘can’. Nesse caso, a imagem do quadro faz um papel importante de complementar o significado do texto

verbal, tanto no original quanto na tradução, dando suporte à abstração usada na tradução.

Veamos, agora, o quadrinho 21 e sua tradução.

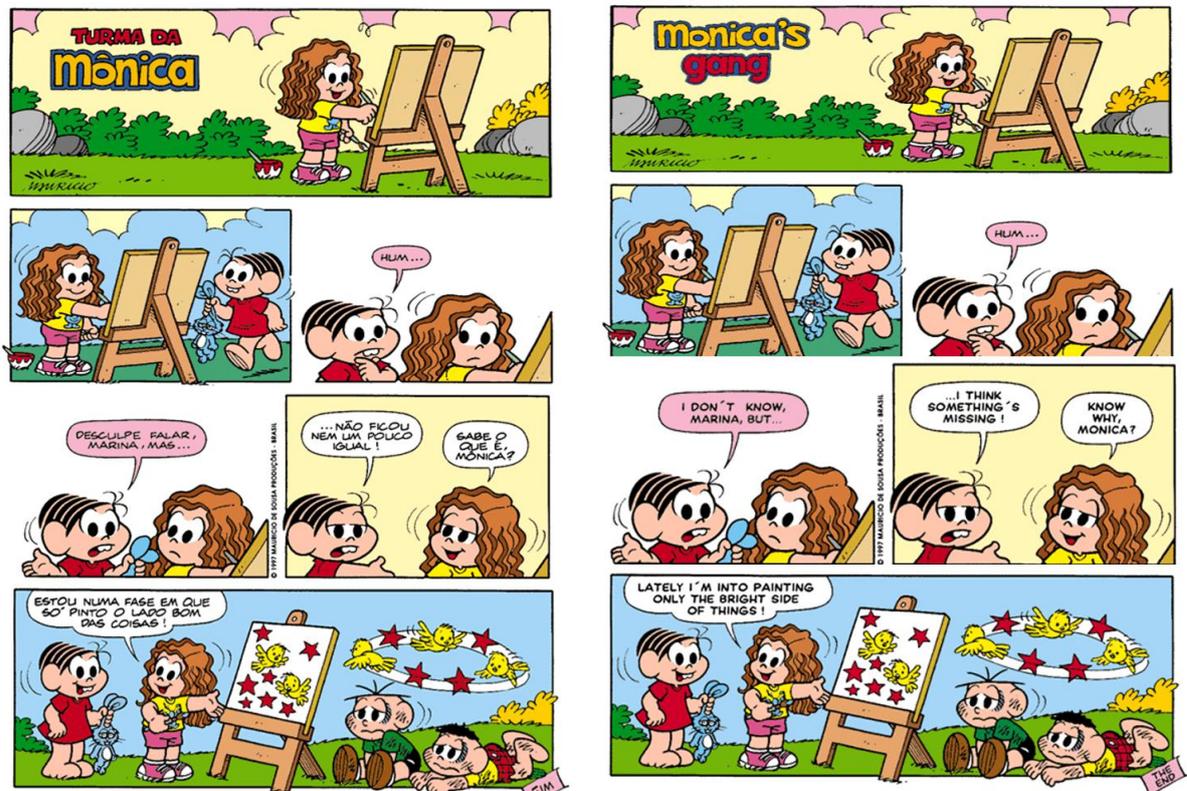


Figura 3: <http://www.monica.com.br/index.htm>

Na figura 3, no quarto e quinto quadros da fala de Mônica as estratégias encontram-se no nível semântico e pragmático. No primeiro balão do original, Mônica se desculpa, ao iniciar seu comentário sobre o quadro que Marina está pintando e, depois, no segundo balão, tece sua avaliação “não ficou nem um pouco igual!”. Na tradução, no primeiro balão não há esse pedido de desculpa antes do comentário e sim um questionamento em tom de dúvida. Após, no segundo balão, o comentário feito difere do original, ela não diz que não está igual, mas que há algo está faltando (“I think something’s missing!”). A estratégia semântica da abstração (S5) desses dois quadros leva em consideração o tom de fala, englobando uma estratégia pragmática que rege, num plano maior que a semântica, a mudança interpessoal (Pr4). Na tradução, notamos que o tradutor optou por modificar o grau de relação emotiva e envolvimento entre as personagens, sendo o diálogo traduzido mais modulado, isto é, sem o tom de crítica que o texto em português carrega quando a personagem diz “não ficou nem um pouco igual”. Por conta da crítica presente no segundo balão do quadro em português é que foi

necessário iniciar o primeiro com o pedido de desculpas, o que já não é necessário na tradução, sendo a crítica retirada do segundo balão e o primeiro iniciando com um tom de dúvida. Por fim, no último quadro, percebemos na resposta de Marina o uso da mudança de tropos (S9), traduzindo uma expressão metafórica por uma correspondente na língua de chegada, ficando “o lado bom das coisas” como “the bright side of things”.

Vejamos o último quadrinho, a página semanal nº. 134.

