

Aline Silva Lampert

CULTURA E NARRATOLOGIA: O PROCESSO DE VERSÃO DE *AINDA*
ORANGOTANGOS DE PAULO SCOTT SOB AS ÓTICAS DA LITERATURA
COMPARADA E DOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Porto Alegre

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TRADUÇÃO LITERÁRIA

**CULTURA E NARRATOLOGIA: O PROCESSO DE VERSÃO DE *AINDA*
ORANGOTANGOS DE PAULO SCOTT SOB AS ÓTICAS DA LITERATURA
COMPARADA E DOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO**

AUTORA: ALINE SILVA LAMPERT
ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a ROSALIA ANGELITA NEUMANN GARCIA
COORIENTADOR: PROF. DR. IAN ALEXANDER

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada,
submetida do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

PORTO ALEGRE

Maio, 2016

FICHA CATALOGRÁFICA

LAMPERT, Aline S.

Cultura e Narratologia: O processo de versão de *Ainda Orangotangos* de Paulo Scott sob as óticas da Literatura Comparada e dos Estudos de Tradução

Aline S. Lampert

Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2016. **121p**

Orientadora: Rosalia Angelita Neumann Garcia.

Coorientador: Ian Alexander.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Letras)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

1. Tradução Literária. 2. Cultura. 3. Narratologia. 4. Processo tradutório. 5. Paulo Scott.

AGRADECIMENTOS

Não só agradeço, mas dedico este trabalho ao meu avô Mario e à minha avó Maria Lucia. Ambos estavam comigo no início dessa caminhada e não chegaram até o fim para me ver concluindo-a. Meu avô e minha avó eram grandes incentivadores do estudo e com certeza tiveram muita influência em minhas escolhas. Eles vibravam comigo a cada conquista e, com certeza, estariam muito felizes de me ver dando mais esse passo. Isso já seria o suficiente para dedicar este trabalho a eles, porém, o que mais me motiva é o fato de que ele foi escrito no seu último ano comigo, o que vai para sempre me fazer lembrar deles quando eu lê-lo. Vô e Vó, este trabalho é para vocês.

Agradeço aos meus pais por terem me dado todo o suporte e incentivo para estudar sempre mais. Agradeço por terem me proporcionado um lar cheio de livros para ler e, desta forma, construído minha identidade leitora e, conseqüentemente, tradutora. Agradeço juntamente a eles, à minha irmã, por terem convivido com o dia a dia desta dissertação.

Agradeço à professora Rosalia por ter me orientado desde a iniciação científica que iniciou em 2010, com o projeto de tradução dos contos de Mario de Andrade, até hoje. Sem dúvida, devo a ela grande parte do meu interesse e curiosidade pela tradução literária.

Agradeço ao professor Ian por ter me dado a ideia para este projeto através de suas aulas de Versão IV, e por todo apoio e coorientação que recebi durante a tradução dos contos. Agradeço também pelas reuniões e intermináveis discussões de sextas-feiras que, com certeza, enriqueceram muito minhas reflexões, sem as quais não teria sido possível realizar este trabalho.

Agradeço a todos os outros familiares, amigos, professores e colegas que direta ou indiretamente tiveram a ver com este trabalho que vem sendo construído desde 2010. Faço um agradecimento especial à professora Luciene (tutora do PET Letras nos anos em que fiz parte dele) e às colegas de projeto de pesquisa, Cristina e Regina, por terem representado minha porta de entrada para a pesquisa acadêmica, e à amiga Bianca pela revisão deste texto.

*"Os escritores fazem as literaturas nacionais
e os tradutores fazem a literatura universal.
Sem os tradutores, nós, escritores,
estaríamos condenados a viver trancados em
nossa língua." (José Saramago)*

RESUMO

A partir da versão para a língua inglesa de dez contos da obra *Ainda Orangotangos* do autor gaúcho Paulo Scott (2003), este trabalho tem como objetivo realizar uma análise parcial do processo tradutório no que tange elementos culturais e narratológicos. Para realizar tal análise, foram contempladas três áreas de estudo: a Literatura Comparada, os Estudos da Tradução e a Narratologia. A Literatura Comparada abre as portas para a interdisciplinaridade aqui proposta e valida a tradução literária como seu objeto de estudo, visto que, de acordo com Carvalhal (2003), uma tradução literária pode ser considerada material criativo, na medida em que também constitui em um esforço criativo.

O primeiro capítulo trata das questões culturais muito exploradas nos Estudos da Tradução. Martínez (2001), Newmark (1988) e Aixelá (1996) propõem algumas definições e classificações de elementos culturais úteis para reflexão, enquanto os dois últimos, além de Venuti (1992) e Sun (2012), apontam possíveis abordagens para a tradução destes elementos. Apesar de simpatizarmos com as propostas de Aixelá (1996) e Venuti (1992) de propagar o estranhamento em detrimento da domesticação, a proposta de Sun (2012) de equilibrar momentos de precisão e aceitabilidade foi considerada mais próxima de uma tradução realista. Por fim, Aixelá (1996) concebe um conjunto de técnicas de tradução que serão utilizadas aqui a fim de alcançar tal equilíbrio nas versões.

O segundo capítulo trata das questões narratológicas e propõe um diálogo entre Narratologia e Estudos da Tradução. Autores como O'Sullivan (2003), Cavagnoli (2008), Nunes (2012) e Boase-Beier (2014) afirmam que o tradutor é leitor e (re)escritor do texto a ser traduzido, e que tal leitura precisa ser diferenciada, visto que questões de narrativa são tão importantes quanto as culturais para conceber o texto literário como um todo. Para fazer essa leitura, propomos a utilização de conceitos da Narratologia de Genette (1980) e Bal (2007). Traduzir é, portanto, uma tarefa interpretativa e transpõe não só o sentido, mas também a forma desse sentido.

Palavras-chave: tradução literária; cultura; narratologia; processo tradutório; Paulo Scott.

ABSTRACT

Based on the translation of ten short stories from the book *Ainda Orangotangos* by Paulo Scott (2003) into English, this research aims at carrying out a partial analysis of the translation process regarding cultural and narratological elements. In order to carry out this analysis, three fields of study were contemplated: Comparative Literature, Translation Studies and Narratology. Comparative Literature makes such interdisciplinarity possible and validates literary translation as its object of study since, according to Carvalhal (2003), a literary translation can be considered creative material to the extent that it also constitutes creative effort.

The first chapter addresses the cultural issues much explored by Translation Studies. Martínez (2001), Newmark (1988) and Aixelá (1996) propose some definitions and classifications of cultural elements useful for reflection, while the latter two, Venuti (1992) and Sun (2012), indicate possible approaches for translating these elements. Even though we appreciate the proposition by Aixelá (1996) and Venuti (1992) that foreignization should be propagated at the expense of domestication, the proposition by Sun (2012) of balancing accuracy and acceptability was considered better aligned with a realistic translation. Finally, Aixelá (1996) develops a set of translation techniques that are going to be employed to achieve such balance.

The second chapter discusses the narratological issues and proposes a dialogue between Narratology and Translation Studies. Authors such as O'Sullivan (2003), Cavagnoli (2008), Nunes (2012) e Boase-Beier (2014) state that the translator is both reader and (re)writer of the text to be translated, and that such reading has to be deeper since narrative issues are as important as the cultural ones to conceive a literary text as a whole. In order to perform such special reading, we propose employing the narratological concepts by Genette (1980) and Bal (2007). Translating is therefore an interpretative task and transposes not only meaning, but also the form of that meaning.