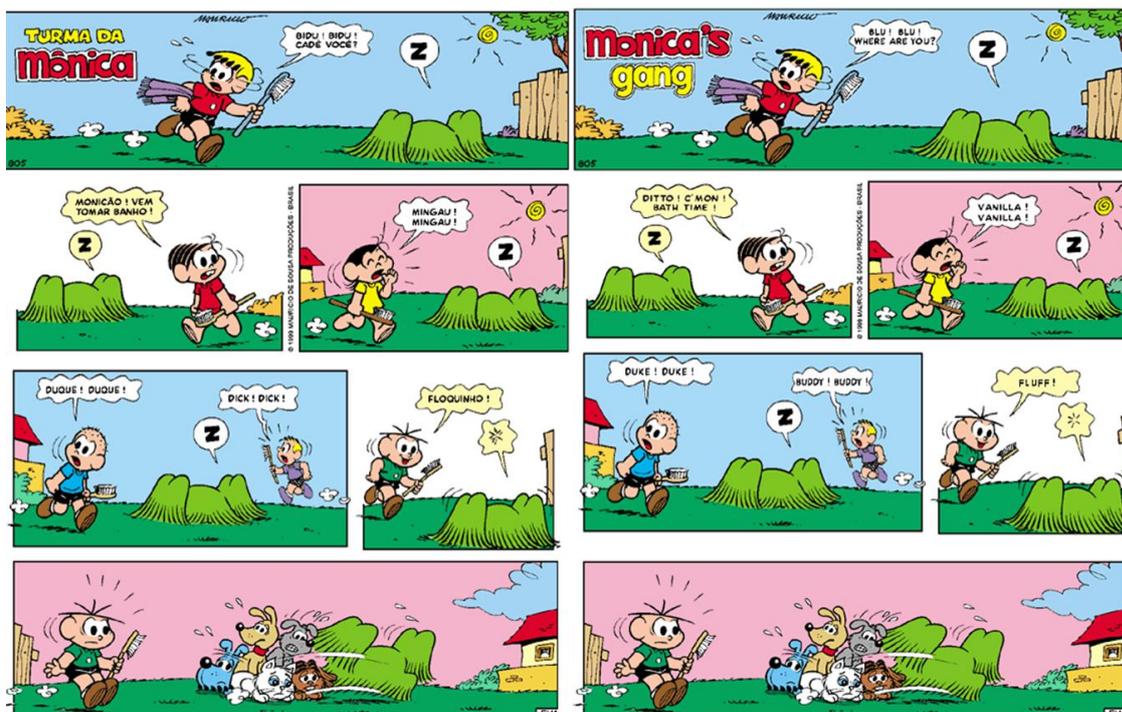


Figura 4: <http://www.monica.com.br/index.htm>

A tradução da figura 4 nos mostra como ficaram os nomes dos bichos de estimação das personagens na língua inglesa. Analisamos aqui os nomes dos bichinhos das personagens mais conhecidas: Mônica, Franjinha, Magali e Cebolinha. Algumas das escolhas são explicadas por Maurício de Sousa, nas crônicas 92 e 93, também disponíveis no portal da Turma da Mônica. Por exemplo, o Bidu, cachorro de Franjinha, recebeu o nome “Blu”, que deriva de “blue”, azul em inglês. Como explica o autor dos quadrinhos, o nome em português tem um significado que remete a “esperto”, pois quando a personagem foi criada, várias pessoas do jornal onde Maurício de Sousa trabalhava deram sugestões para o nome do cachorrinho, no meio dessas estava o nome “Bidu” e, na época, era uma expressão muito usada com esse significado (SOUSA, 1998 [s.p.]). Na tradução, esse significado se perde, mas não somente porque foi traduzido, pois até na língua fonte ele já está esquecido para as pessoas que não viveram essa época ou que não remetem mais o nome à conotação anteriormente usada. No inglês, portanto, além de permanecer o nome iniciando com a mesma letra, priorizou-se uma característica física – a cor do cachorro.

Já o Monicão, bichinho da Mônica, recebe o nome “Ditto”, que significa “idem”, “do mesmo modo”. Essa tradução ficou muito interessante porque esse cachorro tem a mesma característica da dona, os dentes grandes, portanto vemos que a tradução contemplou no nome o sentido de que ele é justamente igual à Mônica.

Mingau é o gatinho da Magali, que tem como característica central ser gulosa. O nome do bicho de estimação contempla, então, essa característica, tendo o nome de uma comida. Também percebemos uma característica sonora no nome, podendo este se assemelhar ao som que o gato produz e que as crianças brasileiras conhecem por “miau”. Já em inglês, a tradução contempla o nome de um sabor “vanilla”, que significa “baunilha”. Como a gatinha é branca e tem temperamento doce, acreditamos que o nome também contemple esses aspectos, sendo a “vanilla” de sabor doce e de cor clara quando pensamos em algum alimento de baunilha, como um sorvete, por exemplo.

Por fim, Floquinho tornou-se “Fluff”. O bichinho de estimação do Cebolinha tem o pelo cheio, não dando pistas ao leitor de onde é a cabeça ou rabo do animal, portanto, não sabemos se ele está caminhando em frente ou voltando ou se é mesmo um cachorro. O nome em inglês, como é explicado no site, leva em consideração a pelagem

do animal, sendo ele “so totally true to his name that no one can tell his head from his tail.” (Portal Turma da Mônica).

Considerações Finais

Objetivou-se, neste trabalho, discutir alguns aspectos da tradução de quadrinhos, considerando o uso de estratégias de tradução como auxílio ao trabalho do tradutor, ajudando-o a resolver problemas de ordem linguística e cultural. Não pretendemos encerrar as discussões, visto que ainda há muitos aspectos a serem analisados.

Os resultados obtidos apontam para um bom uso de estratégias de tradução nos quadrinhos da Turma da Mônica analisados aqui, mostrando que elas dão suporte ao tradutor principalmente nos casos em que a tradução se distancia da língua fonte para ter um melhor significado na língua alvo, atingindo seu público alvo.

Dentre o uso das categorias de estratégias propostas por Chesterman (1997), notamos que as de nível pragmático são as que melhor regem a tradução quando não há uma solução fácil ou um correspondente direto na língua alvo. Também ressaltamos que os três níveis propostos pelo autor não funcionam isoladamente, mas em conjunto, sobressaindo, por vezes, determinado nível ou outro. Por isso vemos muitas vezes uma estratégia semântica dando suporte a uma pragmática, como ocorreu, por exemplo, nas figuras 3 e 4.

Por fim, ressaltamos a importância de se conhecer e estudar as Estratégias de Tradução para um melhor desempenho no campo da tradução, pois de uma maneira ou outra elas se fazem presentes no ato de traduzir, seja de forma consciente ou inconsciente.

Referências

- BRANCO, S. de O. Linguística, Tradução e Estudos Culturais. *Revista Eutomia*. Recife, ano 3, v. 2, dez. 2010. Disponível em:
<http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano3-Volume2/linguistica-artigos/linguistica_sinara_branco.pdf> Acesso em 01 Jul. 2013.
- CAMILOTTI, C. P.; LIBERATTI, E. Desvendando os segredos da tradução de quadrinhos: uma análise da tradução de Romeu e Julieta, da Turma da Mônica. *Belas Infieis*, v. 1, n. 1, p. 95-112. 2012.

CHESTERMAN, A. Translation Strategies. In: _____. **Memes of Translation: The spread of ideas in Translation Theory**. Amsterdam: John Benjamins, 1997. p. 87-116.

SOUSA, Maurício. **Nomes... De onde vêm?** 1998. Disponível em:
<<http://www.monica.com.br/mauricio/cronicas/cron092.htm>>. Acesso em 02 Jul. 2013.

SOUSA, Maurício. **Nomes, Nombres e Names**. 1998. Disponível em:
<<http://www.monica.com.br/mauricio/cronicas/cron093.htm>> Acesso em 02 Jul. 2013.

A APRENDIZAGEM DA LÍNGUA LATINA: UMA EXPERIÊNCIA COM O MÉTODO *LINGUA LATINA PER SE ILLUSTRATA*

Viviane Moraes de Caldas GOMES
vivianegomes@gmx.de – POSLE/UFCG

A aprendizagem da língua latina ocorre através da leitura instrumental de textos e sua tradução. O latim estudado nas universidades é o latim clássico, ou seja, o literário, aquele que era escrito. Até a década de 1950 os textos do orador e advogado Cícero eram utilizados nas escolas para a aprendizagem da língua latina (FUNARI, 2006). Vários são os métodos desenvolvidos para auxiliar o aluno na sua aprendizagem, sendo grande parte deles constituídos de textos cuja leitura e tradução nos permitem conhecer não só a estrutura da língua, mas também a cultura do povo romano. O presente trabalho tem como objetivo relatar uma experiência de estudo da língua latina através do método *Lingua Latina Per se illustrata*, utilizado na disciplina de Língua Latina I, disciplina obrigatória no currículo do curso de Letras da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), que aborda o conteúdo de forma indutiva através da leitura e tradução de textos. Para nos orientar acerca dos estudos de tradução, lançamos mão dos teóricos Jerome Dryden e Schleiermacher, todos presentes na coletânea editada por Venuti (2000), *The Translation Studies Reader*.

Palavras-chave: Estudos clássicos; Língua Latina; Tradução.

THE LEARNING OF THE LATIN LANGUAGE: AN EXPERIMENT WITH THE METHOD *LINGUA LATINA PER SE ILLUSTRATA*

Viviane Moraes de Caldas GOMES
vivianegomes@gmx.de – POSLE/UFCG

The learning of the Latin language occurs through the instrumental reading of texts and their translation. The Latin studied in universities is the classical Latin, in other words, the literary, the one which was written. Until the 1950s the texts of the orator and lawyer Cicero were used in schools for learning the Latin language (FUNARI, 2006). Several methods are developed to assist students in their learning, and most of them consist of texts whose reading and translation allow us to know not only the structure of the language, but also the culture of the Roman people. This paper aims to describe an study experience of the Latin language by the method *Lingua Latina Per se illustrata*, which was used in the subject of Latin Language I, a compulsory subject in the curriculum of the Language Course of Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), which addresses content inductively by reading and translating texts. To guide us about translation studies, we used the theorists Jerome Dryden and Schleiermacher, all present in the collection edited by Venuti (2000), *The Translation Studies Reader*.