Keywords: literary translation; culture; narratology; translation process; Paulo Scott.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Modelo comunicativo de seis partes baseada em Chatman (1978)	68
Figura 2: Modelo comunicativo do texto narrativo traduzido	68

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Técnicas de tradução de Aixelá (1996)	34
Tabela 2: Comparação macroestrutural entre teorias de Genette e Bal	64
Tabela 3: Comparação microestrutural entre teorias de Genette e Bal	65
Tabela 4 - Discursos indireto e indireto livre (BAL, 2009, p. 47-48)	77
Tabela 5: Comparação entre os tipos de discurso em Genette e Bal	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. TRADUÇÃO E CULTURA	25
1.1. Elementos culturais na tradução	26
1.1.1. As palavras culturais de Newmark	26
1.1.2. Os CSIs de Aixelá	27
1.1.3. Os culturemas de Martínez	28
1.2. Estratégias de tradução entre culturas distintas	29
1.3. Técnicas de tradução de elementos culturais	31
1.4. Exemplos e discussão	35
1.4.1. Aspectos de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul	35
1.4.2. Personagens reais	42
1.4.3. Comidas e bebidas	42
1.4.4. Futebol	46
1.4.5. Datas comemorativas brasileiras	47
1.4.6. Moeda brasileira	48
1.4.7. Formas de tratamento	48
1.4.8. Questões de preconceito e outros insultos	50
1.4.9. Gírias	56
1.4.10. Interjeições	57
1.4.11. Nomes próprios motivados	58
1.5. Algumas conclusões	59
2. TRADUÇÃO E NARRATOLOGIA	60
2.1. Teorias da narrativa.....	61
2.1.1. O discurso da narrativa de Genette	61
2.1.2. A narratologia de Bal	63
2.2. Estudos da narrativa na tradução	66
2.3. Exemplos e discussão	71
2.3.1. O narrador	72

2.3.2. Níveis de narração	76
2.3.3. Ordem	82
2.3.4. Ritmo	85
2.3.5. Focalização	88
2.4. Algumas conclusões	92
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
ANEXO 1 - VERSÃO DO CONTO "UM LUGAR COMO OUTRO QUALQUER"	103
ANEXO 2 - VERSÃO DO CONTO "CASACAS GRENAIS"	104
ANEXO 3 - VERSÃO DO CONTO "GENTALHA"	105
ANEXO 4 - VERSÃO DO CONTO "SOPROS DE AMPULHETA"	107
ANEXO 5 - VERSÃO DO CONTO "SE HÁ FANTASMAS NO PARQUE"	109
ANEXO 6 - VERSÃO DO CONTO "FUNNY VALENTINE"	111
ANEXO 7 - VERSÃO DO CONTO "MARTIN"	114
ANEXO 8 - VERSÃO DO CONTO "MANHÃS"	116
ANEXO 9 - VERSÃO DO CONTO "CARROS VELOZES"	118
ANEXO 10 - VERSÃO DO CONTO "RASPAS DE VILANIA"	120

INTRODUÇÃO

O presente trabalho enquadra-se na gama de traduções comentadas feitas nos últimos anos no Instituto de Letras da UFRGS.¹ Tal fenômeno pode ser revelador de um crescente interesse em tradução, em especial a literária, pois ilustra o esforço dos alunos e professores para aumentar a reflexão acadêmica sobre esse tema. Este trabalho se dá como resultado da aproximação entre as duas áreas citadas no título — Literatura Comparada e Estudos de Tradução — visto que propõe um estudo que se vale da leitura e análise minuciosa de textos literários (dez contos da obra *Ainda Orangotangos*, de Paulo Scott), da comparação desses textos com suas versões² (tradução para língua estrangeira), e, ainda, de teorias da tradução e da narratologia para respaldar as escolhas tradutórias e tentar explicar como se deu o processo tradutório.

Eduardo Coutinho (2011) afirma que, desde seus primórdios, a Literatura Comparada tem como característica a transversalidade. De acordo com ele, essa característica conferiu à disciplina um caráter de amplitude, de acolhimento a diversos campos de conhecimento para que os mesmos possam dialogar com a Literatura Comparada. Há muitas divergências sobre o valor de tal característica: se ela é ou não positiva para a Literatura Comparada; muitos autores acreditam que esta abertura a outras disciplinas faz com que o foco fuja demais da literatura, enquanto outros acreditam que essa característica enriquece a disciplina. Independentemente de qualquer juízo de valor sobre o melhor posicionamento, não há como fugir do fato de que a produção acadêmica em Literatura Comparada tem se valido da interdisciplinaridade com as contribuições

¹ O Instituto de Letras da UFRGS já conta com diversos projetos finalizados ou em andamento sobre tradução literária. Entre eles estão: o trabalho de Mônica Stefani com Patrick White; de Adriano Migliavacca com Hart Crane; o de Guilherme Braga com tradução de dialetos escoceses; o da Prof^a. Elizamari Becker com Guimarães Rosa; o do Prof. Ian Alexander com Henry Lawson; o da Prof^a. Rosalia Garcia com Simões Lopes Neto; e, por fim, o projeto Tradução Literária e seus Desdobramentos, que começou com textos de Machado de Assis e, de 2010 a 2012, contemplou os *Contos de Belazarte* de Mario de Andrade, fase da qual participei juntamente com a Prof^a. Rosalia Garcia e as colegas Cristina Bordinhão e Regina Fleck.

² As versões para a língua inglesa foram realizadas por mim, muitas delas durante a disciplina Versão do Inglês IV ministrada pelo professor Ian Alexander em 2013/1.

trazidas pela Tradução, pela Música, pelo Cinema, pela Psicologia, entre outras áreas, de forma ainda mais evidente após as contribuições dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais.

Ainda sobre a abertura da Literatura Comparada atualmente, Susan Bassnett (1993) afirma que a disciplina como foi concebida inicialmente pelos franceses - a partir da comparação estreita e binária entre autores ou obras, analisando principalmente as fontes e influências através de uma perspectiva histórica - está hoje em dia ultrapassada. René Wellek já havia chegado a essa conclusão na década de 50, porém, segundo Tânia Carvalhal (2011), faltou a ele a apresentação de alternativas, visto que a única alternativa proposta pelo autor foi a exclusão da perspectiva histórica, aspecto que não necessariamente era o problema, pois, em conjunto com a crítica, pode sim ser de grande valia. Bassnett (1993), assim, entende que a Literatura Comparada ganha fôlego com a transcendência de suas fronteiras disciplinares através de novos pensamentos metodológicos, oriundos, por exemplo, dos Estudos de Tradução, como o exame de processos de transferências interculturais inseridos na linha de Estudos Culturais.

A Literatura Comparada, que antes restringia seus estudos à investigação de fontes e influências de determinado autor, transita entre várias áreas do saber, ocupando-se "(...) com as ressonâncias que a interação entre diferentes artes provoca na estrutura do objeto confrontado." (CARVALHAL, 2003, p. 40). A autora ainda coloca que esta interdisciplinaridade que a Comparada apresenta atualmente nos leva a conhecer de maneira mais ampla um texto literário, pois faz com que exploremos uma maior gama de enfoques do mesmo. Carvalhal (2003), deste modo, acredita que a Literatura Comparada é

(...) uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não. (...) (CARVALHAL, 2003, p. 48).

Considerando a concepção de Literatura Comparada apresentada acima, observa-se que há validade no confronto entre literatura e outras áreas de conhecimento dentro da disciplina, contanto que a literatura seja uma das áreas de conhecimento confrontadas. Uma tendência dos estudos comparatistas foi a comparação de autores individuais; outra foi a

comparação de literaturas nacionais. Focaremos aqui não apenas a obra de um autor, mas tal obra em relação ao local específico de sua criação (Porto Alegre), e não a uma abstração “nacional”. Há, afinal, um crescente interesse em estudos que tangem a heterogeneidade, processos culturais, cruzamentos de discursos, entre outros. Essa concepção vai ao encontro deste estudo, cuja intenção é comparar um texto literário com a sua tradução.

Embora os estudos sobre tradução sejam considerados outra área de conhecimento, secundária em relação aos estudos literários, queremos aqui defender a hipótese de Carvalhal (2003) de que a tradução é também texto literário e, como tal, é também criativa. Biagio D'Angelo aponta que, como já dizia Haroldo de Campos, "o tradutor é, em primeiro lugar, um transcriador" (D'ANGELO, 2010, p. 20), ou seja, o tradutor, ao reescrever um texto na língua-alvo, está realizando criação. Carvalhal afirma que "(...) o texto traduzido pode ser visto como material literário, na medida em que se constitui também num esforço criativo." (CARVALHAL, 2003, p. 229). Sobre a diferença entre um texto literário original e um texto literário traduzido, a autora diz que:

(...) São, na verdade, atividades paralelas, que correm em sentido inverso: a criação livre não delimita seu início, embora tenha de enfrentar em seu curso uma série de parâmetros dados pelo gênero ou pela tonalidade escolhida; a tradução sabe sempre onde deve iniciar, isto é, pela leitura interpretativa do texto que escolheu transpor (...) (CARVALHAL, 2003, p. 221).

A tradição comparatista preconizava a leitura dos originais para a realização de seus estudos, marginalizando a leitura de traduções. Segundo Carvalhal (2011), no momento em que a disciplina passa a admitir outras artes na comparação - como o cinema, a música e a tradução - ela admite outros textos. A tradução tem tido destaque nos estudos comparatistas, visto que é considerada um elemento de difusão literária que circula e dissemina textos de literaturas estrangeiras. Para ilustrar ainda melhor esse destaque que a tradução tem recebido nos estudos comparativos, Carvalhal cita George Steiner: "(...) A questão do traduzir tem primordialidade em literatura comparada e é o que a liga ao que eu considero como uma segunda meta nesses estudos: a disseminação e a recepção das obras literárias através dos tempos e dos lugares. (...)" (STEINER In: CARVALHAL, 2011, p. 236).

Além de ser vista como forma de difundir uma literatura, a tradução é vista sob a ótica dos estudos comparativos como uma apropriação prévia de textos existentes. O texto traduzido não deve nem pode ser idêntico ao de partida. De acordo com Carvalhal (2011), o texto traduzido busca a alteridade na medida em que concretiza apenas uma das inúmeras possibilidades de tradução - ou de interpretação - possíveis. Traduzir é recriar, de forma interpretativa, essa experiência com o que é diferente (a leitura), esta relação com o outro.

Os estudos comparativos, além do mais, consideram importante a reflexão sobre *como* e *porque* um texto é traduzido e sobre o lugar que ele passa a ocupar no novo sistema. Even-Zohar (1990), em sua Teoria de Polissistemas, já afirmava que a tradução é um fator relevante na transformação da literatura, através das trocas e interferências entre vários sistemas literários. Sua teoria é baseada nesses movimentos de fenômenos literários entre centro e periferia de diversos sistemas. A tradução literária desempenha a função de dar forma aos sistemas em desenvolvimento por seu papel muitas vezes inovador e, ao mesmo tempo, garantir que um sistema pouco conhecido seja disseminado nos sistemas já consolidados. Em outras palavras, segundo Even-Zohar (1990), a tradução assume a dupla tarefa de inovar, trazendo novos itens para uma cultura, e preservar um sistema pouco conhecido.

Há, ainda, a questão do público-alvo. Rosemary Arrojo (1996) acredita que traduções podem ou não ser aceitas por determinada comunidade interpretativa - "(...) conjunto de elementos responsáveis, numa determinada época e numa determinada sociedade, pela emergência de significados estáveis. (...)" (ARROJO, 1986, p. 79). É por essa razão que, eventualmente, surge a necessidade de se traduzir novamente uma obra que já foi traduzida anteriormente. É por isso também que devemos pensar em um público-alvo para nossas traduções, e no contexto cultural e social em que elas serão inseridas. Para a versão dos contos de Paulo Scott, foi pensado um público leitor de interessados em literatura sul-americana e brasileira que sejam fluentes na leitura de textos em língua inglesa. Essa escolha servirá de base para as outras escolhas, aquelas relacionadas à tradução de aspectos culturais e narrativos do texto.

Arrojo (1996) ainda afirma que:

(...) traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura (...) a tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados "originais" de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados (...) (ARROJO, 1996, p. 23-24).

Esse conceito de tradução proposto por Arrojo (1996) aponta não apenas para o ato concreto de leitura que todo tradutor faz, mas para o ato concreto de transpor significados para a língua-alvo. Ao fazer isso, torna-se claro que o tradutor faz opções, decide por essa ou aquela possibilidade de significado, entre tantas outras que surgem. A tradução produz significados dentro de um contexto e, portanto, a prática tradutória realizada nas versões dos contos de Scott visou produzir significados que julgamos fazer sentido - através da nossa leitura - para o público-alvo escolhido. Para tanto, levaremos em consideração principalmente a nossa interpretação da voz narrativa (baseada nos estudos narratológicos que serão explicados no capítulo 2), de modo a fazer escolhas tradutórias que façam sentido na voz do narrador ou personagem de cada conto traduzido.

O ponto de vista de Arrojo (1996) também é relevante quando falamos na tradução dos elementos culturais. Não podemos transpor os elementos culturais do texto de partida para o texto de chegada como se estes tivessem um significado estável. Tentaremos, pelo contrário, realizar uma tradução que leva em conta as diferenças culturais entre as comunidades interpretativas, de modo a produzir significados a partir de nossas escolhas tradutórias e estabelecer um diálogo entre as duas culturas, sempre tendo como base nossa leitura e interpretação dos contos.

Muitos autores dos Estudos de Tradução tentaram definir e classificar os elementos culturais relevantes para reflexão durante o processo tradutório. Entre eles estão Peter Newmark (1988), Javier Franco Aixelá (1996) e Lucía Molina Martínez (2001). Tais definições e classificações (que serão expostas em maior detalhe no capítulo 1) são úteis para que o tradutor ou acadêmico da área de tradução reflita sobre como tratar certos elementos durante o processo tradutório e quais decisões podem ser tomadas em relação a tradução destes elementos. Elas servem, no entanto, apenas como uma base para a reflexão

do tradutor ou acadêmico da área de tradução, pois cada texto poderá apresentar particularidades.

No projeto de versão de *Os Contos de Belazarte*, ao vertermos os contos de Mário de Andrade, nosso grupo de pesquisa se deparou com a necessidade de incluir três novas classificações especificamente para lidar a obra em questão: *marcas discursivas*³ *brasileiras*, *marcas discursivas do autor* e *marcas discursivas temporais* (cujos nomes foram criados pelo próprio grupo de pesquisa de acordo com a nossa leitura dos contos) (GARCIA et al., 2011). Logo, essa categorização serve apenas para orientar a busca de palavras culturais, e não para restringi-las. A identificação dos elementos culturais antes do ato tradutório é uma maneira de ler o texto que será traduzido de uma forma mais metódica, com o intuito de que essa leitura resulte em uma tradução mais consciente dos elementos culturais identificados.

Além de definições e categorias, muitos autores dos Estudos de Tradução propuseram estratégias para lidar com tais elementos. Entre eles estão, novamente, Newmark (1988) e Aixelá (1996), além de Lawrence Venuti (1992) e Yefeng Sun (2012). Enquanto Newmark (1988) defende uma tradução mais voltada para a comunicação da mensagem (com menos ênfase na manutenção dos elementos culturais), Aixelá (1996) e Venuti (1992) defendem uma tradução que conserve os elementos culturais.

Trivedi (2005) traz o conceito de *alien literature*, definindo-o como textos literários que causam estranhamento nos leitores devido a marcas culturais profundas. Ele acredita ser de suma importância a manutenção de tais marcas culturais no texto de chegada, em uma tentativa de propagação da cultura do texto fonte. Além disso, o autor defende com afinco a tradução cultural em detrimento da tradução - aqui mais especificamente, domesticação - da cultura, afirmando que tal abordagem tradutória priva o leitor do texto de chegada de entrar em contato com as diferenças culturais existentes. O autor baseia muitas

³ "Marcas discursivas" dentro desta nomenclatura criada pelo grupo significa *palavras* no sentido do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009): "unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado; forma livre mínima, vocábulo". Não tivemos o objetivo, portanto, de nos comprometermos com alguma teoria linguística durante a criação desta nomenclatura.

de suas reflexões em Bhabha (1994), que em seu texto "Como o novo entra no mundo?" conclui que a tradução cultural é a resposta para o questionamento que dá título ao texto, visto que é através dela que se dá a comunicação cultural.

Para Venuti, (1992), a tradução também é agente de prática cultural. No lugar das estratégias de fluência que eram pregadas antigamente, o autor propõe estratégias de resistência, ou seja, estratégias tradutórias que preservem também as diferenças culturais; que produzam um texto que provoque estranhamento ao leitor, ao invés de familiaridade. Dessa forma, a tradução não será agente de domesticação, mas de propagação de diferenças culturais.