Keywords: Classical studies, Latin Language, Translation.

1. Introdução

Desde o século passado tem sido dada significativa importância ao ensino de línguas estrangeiras e, com o passar do tempo, e também com as pesquisas realizadas, muito foi desenvolvido e aperfeiçoado para que a aprendizagem de uma língua estrangeira (LE) fosse mais eficaz.

São várias as correntes metodológicas adotadas no ensino de línguas estrangeiras e podemos dividi-las em três fases: 1) abordagens tradicionais – até o final da década de 1960; 2) ensino comunicativo de línguas clássico – 1970-1990; 3) ensino comunicativo de línguas moderno – 1990 até os dias de hoje. (RICHARDS, 2006).

Em nosso estudo, voltado especificamente para a aprendizagem da Língua Latina, nos interessa, pois, a abordagem tradicional, ou Abordagem da Gramática e Tradução, uma vez que o objetivo principal dos aprendizes do latim não é a produção oral. O latim é estudado através da leitura instrumental, ou seja, leitura e tradução de textos. Aqueles que se dedicam a esse estudo têm como objetivo, pois, a leitura de textos clássicos. Faz-se necessário salientar que nos apoiamos na abordagem tradicional quando nos referimos à aprendizagem de regras gramaticais, mas levamos também em consideração aspectos culturais que estão envolvidos na compreensão dos textos clássicos. Compreendemos, pois, que a aprendizagem da Língua Latina ocorre não só através da aprendizagem da gramática, mas também através da compreensão acerca da cultura romana. Conhecer o povo romano, sua cultura e religiosidade é fundamental para a interpretação dos textos de autores latinos clássicos.

Sabe-se que há variedades do latim: o *sermo plebeius*, o *sermo urbanus* e o *sermo classicus* ou *litterarius* (BASSETO, 2005). O *sermo plebeius* era o latim falado, mais precisamente pela massa menos favorecida, analfabeta. Ele era também subdividido em *sermo rusticus*, que designava a fala descuidada dos camponeses e pastores; *sermo castrensis*, falado pelos militares; e *sermo peregrinus* usado pelos estrangeiros. O *sermo plebeius* é também denominado ‘latim vulgar’, ou seja, aquele que deu origem às línguas românicas. O *sermo urbanus* era o latim falado pela classe alta de Roma. E o *sermo classicus* era o latim escrito, especificamente da literatura.

O latim estudado nas universidades é o latim clássico, ou seja, o literário, aquele que era escrito. Até a década de 1950 os textos do orador e advogado Cícero

eram utilizados nas escolas para a aprendizagem da língua latina (FUNARI, 2006); e ainda são muito utilizados, hoje em dia, nas universidades alemãs.

Vários são os métodos desenvolvidos para auxiliar o aluno na sua aprendizagem, sendo grande parte deles constituídos de textos cuja leitura e tradução nos permite conhecer não só a estrutura da língua, mas também a cultura do povo romano.

O presente trabalho tem como objetivo relatar uma experiência de estudo da língua latina através do método *Lingua Latina Per se illustrata*, utilizado na disciplina de Língua Latina I, disciplina esta obrigatória no currículo do curso de Letras da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), que aborda o conteúdo de forma indutiva através da leitura e tradução de textos. Para nos orientar acerca dos estudos de tradução, lançamos mão dos teóricos Jerome Dryden e Schleiermacher, ambos presentes na coletânea editada por Venuti (2000), *The Translation Studies Reader*.

2. Conhecendo o método *Lingua Latina per se Illustrata*

O método *Lingua Latina per se illustrata* é dividido em dois volumes: a) volume I: Família Romana; b) volume II: Roma A eterna. Além dos livros de textos, o método também é composto pelos livros de exercícios. Uma característica importante: todos os livros são escritos em latim.

Na disciplina Língua Latina I, oferecida aos alunos da graduação do curso de Letras da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), foram trabalhadas as cinco primeiras lições do volume I, a saber: *Imperium Romanum*, *Familia Romana*, *Puer Improbus*, *Dominus et Servi* e *Villa et Hortus*. Todas as lições estão em latim e são compostas por textos. A estrutura da língua é aprendida através da leitura e tradução desses textos. Ou seja, durante a leitura os alunos vão construindo a gramática da língua paulatinamente, através do método indutivo. Isso significa dizer que eles próprios, em diálogo com o professor, sem construção de tabelas com as declinações, compreendem a estrutura da língua.

Em todas as lições, os alunos não só aprendem a estrutura da Língua Latina, mas tem também a oportunidade de conhecer um pouco sobre a sociedade romana da Antiguidade.