Carol Maier (1995) propõe um novo modelo de tradução entre culturas que permite que o texto traduzido funcione na língua-alvo mantendo as características de diferença da cultura-fonte. A tradução precisa, de acordo com a autora, se libertar das amarras da domesticação, de modo a permitir que o leitor experimente as diferenças culturais.

Anuradha Dingwaney (1995) também prega uma tradução propagadora de culturas, visto que é a principal maneira pela qual determinada cultura "viaja" entre outras culturas. Assim, a autora acredita que a linguagem e a cultura estão sempre interligadas, e isso também ocorre na tradução, onde devemos traduzir não palavras soltas, mas palavras em um contexto cultural. Dessa forma, a autora preconiza um método que provoque estranhamento, através de aspectos culturais e até mesmo linguísticos, fazendo com que o leitor viaje para o estrangeiro. Tal método simula uma imersão cultural e também linguística, quando possível. A tradução deve fazer com que o leitor seja afetado pela leitura do texto, sendo exposto ao "outro".

No presente trabalho, as visões dos quatro autores apresentadas acima são importantes, pois, assim como eles, vemos a importância da tradução literária na propagação da cultura que pode ser feita pela manutenção de marcas que causam estranhamento no leitor da tradução. No entanto, acreditamos que seja necessário um equilíbrio nas escolhas de tradução para que o texto não se torne incompreensível para o leitor.

Há momentos em que estranhamento em demasia dificulta a leitura sem acrescentar uma informação que seja de vital importância para aquela história ou que não soa natural

naquela voz narrativa. Caberá ao tradutor, a partir da sua leitura e interpretação do texto, decidir quando deve aproximar o texto do leitor — através da manutenção dos elementos culturais — ou aproximar o leitor do texto — através de uma narrativa menos marcada culturalmente e que provoque menos estranhamento. Sun (2012) é o autor que mais se aproxima dessa visão, pois ele defende um equilíbrio entre estranhamento e familiaridade, para que o texto seja, por um lado, legível e aceito pelo público-alvo e, por outro lado, adequado e preciso no que diz respeito à cultura-fonte.

Para tentar alcançar tal equilíbrio, utilizaremos as técnicas de tradução de elementos culturais propostas por Aixelá (1996). O autor propõe diversas técnicas tanto para a conservação de elementos culturais quanto para sua substituição quando necessário. Elas serão explicadas em detalhe no primeiro capítulo deste trabalho e servirão de base para os comentários que acompanharão os exemplos retirados dos contos.

Nesta trabalho, além de voltarmos nossas atenções ao conteúdo do texto — ou em outras palavras, na cultura que está sendo transmitida —, também voltaremos nossas atenções à forma do texto. Para isso, analisaremos o papel do tradutor como leitor do texto-fonte e como intérprete de uma narrativa que precisa ser desvendada em detalhe. Utilizaremos a teoria da narratologia de Mieke Bal (2007) e Gérard Genette (1980) para refletir sobre os aspectos estilístico-narrativos do texto. O tradutor é, assim, colocado como leitor do texto e, com o auxílio da narratologia, pode compreendê-lo em seus detalhes mais sutis, como a voz narrativa, a focalização, o ritmo adotado em certos momentos narrativos, a escolha de tempo verbal e o uso de advérbios e adjetivos - elementos que indicam o estilo do autor.

Alguns conceitos de narratologia (aqueles relevantes para os contos em análise) serão aprofundados no segundo capítulo deste trabalho. Eles serão aproveitados para auxiliar na leitura dos aspectos que considerarmos relevantes de cada conto servindo, portanto, como ferramentas de leitura. Em outras palavras, o enfoque narrativo parte da leitura dos contos no original e a tradução procura refletir essa interpretação narratológica. Logo, a importância da análise narratológica neste trabalho é justamente a possibilidade que ela traz de leitura e interpretação do texto sob estudo. A análise estrutural do texto faz com que ele possa ser entendido de maneira mais profunda, visto que a estrutura é a base de

qualquer texto. Assim, a narratologia faz com que, ao lermos o texto de forma estrutural, possamos chegar a um leque maior de interpretações que às vezes estão escondidas na narrativa do texto e que podem não ser tão facilmente percebidas em uma leitura mais superficial. Dessa forma, a análise narratológica será utilizada na leitura dos contos como uma ferramenta para auxiliar na sua interpretação, e não como um objetivo dentro deste estudo.

Carvalho (2003) acredita que traduzir é a maneira mais atenta de ler, além de afirmar que a tradução é uma tarefa interpretativa e transpõe não só o sentido, mas também a forma desse sentido. A forma escolhida pelo autor é indispensável para uma leitura satisfatória. Nos contos de Scott, por exemplo, podemos identificar a aridez tanto nos episódios retratados por ele quanto na linguagem utilizada. É, afinal, através da forma que o sentido é transferido; ambos se complementam para que haja uma leitura plena da obra literária. Outros autores como Emer O'Sullivan (2003), Franca Cavagnoli (2008), Paula Nunes (2012) e Jean Boase-Beier (2014) vão ao encontro dessas ideias, e serão discutidos em mais detalhe também no segundo capítulo desta dissertação.

Dessa forma, o objetivo principal desta pesquisa, em suma, é a análise da tomada de decisões durante o processo de versão dos contos de Paulo Scott para a língua inglesa com enfoque nos elementos culturais e narratológicos. Esperamos tornar clara a importância da junção das duas análises para que se alcance uma tradução que una forma e sentido — o que o autor diz e como ele o faz — visto que estamos convencidos de que a forma contribui de maneira significativa ao conteúdo do que está sendo dito.

Assim, além da versão, a análise visa 1) descrever como se embasaram algumas escolhas nas teorias comentadas acima, para que possamos definir nossas estratégias tradutórias; 2) elucidar como trechos dos contos que fazem parte da análise do processo de tradução se comparam com a obra em português e sua tradução para a língua inglesa; 3) evidenciar o forte elo de interdisciplinaridade entre a Literatura Comparada e os Estudos de Tradução, através de um trabalho que procura dialogar com as duas disciplinas.

A importância cultural e sociológica do presente trabalho é, principalmente, a disseminação da cultura e literatura brasileiras e, neste caso, mais especificamente, gaúchas, a um público-leitor de língua inglesa. Atualmente, percebemos um movimento

mundial (mesmo que não de grande impacto) que vem deixando a cultura brasileira em maior evidência: atores brasileiros têm recebido destaque no cenário cinematográfico mundial; artistas da música pop têm suas canções e coreografias difundidas pelo mundo, também através da tradução de suas letras; esportistas brasileiros têm recebido crescente destaque em competições internacionais; o mercado publicitário brasileiro tem sido bastante premiado e reconhecido – no 60º Cannes Lions Festival de Criatividade de 2013 recebemos 115 troféus. No ano de 2014, a Copa do Mundo também colocou as terras brasileiras em evidência, e neste ano de 2016, as Olimpíadas o farão novamente.

A literatura nacional, portanto, deve se aproveitar desse momento em que o Brasil está sob os holofotes internacionais e consolidar sua importância no cenário cultural brasileiro e mundial. A Fundação Biblioteca Nacional já tira proveito dessa atenção e, desde 2011, subsidia traduções de obras brasileiras para línguas estrangeiras. Como coloca D'Angelo (2010), a literatura latino-americana é complexa, emergente e, acima de tudo, forte, pois, como outras literaturas do Terceiro Mundo, nasceu com dificuldade. O autor acredita também que o tradutor é peça essencial para a abertura da latino-americanidade. O que propomos aqui, logo, é uma abertura da brasilidade - mais especificamente de aspectos locais de Porto Alegre - através da tradução literária; D'Angelo (2010) cita Haroldo de Campos, que vê o tradutor como "(...) ponte entre dimensões distantes e insuspeitáveis, *demolidor* de fronteiras, *dilatador* de espaços (...)" (D'ANGELO, 2010, p. 20). Considerando a tradução como um fator de mediação cultural, portanto, buscamos a tal abertura da qual D'Angelo (2010) fala, para que a literatura brasileira (e aqui pegamos emprestadas as metáforas de Campos) atravesse pontes, fronteiras e diversos espaços. Além disso, destacamos a escolha da língua inglesa para a realização de tal feito, pois, mesmo que se delimite um público-alvo, ela permite que a obra traduzida seja consumida por leitores de diversas nacionalidades, devido à sua crescente universalização.