3. A tradução e a aprendizagem da língua latina

A aprendizagem da língua latina ocorre, na maioria das vezes, através da leitura instrumental de textos e sua tradução. Esse tipo de aprendizagem já ocorria séculos antes de Cristo, na Antiguidade Clássica. Fazia parte da educação grega, por exemplo, a leitura das epopeias de Homero – a *Ilíada* e a *Odisseia*. (JAEGER, 1989)

A origem da literatura latina é atribuída à tradução da *Odisseia*, de Homero, para a língua latina feita por Lívio Andrônico^{*****}, por volta de 240 a.C. (CARDOSO, 2003). Essa tradução foi realizada por ele para que pudesse ensinar as crianças romanas, uma vez que, sendo preceptor delas, não dispunha de textos literários para a educação dessas crianças. Com isso percebemos que a leitura e a tradução de textos literários já fazia parte da educação clássica Greco-romana.

Percebe-se, pois, que o início da literatura latina ocorre através da tradução e imitação dos modelos gregos. Se pensarmos, então, nos estudos de letras clássicas realizados nas universidades, ele é realizado ainda nesses padrões, isto é, a partir de traduções dos textos clássicos, ou melhor, textos do latim literário. Faz-se necessário, no entanto, salientar que nem sempre a língua latina é aprendida através da leitura e tradução de obras literárias, mas através de textos em latim clássico, aquele que era escrito. Alguns métodos, por exemplo, *Aprendendo Latim* (JONES; SIDWELL, 2012), apresenta textos da literatura latina; mas o método *Lingua Latina Per se Illustrata* (ORBERG, 2010) é constituído de textos próprios que abordam também aspectos da cultura romana.

Ainda no que se refere à educação no mundo romano através da tradução, Furlan (2003), baseando-se em no texto de Copeland (1991) *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*, afirma que

as escolas romanas praticavam um modelo de ensino semelhante ao das escolas gregas, e em ambas a disciplina de gramática compreendia não somente o estudo técnico da linguagem, mas também o comentário ou crítica textual, e a disciplina de retórica ensinava como produzir argumentos persuasivos e discursos públicos. A maior diferença entre estas escolas, e que nos interessa aqui, é que na romana a tradução era uma prática comum tanto no aprendizado de gramática como de retórica. Nos estudos gramaticais, era considerada

***** Lívio Andrônico era grego e tornou-se escravo romano depois da guerra de Tarento (272 a.C.).

curso de letras, da Universidade Federal de Campina Grande, UFCG, no segundo semestre do ano letivo de 2012. A turma era composta por 24 (vinte e quatro) alunos, dentre os quais 17 (dezessete) já haviam sido reprovados na mesma disciplina pelo menos uma vez. Isso significa dizer, então, que eles já haviam tido contato com um método tradicional de aprendizagem da língua latina.

Faz-se necessário salientar, primeiramente, que os estudos de latim são realizados apenas nas universidades – talvez, com raríssimas exceções, em algumas escolas brasileiras – pelo fato de não haver mais a obrigatoriedade desta disciplina nos currículos escolares. Fernandes (2010) trata, em um capítulo de sua dissertação, sobre o ensino do latim no Brasil. Ela se baseia, então, em uma pesquisa realizada por Valle (1989) e afirma que

o objetivo do estudo do latim e do grego é ler os textos originais, desdobrando, posteriormente, este objetivo em três: o objetivo do estudo do latim em um curso de Letras é ler, traduzir e comentar textos latinos. Levando isso em conta, na perspectiva de Valle (1989), os exercícios de versão teriam um papel no estudo pois possibilitam aplicar e fixar noções gramaticais quando o aluno compara as estruturas das duas línguas, português e latim. (FERNANDES, 2010, p. 49).

Isso significa dizer que, através da tradução, o aluno não só tem a possibilidade de ler, traduzir e comentar os textos clássicos, mas pode também fixar a gramática da língua e compará-la com a sua língua materna, no caso de estudantes falantes de língua portuguesa, o português.

Existem, no entanto, objetivos distintos entre os cursos de Latim nas universidades. Há o estudo da Língua Latina em nível superior que possibilita o aluno receber o grau de bacharel e/ou licenciado, quando o aluno tem por objetivo ser professor de Latim; e há a Língua Latina como disciplina do currículo do curso de letras – ou de outros cursos também, como Biologia, Teologia, Filosofia etc – cujo objetivo é a aprendizagem da língua para auxiliar o aluno em seu curso.

No caso específico de curso de letras, a disciplina de Língua Latina auxilia o aluno em outras disciplinas. Ao estudar Filologia Românica, ou seja, o estudo da história externa, isto é, do desenvolvimento das línguas românicas, o aluno precisa de um conhecimento mínimo da Língua Latina. Na disciplina de História da Língua

Portuguesa, quando se estuda a história interna específica da Língua Portuguesa, o conhecimento de Latim também é importante.

Precisa-se ressaltar também que, para se traduzir textos do latim para o português, é necessário que o aluno compreenda minimamente a estrutura da Língua Latina que é um tanto diferente da Língua Portuguesa. O latim é uma língua de casos. Isso significa dizer que existem desinências específicas que se acoplam aos radicais dos nomes, designando a função sintática que um determinado termo exerce em uma oração. São seis os casos que constituem a Língua Latina e a função sintática básica de cada um deles é a seguinte: Nominativo → sujeito ou predicativo do sujeito; Vocativo → chamamento (também denominado vocativo na língua portuguesa); Genitivo → adjunto adnominal restritivo; Dativo → objeto indireto; Ablativo → adjunto adverbial ou agente da passiva; Acusativo → objeto direto.

Isso significa dizer que os nomes são declináveis e estão, pois, dispostos em cinco declinações. Cada uma dessas declinações apresenta uma terminação distinta no nominativo e os gêneros dos nomes são também diferentes – masculino, feminino ou neutro. Além disso, cada uma dessas declinações possui desinências específicas de casos também.

Passaremos agora a nossa experiência com o método *Lingua Latina Per se Illustrata* com os alunos de Língua Latina I da Universidade Federal de Campina Grande, UFCG. Ao iniciarem-se as aulas, os alunos foram informados de que estudariam, naquele semestre, com um método novo, que continha textos em Língua Latina.

As primeiras aulas foram difíceis porque o método indutivo exige muito dos alunos. Ele faz com que eles reflitam sobre a estrutura da língua e isso requer não só muita atenção, mas também um diálogo permanente entre alunos e professor. Se os alunos estão acostumados a só receber as informações, quadros e tabelas prontos para serem decorados e traduzir frases soltas sempre com a sua tabela ao lado, eles sentem dificuldades quando são solicitados, a todo instante, a pensar a língua e a participar ativamente no seu processo de aprendizagem.

Já na primeira aula, os alunos começaram a traduzir um texto do Latim para o Português. Como eles não possuíam dicionários, a professora os auxiliava com o vocabulário. As dificuldades foram muitas, principalmente fazê-los participar

ativamente das aulas. Nas primeiras aulas, eles saíam da sala de aula exaustos de tanto pensar não só na estrutura da Língua Latina, mas também na da sua língua materna. Isso é um dado que também precisa ser discutido: uma das grandes dificuldades na aprendizagem da Língua Latina é o fato de os alunos chegarem à universidade sem um conhecimento mínimo de Língua Portuguesa. Como o trabalho de tradução do Latim é realizado a partir de uma análise sintática das orações – isso ocorre porque a Língua Latina é estruturada a partir de casos –, se o aluno não souber as funções sintáticas de um termo em uma oração, ele terá dificuldades para compreender e traduzir uma oração latina.

A aprendizagem da Língua Latina, assim como de outras línguas estrangeiras, ocorre de maneira progressiva. As orações do primeiro capítulo são mais simples para que o aluno vá se familiarizando com a língua. Já no capítulo quatro, o aluno se depara com orações um pouco mais complexas e precisa refletir um pouco mais para compreendê-la. Vejamos a seguinte oração pertencente a um dos textos do método – o que está em negrito são as desinências de caso:

Servus discedit quia is pecuniam domini in sacculo suo habet.

[O escravo retira-se porque ele tem o dinheiro do senhor no seu saco.]

Almeida (2011) sugere que se comece a traduzir uma oração latina pelo verbo e, a partir dele, os outros termos. Temos, assim, na oração acima: *discedit*: 3ª. pessoa do singular, verbo intransitivo, ou seja, não precisa de complemento; *servus*: nominativo singular masculino, vocábulo da segunda declinação; *quia*: conjunção explicativa; *is*: pronome, nominativo singular masculino concordando com o sujeito *servus* porque o substituiu na oração explicativa; *pecuniam*: acusativo singular feminino, vocábulo da primeira declinação, complemento do verbo *habet* – corresponde ao objeto direto; *domini*: genitivo singular masculino, vocábulo da segunda declinação – corresponde ao adjunto adnominal restritivo; *in*: preposição que solicita uma palavra no caso ablativo; *sacculo suo*: sintagma nominal composto por um nome *sacculo* e um pronome *suo*, ambos no caso ablativo, singular, masculino – caso exigido pela preposição *in*; *habet*: 3ª. pessoa do singular. Esse trabalho é realizado em todas as orações como atividade de fixação do conteúdo.

Transcreveremos, como exemplo de trabalho com o método, um texto e a sua tradução proposta pelos alunos.

VILLA ET HORTUS

Ecce villa et hortus Iulii. Iulius in magna villa habitat. Pater et mater et três liberi in villa habitant. Iulius et Aemilia tres liberos habent: duos filios et unam filiam – non duas filias.

In villa multi servi habitant. Dominus eorum est Iulius. Is multos servos habet. Ancillae quoque multae in villa habitant. Domina earum est Aemilia: ea multas ancillas habet.

Iulius in villa sua habitat cum magna família. Pater et mater habitant cum Marco et Quinto et Iulia. Iulius et Aemilia in villa habitant cum liberis et servis et ancillis.