O autor escolhido é contemporâneo e faz parte do cenário literário gaúcho. A tradução de sua obra, deste modo, visa à disseminação de uma literatura gaúcha recém "saída do forno". E neste momento se pergunta, por que contemporâneo? Por que gaúcho? Em primeiro lugar, escolhemos um autor cuja obra ainda não foi traduzida e que, assim, terá sua inédita versão a partir deste trabalho. Em segundo lugar, um autor contemporâneo

trata de temas atuais que podem facilmente ser relacionados ao interesse crescente por aspectos culturais brasileiros imediatos – como o fascínio pelo futebol representado no conto “Casacas Grenais” ou a pobreza e a criminalização infantil retratados em “Martin”. Em outras palavras, tal interesse ocorre agora e, para supri-lo, escolhemos uma obra que fala do hoje, e não do ontem, cujos temas eventualmente diferem. A escolha de um autor gaúcho se deu devido ao conhecimento detalhado e local que temos daqui, pois o próprio processo de tradução se torna muito mais rico quando o tradutor conhece melhor o ambiente do texto original.

Poeta e escritor contemporâneo, nascido em Porto Alegre, Paulo Scott (1966-) faz parte — juntamente com nomes como Daniel Galera e Daniel Pellizzari, entre outros — da nova geração de escritores gaúchos que começaram sua produção literária a partir dos anos 2000. Considerando como recente a sua escrita e, conseqüentemente, o fato de que é um escritor ainda em construção, é preciso destacar, por um lado, o reconhecimento que tem recebido pelo seu trabalho já realizado e, por outro lado, a expectativa do que ele ainda tem para proporcionar à literatura brasileira e gaúcha nos próximos anos.

Embora tenha começado a publicar recentemente — seu primeiro livro de poemas *Histórias curtas para domesticar as paixões dos anjos e atenuar os sofrimentos dos monstros* foi publicado em 2001 — Paulo Scott já conta com mais três livros de poemas, três romances e um livro de contos, *Ainda Orangotangos*, obra publicada em 2003, que será objeto de estudo do presente trabalho. O reconhecimento desta obra veio em 2004, quando o autor ficou entre os três finalistas do Prêmio Açorianos, e também em 2008, quando teve a sua adaptação para o cinema dirigida por Gustavo Spolidoro.

Com uma narrativa simples e concisa, *Ainda Orangotangos* consiste em 22 breves contos que tratam de aspectos da vida porto-alegrense, muitas vezes de forma seca e brutal. Depressão, pobreza, solidão e sexo são alguns dos temas visitados pelo autor. De acordo com José Castello, no prefácio da edição da Bertrand Brasil, os contos "são relatos que lidam com a estranheza, e que a mostram como a face menos estranha, e mais comum, do humano." (SCOTT, 2007, p. 11).

A obra conta com duas edições: a primeira de 2003, da editora *Livros do Mal*, e a segunda de 2007, da editora *Bertrand Brasil*. Neste trabalho, escolhemos a primeira versão,

a mesma utilizada pelo professor Ian Alexander nas aulas de Versão do Inglês IV. Chegamos a conclusão, a partir da leitura dos dois textos — que apresentam algumas pequenas diferenças —, que a primeira edição parece ser mais livre de censura que a segunda, representando melhor o que o autor inicialmente projetou. A *Livros do Mal* foi uma editora independente de Porto Alegre, cujos donos eram Daniel Galera e Daniel Pelizzari, o que reforça tal impressão e auxilia na justificativa desta escolha.

Por fim, dividimos o trabalho em três etapas principais. A primeira consiste na leitura e análise minuciosa dos contos, que serviram para identificarmos os aspectos culturais mais relevantes e os aspectos narratológicos mais evidentes (como narração, ritmo, alguns aspectos de estilo). Tais leitura e análise foram realizadas a fim de pensar estratégias tradutórias mais adequadas para determinada característica do texto, sempre nos respaldando nos pressupostos teóricos discutidos acima. Tais estratégias tiveram como objetivo unir a forma (os aspectos narratológicos) e o sentido (os aspectos culturais) do texto que está sendo analisado para o texto que será escrito.

A etapa seguinte consistiu na tradução⁴ propriamente dita, de acordo com as estratégias já definidas na primeira etapa. A tradução foi feita com um público-alvo em mente: qualquer leitor fluente em língua inglesa interessado em literatura brasileira. Estamos cientes, contudo, de que tal opção tem consequências importantes na escolha de referências culturais, visto que algumas relações sociais — como de raça, por exemplo — são muito diferentes nos vários pontos do mundo anglófono. Pensamos em estratégias para lidar com esse tipo de dificuldade ao longo do processo de tradução, tendo sempre em mente a disseminação da nossa cultura e de como se dão as nossas relações sociais.

Finalmente, na terceira etapa, descrevemos como se deram as escolhas tradutórias relativas à cultura e à narratologia, em uma tentativa de demonstrar como foi realizado o processo tradutório voltado a estratégias que contemplam essas duas instâncias do texto. Seria impossível, no tempo que temos, descrever todas as escolhas. Por essa razão, apesar

⁴ As traduções foram feitas por mim, porém, as revisões foram feitas em equipe (eu e o professor Ian Alexander). Nossas discussões foram essenciais para o trabalho, pois nelas surgiram várias reflexões expressas nos próximos capítulos. Além disso, o fato de que sou falante nativa da língua portuguesa enquanto o professor Ian é falante nativo da língua inglesa tornou as trocas de ideias ainda mais enriquecedoras.

de termos traduzidos os 22 contos que compõem a obra, escolhemos dez para serem explorados neste trabalho. São eles: "Um lugar como outro qualquer", "Casacas Grenais", "Gentalha", "Sopros de ampulheta", "Se há fantasmas no parque", "Funny Valentine", "Martin", "Manhãs", "Carros Velozes" e "Raspas de Vilania". Por motivos metodológicos, o primeiro capítulo terá como enfoque as questões culturais, enquanto o segundo tratará das questões narrativas. A maioria dos contos aparece nos dois capítulos, reforçando, assim, a ideia de que forma e sentido se complementam.

1. TRADUÇÃO E CULTURA

O estudo de elementos culturais na atividade tradutória tem tido muito destaque ao longo da história dos Estudos de Tradução. As correntes da disciplina que ressaltam as questões relacionadas à transferência cultural representam atualmente um dos enfoques teóricos de maior incidência nesta área.

Javier Franco Aixelá (1996) constata que há quatro diversidades principais no ato de traduzir que devem ser levadas em conta. Em primeiro lugar, há a diversidade linguística, ou seja, o fato de que as línguas são diferentes e seus signos, arbitrários. Em segundo lugar, há a diversidade interpretativa, pois a tradução é derivada do ato de leitura e cada tradutor lê um mesmo texto de maneiras diferentes. Em terceiro lugar, há a diversidade intertextual ou pragmática, pois cada sociedade tem convenções expressivas diferentes para cada tipo de discurso.

Aixelá (1996) destaca, por fim, a diversidade cultural. Em outras palavras, cada comunidade linguística apresenta seus próprios hábitos, julgamentos de valores, entre outros. Segundo o autor, há um crescente reconhecimento da importância que os estudos culturais têm na tradução nos dias de hoje. Esse fenômeno fica evidente se considerarmos a quantidade de repetições do termo *cultural* na bibliografia moderna na área da tradução.

Myskja (2013) afirma que esse interesse crescente em diferenças culturais na tradução se deu com a "Virada Cultural", movimento teórico do início dos anos 90. Desta forma, o interesse que antes estava no processo linguístico da tradução — cujo foco era a comunicação da mensagem — perdeu forças para dar lugar aos estudos relacionados aos elementos culturais.

Harish Trivedi (2005) afirma que a tradução de textos literários não é meramente uma transição entre línguas, mas também entre culturas. Há a língua de partida (em que o texto original foi escrito) e a língua de chegada (aquela para a qual se traduz), mas também há a cultura de partida (presente no texto original) e a cultura de chegada (aquela do público-alvo). A língua é o veículo que transporta uma determinada cultura de um texto para outro, e as dificuldades presentes nesse processo muitas vezes recaem sobre os elementos culturais.