Villa Iulii in magno horto est. In Italia sunt multae villae cum magnis hortis. In hortis sunt rosae et lilia. Iulius multas rosas et multa Lilia in horto suo habet. Hortus Iulii pulcher est, quia in eo sunt multae et pulchrae rosae liliaque.

Aemilia femina pulchra est, Syra non est femina pulchra, neque pulcher est nasus eius, sed foedus est. Syra, quae bona ancilla est, nasum magnum et foedum habet. Iulius est vir Aemilia, feminae pulchrae. Iulius Aemiliam amat, quia ea pulchra et bona femina est. Aemilia Iulium virum suum amat et cum eo habitat. Pater et mater liberos suos amant. Iulius non solus, sed cum Aemilia et cum magna família in villa habitat.

In villa sunt duo ostia: ostium magnum et ostium parvum. Villa sunt duo ostia et multas fenestras habet.

In villa Iulii magnum atrium est cum impluvio. Quis est impluvio? In eo est aqua. In átrio nullae fenestrae sunt.

Etiam peristylum magnum et pulchrum in villa est. ‘Peristylum’ est vocabulum Graecum. In villis Graecis et Romanis magna et pulchra peristyla sunt. Estne impluvium in peristylo? Id non in peristylo, sed in átrio est. In peristylo parvus hortus est. [...] (ORBERG, 2010, p. 32-34)

Agora, a tradução proposta pelos alunos:

A PROPRIEDADE E O JARDIM

Eis aqui a propriedade de Júlio. Júlio mora em uma grande propriedade. O pai, a mãe e os três filhos moram na propriedade. Júlio e Emília têm três filhos: dois filhos e uma filha – não duas filhas.

Muitos escravos moram na propriedade. O senhor deles é Júlio. Ele tem muitos escravos. Muitas escravas também moram na propriedade. A senhora delas é Emília: ela tem muitas escravas.

Júlio mora na propriedade com a sua grande família. O pai e a mãe moram com Marcos, Quinto e Júlia. Júlio e Emília moram na propriedade cós os filhos, com os escravos e com as escravas.

A propriedade de Júlio fica em um grande jardim. Na Itália, há muitas propriedades com grandes jardins. Nos jardins há rosas e lírios. Júlio tem muitas rosas e muitos lírios no seu jardim. O jardim de Júlio é bonito, porque nele há muitas rosas bobitas e lírios.

Emília é uma mulher bonita. Sira não é uma mulher bonita e nem o nariz dela é bonito, mas feio. Sira, que é uma boa escrava, tem um nariz grande e feio. Júlio é marido de Emília, uma mulher bonita. Júlio ama Emília porque ela é bonita e é uma boa mulher.

Emília ama o seu marido e mora com ele. O pai e a mãe amam os seus filhos. Júlio não mora sozinho na propriedade, mas com Emília e com a sua grande família.

Na propriedade há duas portas: uma porta grande e uma porta pequena. A propriedade tem duas portas e muitas janelas.

Na propriedade de Júlio há um grande pátio com um implúvio. O que é um implúvio? Nele há água. No pátio não janelas.

Há também n propriedade um peristilo grande e bonito. “Peristilo” é uma palavra grega. Nas propriedades gregas e romanas há peristilos grandes e bonitos. Há implúvio no peristilo? Não, ele não fica no peristilo, mas no pátio. No peristilo há um pequeno jardim.

Percebemos que as orações são curtas e apresentam termos que se repetem com frequência, mas exercendo função sintática distinta. Começamos a tradução sempre pelos verbos e a função sintática de cada termo é discutida para chegarmos a uma tradução da oração.

Como nessa lição o texto tem como tema principal uma propriedade romana, os alunos têm a possibilidade de conhecer um pouco sobre essa temática da vida social

romana. A propriedade é de Júlio, que mora com a sua família e com os seus escravos nela – todos pertencentes a ele, o *pater familias*. Nesse momento, os alunos aprendem sobre o que seria o *pater familias* e como se estrutura uma sociedade patriarcal.

Além disso, eles conhecem uma propriedade romana e como ela é estruturada. Termos como ‘implúvio’ e ‘peristilo’ fazem parte do vocabulário da língua portuguesa, mas não são utilizados com frequência – durante a leitura e tradução do texto, os alunos discutiram como deveriam traduzir essas palavras, uma vez que não conheciam o seu significado. Isso é natural porque as propriedades no Brasil não possuem nem implúvio nem peristilo. Mais uma vez ratificamos a importância do conhecimento cultural que a tradução nos proporciona.

Além desse conhecimento cultural, o aluno aprende também a estrutura da língua. Antes de fazer a tradução, eles identificam os termos e a sua função sintática. Se houver uma preposição em uma oração, eles identificam-na e identificam também o caso do termo à qual ela se refere. Por exemplo, vejamos as seguintes orações:

[1] Iulius **in** magna villa habitat.

[2] In Italia sunt multae villae **cum** magnis hortis.