Além de transmitir a cultura, a língua também é parte da cultura, é um de seus elementos. Língua e cultura, portanto, estão sempre entrelaçadas. Assim, Trivedi (2005) afirma que a tradução literária não pode, evidentemente, ser considerada uma atividade mecânica entre duas línguas, mera substituição de palavras sem levar em consideração as trocas culturais em jogo, mas como uma negociação entre duas culturas.

1.1. Elementos culturais na tradução

Devido à importância e dificuldade da tradução de aspectos culturais nos Estudos de Tradução, muitos autores tentaram criar definições e classificações para tais elementos. Entre eles, destacaremos as *palavras culturais* de Peter Newmark (1988), os *CSIs* (itens especificamente culturais) de Javier Franco Aixelá (1996) e os *culturemas* de Lucía Molina Martínez (2001).

1.1.1. As palavras culturais de Newmark

Peter Newmark (1988) define cultura como "a forma de vida e suas manifestações que são típicas de uma comunidade que utiliza uma determinada língua como meio de expressão"⁵ (NEWMARK, 1988, p. 95). Considerando tal definição, Newmark (1988) introduz o conceito de *palavra cultural* — as palavras e expressões que apresentam uma dificuldade de tradução visto que são culturalmente marcadas.

O autor estabelece cinco categorias para o que ele chama de *palavras culturais*:

- a. Ecologia (flora, fauna, relevo, clima, etc.);
- b. Cultura material (comida, roupas, casas e cidades, transporte, etc.);
- c. Cultura social (atividades de trabalho e lazer);
- d. Organizações, costumes, atividades, procedimentos e conceitos (de natureza política, administrativa, histórica, religiosa e artística);
- e. Gestos e hábitos.

Além disso, o autor introduz o conceito de *foco cultural* - vocabulário relativo a determinado campo léxico em uma língua, como por exemplo, a linguagem utilizada em

⁵ Tradução livre. Original: "(...) the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression. (...)"(NEWMARK, 1988, p. 95)

português brasileiro que diz respeito ao carnaval. Desta forma, ele faz uma distinção importante entre a "linguagem universal", a "linguagem cultural" e a "linguagem pessoal". A primeira diz respeito a conceitos que o autor considera presentes em todas as culturas, como "morrer" e "viver". A segunda diz respeito à linguagem culturalmente marcada de uma determinada língua, e poderá causar dificuldades de tradução. A terceira diz respeito à maneira como um determinado indivíduo se expressa, o que também pode causar problemas para o tradutor.

As contribuições de Newmark foram muito importantes para que os estudos na área de tradução questionassem que tipo de linguagem culturalmente marcada causa dificuldades para o tradutor. No entanto, o autor em sua classificação considera a *palavra cultural* como sendo essencialmente problemática, sem levar em consideração a relação entre culturas. Estudos posteriores como os de Aixelá (1996) e Martínez (2001) mostram que não é a *palavra cultural* em si que acarreta dificuldades, mas a falta de relação que as culturas de partida e de chegada apresentam.

1.1.2. Os CSIs de Aixelá

Aixelá (1996) introduz o conceito de *CSI* (*culture-specific item* ou item culturalmente específico), e o define como os aspectos culturais em oposição aos linguísticos e pragmáticos. Ele define os *CSIs* como “itens textuais⁶ que aparentemente não são mais arbitrários do que o normal, e cuja natureza como problema de tradução só pode ser explicada ao se referir a uma lacuna intercultural”⁷ (AIXELÁ, 1996, p. 57). Assim sendo, o autor afirma que os *CSIs* não são permanentes ou estáticos, mas estão em constante transformação, de acordo com a relação dinâmica que existe entre culturas.

Para Aixelá (1996), a dificuldade de tradução surge justamente nessa relação entre duas culturas. O Brasil, por exemplo, consome muitos aspectos da cultura americana em

⁶ Neste trecho, o autor utiliza "item" no sentido de "elemento".

⁷ Tradução livre. Original: "(...) textual items which do not seem more arbitrary than the average, and whose nature as a translation problem can only be explained by appealing to an intercultural gap (...) (AIXELÁ, 1996, p. 57)

forma de filmes, músicas e literatura. Desta forma, em uma tradução do inglês americano para o português brasileiro, pode não haver tantas dificuldades tradutórias, devido à tamanha familiaridade dos brasileiros com esta cultura.

O contrário já não funciona da mesma forma, pois nos Estados Unidos há muito pouco consumo de literatura de outras línguas. Aixelá (1996) exemplifica tal fenômeno com alguns números: apenas 3,5% dos trabalhos publicados nos EUA e 2,5% dos trabalhos publicados no Reino Unido entre 1984 e 1990 são traduções. Anderson (2014), em uma reportagem na seção cultural do site BBC, afirma que a literatura traduzida publicada em países anglófonos continua na faixa de 2% a 3%, enquanto países como França e Espanha têm entre 25% e 30% de publicações de literatura traduzida.

Aixelá (1996), no entanto, não apresenta uma classificação de possíveis *CSIs* como Newmark (1988) fez com suas *palabras culturais*. A única distinção que o autor faz é entre nomes próprios e expressões comuns (objetos, instituições, hábitos, opiniões, etc.). Sua grande contribuição, desta forma, é quando diz que um *CSI* só poderá ser considerado um *CSI* de acordo com a função que ele tem no texto e conforme a cultura de chegada que o recebe.

1.1.3. Os *culturemas* de Martínez

Martínez introduz o conceito de *culturema*, o qual a autora define como "(...) *un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al ser transferido a otra cultura, puede provocar una transferencia nula o distinta al original (...)*" (MARTÍNEZ, 2001, p. 89). Nesta definição, encontramos a noção de que o *culturema* não existe fora de contexto, visto que surgem a partir de uma transferência cultural entre determinadas culturas. Sua concepção é, portanto, de que os *culturemas* são dinâmicos, e não estáticos.

A autora propõe uma classificação de *culturemas* que leva em consideração a sua natureza dinâmica, sendo, desta forma, uma classificação mais abrangente e flexível. Martínez (2001) também aponta que os elementos culturais que ela pretende classificar não são palavras, e sim conceitos. Sua proposta é a seguinte:

- a. Meio natural (Paisagens naturais como flora, fauna, fenômenos atmosféricos, climas, ventos, paisagens criadas e topônimos);
- b. Patrimônio cultural (Personagens reais ou fictícios, fatos históricos, conhecimento religioso, festividades, comidas, roupas, crenças populares, folclore, obras e movimentos artísticos, cinema, música, danças, jogos, monumentos emblemáticos, lugares conhecidos, urbanismo, moradia, utensílios e objetos, instrumentos musicais, meios de transporte etc.);
- c. Cultura social (Convenções e hábitos sociais: o tratamento e a cortesia, o modo de comer, de vestir, falar, costumes, valores morais, saudações, gestos etc.; e organização social: sistemas políticos, legais, educativos, organizações, ofícios e profissões, moedas, calendários, eras, medidas etc.);
- d. Cultura linguística (Transliterações, provérbios, frases feitas, metáforas generalizadas, associações simbólicas, interjeições, blasfêmias, insultos etc.).

A classificação de Martínez (2001) é mais abrangente e mais completa que aquela de Newmark (1988). Mesmo assim, cada texto poderá apresentar particularidades próprias que não necessariamente se enquadram nessa classificação. As classificações só se tornam úteis, portanto, na medida em que, a partir delas, é possível refletir sobre os tipos de dificuldades tradutórias provenientes de lacunas culturais. Dessa forma, o tradutor pode refletir sobre qual a melhor estratégia para lidar com tais dificuldades. Apresentaremos abaixo algumas estratégias de tradução propostas por diferentes autores, e veremos que, apesar de diferentes nomenclaturas, há duas direções que os teóricos apontam: aproximar o texto do leitor, ou aproximar o leitor do texto.

1.2. Estratégias de tradução entre culturas distintas

Newmark (1988) propõe dois métodos opostos de lidar com um texto culturalmente marcado: *transference* (transferência) e *componential analysis* (análise componencial). A primeira se refere à manutenção dos nomes e conceitos do texto de partida, enquanto a segunda leva mais em conta o processo de comunicação. O autor defende a utilização da segunda. De acordo com ele, *transference* pode trazer alguns problemas de leitura e

compreensão para a cultura-alvo e limitar o entendimento de alguns aspectos do texto. Já *componential analysis* tem como foco a comunicação pura e simplesmente, levando em menos consideração os aspectos culturais do texto. O autor acredita ser este o procedimento mais preciso na atividade de traduzir, pois ele considera a comunicação o objetivo maior da tradução.

Lawrence Venuti (1992) também desenvolveu uma distinção parecida e de muito impacto nos estudos tradutórios: *domesticating* (domesticação) e *foreignizing* (estrangeirização ou estranhamento). A primeira estratégia é caracterizada pela fluência do texto na língua de chegada, enquanto a segunda é caracterizada pela presença da alteridade do texto original. O autor acredita que estas diferentes abordagens são atitudes éticas em relação à tradução. Ele afirma que a domesticação é inevitável, mas, se for uma opção indiscriminada do tradutor, se torna um grave problema.

Há muitas críticas à teoria de Venuti, visto que ele atribui valor demasiado a uma dicotomia (*domesticação vs. estranhamento*), sem fornecer meios para que o estranhamento se concretize, nem variáveis entre os dois pólos. Myskja (2013) destaca a crítica de Maria Tymoczko, que acredita que essa dicotomia deve ser vista como uma escala variável, e não da forma absoluta como Venuti a propõe. Um mesmo texto conterá elementos que resultam da domesticação e da estrangeirização. Myskja (2013) conclui que:

(...) A fim de alcançar um efeito de resistência dentro do discurso da língua-alvo, o tradutor deve balancear elementos de domesticação e estrangeirização de tal forma que ele [o texto] fique domesticado o suficiente para ser aceito no discurso, e ainda assim estrangeiro o suficiente para manifestar resistência. (...) (MYSKJA, 2013, p. 11).⁸

Sun (2012) também aponta duas abordagens possíveis para a realização de uma tradução. O tradutor pode optar por preconizar a legibilidade e a aceitabilidade,

⁸ Tradução livre. Original: (...) In order to achieve a resistant effect within the target language discourse, the translator would be dependent on balancing elements of domestication and foreignisation in such a way it is domesticated enough to be accepted into the discourse, and yet alien enough to be resistant. (...) (MYSKJA, 2013, p. 11)

aproximando o texto do leitor, ou pode preconizar a precisão e a adequação, aproximando o leitor do texto. Em outras palavras, por um lado, a falta de legibilidade está diretamente relacionada à aceitabilidade: quanto menos legível, menos aceitável será uma tradução. Porém, por outro lado, uma tradução aceitável é voltada à recepção, e, portanto, deve se apoiar em estratégias de adaptação. Desta forma, a precisão da tradução fica prejudicada, a menos que se opte por estratégias de adequação, voltadas ao texto-fonte.

O autor conclui que se considerarmos a tradução uma atividade cultural híbrida, se torna cada vez menos satisfatória a escolha única e definitiva de uma estratégia para a tradução de um texto, seja de assimilação ou de eliminação. Ele defende uma estratégia de negociação cuidadosa entre as culturas da língua-fonte e da língua-alvo, de maneira que envolva, por um lado, legibilidade e aceitação, e, por outro, adequação e precisão. Ele acredita que a legibilidade está relacionada à qualidade literária e deve ser levada em consideração, porém não de maneira que exclua a leitura de outras culturas.

Para alcançar este equilíbrio, as técnicas de tradução auxiliam no processo tradutório e na reflexão sobre o tipo de resultado — estranhamento ou familiaridade — que se obtém de acordo com cada escolha tradutória. Ao escolher entre as diversas técnicas de tradução que serão apresentadas abaixo, o tradutor manipula de forma mais consciente que efeitos o texto provoca. É possível combinar estratégias para alcançar um texto equilibrado — em que o leitor se sinta a vontade, mas ao mesmo tempo reconheça e aprenda elementos da cultura do texto traduzido.

1.3. Técnicas de tradução de elementos culturais

Diversos autores já propuseram técnicas para auxiliar o tradutor na sua tarefa, entre eles os já citados Newmark (1988) e Martínez (2001). Suas propostas, no entanto, são demasiadamente calcadas em elementos linguísticos (por exemplo, mudança da classe gramatical da palavra). Além disso, as técnicas propostas por esses autores são muito abrangentes em relação ao tipo de tradução em que elas serão aplicadas. Várias das técnicas de Martínez (2001), por exemplo, têm como finalidade auxiliar tradutores-intérpretes. Consideramos mais proveitosas, portanto, as técnicas propostas por Aixelá (1996), que têm como foco textos literários e seus *CSIs*.

Aixelá (1996)⁹ divide suas técnicas em dois grandes grupos de acordo com o efeito que elas terão na tradução: a *conservação* ou a *substituição* dos elementos culturais. Dentro do grupo de técnicas que visa a *conservação*, existe a estratégia de *repetição*, em que se mantém o máximo possível da referência original. O resultado dessa estratégia é um efeito de caráter exótico e estranho, visto que o leitor não está familiarizado com o *CSI* e, muitas vezes, nem com a sua escrita. O exemplo trazido pelo autor é a tradução de topônimos: *Seattle* permanece *Seattle* para uma tradução do inglês para o português. Um exemplo ao contrário seria manter o acento em *São Paulo* em uma tradução do português para o inglês.

A *adaptação ortográfica* é quando se trata de uma tradução de uma língua cujo alfabeto é diferente do alfabeto da língua-alvo. Essa estratégia não será explorada nos nossos exemplos, visto que estamos trabalhando com duas línguas cujo alfabeto é o mesmo.

A *tradução linguística (não cultural)* é a utilização de uma referência denotativa muito próxima do original. Essa estratégia provoca menos estranhamento que a *repetição*, e aumenta a possibilidade de compreensão do leitor, pois apresenta uma alternativa na língua-alvo que ainda pode ser reconhecida como pertencente da cultura-fonte. É o caso de unidades de medida e moedas como nos pares: *dollars* e *dólares* ou *meter* e *metro*.

A *explicação extratextual* consiste em notas de rodapé, nota de fim de texto, glossário, comentários do tradutor, etc. Nesse caso, apesar de utilizar uma das estratégias acima, o tradutor às vezes sente necessidade de adicionar outras explicações, e nem sempre é conveniente colocá-las dentro do texto. Caso contrário, chamamos de *explicação intratextual*, adição de informação dentro do texto. Essa estratégia é escolhida quando o tradutor não quer interromper a leitura com notas, e ao mesmo tempo acredita que essa adição de explicação não interfere na narrativa da história.

Dentro do grupo de técnicas que visa a *substituição*, contamos com os *sinônimos* — utilização de referência paralela. O tradutor escolhe essa estratégia quando não quer

⁹ Em itálico estão os termos utilizados pelo autor para denominar suas técnicas de tradução.

repetir um *CSI* por motivos estilísticos e opta por um sinônimo. Um caso possível é o tradutor manter o nome de uma bebida na primeira ocorrência e, na seguinte, por não querer repeti-la, escolhe um sinônimo culturalmente mais neutro. Dessa forma, *caipirinha* pode virar *cocktail* na sua segunda ocorrência.

Há, ainda, a *universalização limitada* — utilização de outra referência da cultura-fonte. Aixelá (1996) explica que essa estratégia é escolhida quando se considera o *CSI* muito obscuro para o seu leitor. O tradutor, assim, procura outra referência também pertencente à cultura-fonte, porém, mais próxima dos leitores da cultura-alvo. Há também a *universalização absoluta*, que é utilização de uma referência culturalmente neutra, quando necessário.

A *naturalização* é a utilização de uma referência da cultura-alvo. De acordo com o autor, essa estratégia é pouco utilizada, aparecendo mais especificamente em literatura infantil.

A *eliminação* é omissão da referência sem nenhum tipo de substituição. Os estudiosos de tradução refutam essa estratégia, mas a realidade, de acordo com Aixelá (1996), é de que ela é bastante utilizada.