Há nelas as preposições ‘in’ e ‘cum’. Ambas solicitam um termo no caso ablativo. Então, na oração [1] temos dois termos no ablativo singular feminino: ‘magna villa’ – um nome da primeira declinação: ‘villa’, acompanhado de um adjetivo que o qualifica: ‘magna’. Já na oração [2], temos a preposição ‘cum’ que também exige um nome no caso ablativo. Nesta oração, o termo que acompanha a preposição é ‘magnis hortis’ – ambos os termos no ablativo singular masculino: ‘hortus’, palavra masculina da 2ª. declinação mais o adjetivos ‘magnus’ que concorda em gênero, número e caso com ela.

Esse trabalho é realizado em todas as orações e os alunos vão aprendendo a estrutura da língua paulatinamente através da tradução.

Apresentamos abaixo o depoimento de alguns alunos sobre o método *Lingua Latina per se Illustrata*:

- A metodologia adotada pela professora é do livro *Lingua Latina per se Illustrata*, esse método é novo. Ela utiliza o livro de textos para traduzirmos, mais um livro de exercícios para praticar o que aprendemos na tradução. Esse método facilita mais a compreensão da palavra em si, pois aprendemos os casos, as declinações, por meio das traduções e não na palavra solta. As questões gramaticais são resolvidas ao longo da leitura sem a necessidade de decorar

intermináveis tabelas, além de ser bem mais agradável. Com relação a outros métodos, já tive oportunidade de vivenciar outras experiências de ensino, mas, com esse, facilitou mais meu aprendizado, não que seja fácil, pois não é, mas com esse método eu aprendi, não decorei. (Aluna J)

- As aulas ministradas, com o uso de dicionários e com as antigas práticas de decorar as declinações para o meu aprendizado não foi produtivo. Já com o uso do método de não precisar decorar as declinações e não me prender ao uso do dicionário eu consigo identificar quando preciso usá-las nas orações aprendidas e não decorando. (Aluna F)

- A minha experiência com a disciplina de Latim de início foi bastante decepcionante, pois em Latim I a metodologia foi baseada no ensino tradicional de memorização. Sendo assim não conseguir obter um bom desenvolvimento no processo de aprendizagem, pois ao decorar (tentar) tabelas, ficava impossível traduzir e praticar as frases soltas [...] (Aluna C)

Esses depoimentos nos mostram que ‘decorar tabelas’ não é muito produtivo e eles confirmam também a importância da tradução na aprendizagem da Língua Latina.

Conclusão

A nossa experiência com o método *Lingua Latina per se Illustrata*, um método indutivo, nos mostrou que a tradução de textos em latim para a língua portuguesa é eficiente na aprendizagem dos alunos. Através da leitura e tradução dos textos, o aluno tem contato não só com a língua, mas também aprende um pouco sobre a cultura romana. Daí a relação entre tradução e educação.

Como o método não apresenta, nas primeiras lições, nenhuma tabela com os casos, os alunos vão compreendendo a gramática da língua sem a necessidade de decorar as desinências de caso de cada declinação. Eles aprendem como a Língua Latina é estruturada de acordo com a construção das orações.

Na primeira parte do capítulo V já temos elementos suficientes que fazem referência à cultura romana. Ao mesmo tempo que, através da tradução, o aluno apreende a estrutura da língua latina, ele também conhece um pouco da vida na

sociedade romana. Além disso, como uma análise sintática é realizada, os alunos aprendem também a Língua Portuguesa – uma deficiência que pode ser constatada a cada aula.

Em todo ensino de língua, temos um objetivo a ser alcançado. Na aprendizagem da Língua Latina, o objetivo é fazer com que os alunos consigam compreender textos escritos em Latim e traduzi-los para a Língua Portuguesa. Através dos depoimentos, pudemos perceber que o objetivo a ser alcançado pela disciplina Língua Latina I foi atingido, uma vez que os alunos conseguiram, através do método *Lingua Latina per se Illustrata*, aprender não só alguns aspectos da língua, mas também da cultura romana.

Referências

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática Latina**. 30a ed. São Paulo: Saraiva, 2011.

BASSETO, B. F. **Elementos de filologia românica: história externa das línguas**. Vol. I, 2ª. Ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

CARDOSO, Z. A. **A literatura latina**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERNANDES, T. **A tradução e o ensino do latim**. [dissertação] Florianópolis, SC, 2010.

FUNARI, P. P. **Grécia e Roma**. 4ª. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FURLAN, M. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis: PGET, n. 8, p.11-28, 2003.

JAEGER, W. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução: Artur M. Parreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

JONES, P.V.; SIDWELL, K.C. **Aprendendo Latim**. São Paulo: Odysseus, 2012.

ORBERG, H. H. **Lingua Latina Per se illustrata**. Pars 1 – Familia Romana. Newburyport, MA: Focus Publishing/R. Pullins Company, 2010.

RICHARDS, Jack C. **O ensino comunicativo de línguas estrangeiras**. São Paulo: SBS, 2006.

VENUTI, L. (org.) **The Translation Studies Reader**. London and New York:
Routledge, 2000.