Por fim, há a *criação autônoma*, que consiste na adição de referências não inclusas no texto-fonte. Tal estratégia é muito pouco utilizada também, e se dá quando o tradutor decide adicionar outras informações culturais além das que já estão no texto. O autor ainda comenta algumas estratégias potenciais como a *compensação* (eliminar em um trecho, adicionando elemento cultural em outro), o *deslocamento* (mudar a referência de lugar) e a *atenuação* (substituição de informação ideologicamente forte para referência mais leve). No quadro que segue, incluímos um resumo das técnicas de tradução de Aixelá (1996):

Tabela 1: Técnicas de tradução de Aixelá (1996)

CONSERVAÇÃO	Repetição	Manutenção do máximo possível da referência original.
	Adaptação ortográfica	Tradução de uma língua cujo alfabeto é diferente do alfabeto da língua-alvo.
	Tradução linguística (não cultural)	Utilização de uma referência denotativa muito próxima do original.
	Explicação intertextual	Adição de informação dentro do texto.
	Explicação extratextual	Notas de rodapé, nota de fim, glossário, comentários do tradutor, etc.
SUBSTITUIÇÃO	Sinônimos	Utilização de sinônimo ou referência paralela.
	Universalização limitada	Utilização de outra referência da cultura-fonte.
	Universalização absoluta	Utilização de referência neutra.
	Naturalização	Utilização de referência da cultura-alvo.
	Eliminação	Omissão da referência.
	Criação autônoma	Adição de referências não inclusas no texto-fonte.

1.4. Exemplos e discussão

Os exemplos retirados dos contos da obra *Ainda Orangotangos* de Paulo Scott estão organizados com base nas categorias de *culturemas* de Martínez (2001); por esse motivo, utilizaremos o termo *culturemas* para nos referirmos aos elementos culturais identificados nos contos. Dentro da classificação da autora, entretanto, criamos uma subclassificação para melhor atender às necessidades desta tradução em especial. Tradutores (especialmente de literatura) devem realizar uma leitura minuciosa dos elementos culturais presentes no texto para auxiliar no seu processo tradutório. A leitura dos contos de Scott evidenciou os seguintes elementos:

- a. Meio natural (Aspectos de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul);
- b. Patrimônio cultural (Aspectos de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, Personagens reais, Comidas e Bebidas e Futebol);
- c. Cultura social (Datas comemorativas brasileiras, Moeda brasileira e Formas de tratamento);
- d. Cultura linguística (Questões de preconceito e outros insultos, Gírias, Interjeições, Nomes próprios).

Cada exemplo está acompanhado de comentários sobre o processo tradutório envolvido — quais opções foram consideradas e porque não foram escolhidas - e sobre as técnicas de tradução de Aixelá (1996) que foram utilizadas para resolver a dificuldade de lacuna intercultural presente no exemplo em questão.

Os exemplos foram retirados de oito contos da obra *Ainda Orangotangos* de Paulo Scott (2003): "Um lugar como outro qualquer", "Casacas Grenais", "Gentalha", "Se há fantasmas no parque", "Funny Valentine", "Martin", "Carros Velozes" e "Raspas da Vilania". Esses contos foram escolhidos por serem ricos em elementos culturais, possibilitando a discussão sobre tradução e cultura a partir de seus trechos.

1.4.1. Aspectos de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul

Primeiramente, trechos dos contos que contêm *culturemas* que são, de alguma forma, relacionados à cidade de Porto Alegre ou ao estado do Rio Grande do Sul serão apresentados. Estão combinados nesta seção tanto aspectos ecológicos quanto aspectos

urbanos. Esses *culturemas* não faziam parte da mesma categoria na classificação de Martínez (2001). A partir da leitura dos contos, entretanto, não foram encontrados motivos para separá-los nesta análise, visto que todos auxiliam na construção da imagem do espaço em que as histórias estão ambientadas.

O primeiro *culturema* é o nome de uma cidade do interior do Rio Grande do Sul chamada “Erechim”. Ela aparece no conto "Funny Valentine" (SCOTT, 2003) diversas vezes. Segue a transcrição de uma de suas ocorrências:

ORIGINAL: (...) *e um cartão de visita com o nome de uma mulher, endereço e telefone de Erechim (...)* (SCOTT, 2003, p. 62)

Na tradução, o *culturema* foi mantido como está no original, sem nenhum tipo de explicação, pois o contexto (o cartão de visita) deixa claro que é outra cidade. Uma opção que surgiu durante o processo tradutório foi a eliminação do topônimo e a utilização de uma palavra culturalmente mais neutra para indicar que é outra cidade. Porque o *culturema* aparece mais duas vezes no decorrer do conto, ajudando na compreensão de que ele nomeia uma cidade, não houve necessidade de tal eliminação.

A única mudança mais significativa neste trecho foi a inversão da ordem “endereço” e “telefone” para que a frase soasse mais natural em inglês, e para que a palavra “*address*” ficasse ao lado de “Erechim”, reforçando a ideia de localização. A técnica utilizada, portanto, foi aquela que Aixelá (1996) chama de *repetição* (ver tabela na página 34). A tradução ficou da seguinte maneira:

TRADUÇÃO: (...) *a business card with a woman's name, phone number and address in Erechim (...)*

Além de nomes de cidades, há muitos nomes de ruas, não só nos oito contos escolhidos, mas em quase todos os contos do livro. Foi selecionado para discussão um exemplo que chamou a atenção durante o processo tradutório, por ter duas ocorrências iguais, mas que foram traduzidas de maneiras diferentes. A maior dificuldade dos nomes de ruas nestes contos é que eles aparecem sozinhos, sem ser acompanhados das palavras “Rua” ou “Avenida”, como fica evidente no exemplo retirado de "Casacas Grenais" (SCOTT, 2003).

ORIGINAL: (...) *Havia aqueles nove ou dez inseparáveis: a turma da Lobo da Costa*. (...) (SCOTT, 2003, p. 21)

“Lobo da Costa” é o nome de uma rua de Porto Alegre. Sem o referente “Rua” antes de “Lobo da Costa”, o fato de que este é o nome de uma rua fica implícito. Em uma tradução literal, sem nenhuma adição de informação, o topônimo fica praticamente incompreensível, pois não há nada que impeça que “Lobo da Costa” não se refira a uma vila, uma escola, uma praça, entre outros. Por essa razão, utilizamos a técnica chamada por Aixelá (1996) de *explicação intratextual* (ver tabela na página 34), adicionando ao nome da rua a palavra “*Street*”. Essa estratégia foi utilizada em todas as ocorrências de nomes de ruas que apareceram ao longo da tradução dos contos. O trecho apresentado acima ficou da seguinte maneira:

TRADUÇÃO: (...) *There were those nine or ten, inseparable: the kids from Lobo da Costa Street*. (...)

Quando esse *culturema* se repete no final do mesmo conto, no entanto, outra técnica foi utilizada. Optamos pela técnica chamada por Aixelá (1996) de *repetição* (ver tabela na página 34). Em outras palavras, não foi adicionado nenhum tipo de explicação, deixando o nome “Lobo da Costa” sem a palavra “*Street*” seguindo-o.

ORIGINAL: (...) *mas um garoto de oito anos, pela primeira vez, andou pela Lobo da Costa completamente vestido de azul* (...) (SCOTT, 2003, p. 22)

TRADUÇÃO: (...) *but one eight-year-old boy, for the first time, walked along Lobo da Costa completely dressed in blue* (...)

Como explicamos o *culturema* uma vez, não encontramos necessidade de uma nova explicação. O leitor é capaz de reconhecer o *culturema* e lembrar que aquele nome é a rua que já apareceu no início do conto. Além disso, a voz narrativa fica mais natural sem a explicação e, por esse motivo, foi preferível utilizá-la só na primeira ocorrência. Nos outros contos em que houve mais de uma aparição do mesmo nome de rua, as mesmas técnicas foram utilizadas. O fato de que os contos são textos curtos também colabora com essa escolha.

No conto "Raspas de Vilania" (SCOTT, 2003), há uma referência ao bairro Ipanema, famoso em Porto Alegre por ser um local de lazer na orla do lago Guaíba. A

principal dificuldade é a existência de um bairro e de uma praia na cidade do Rio de Janeiro com o mesmo nome. Além disso, há uma música muito conhecida de Tom Jobim chamada "Garota de Ipanema" (em referência à praia carioca) e a versão de Norman Gimbel para a língua inglesa chamada "*The girl from Ipanema*".

Por todos esses motivos, achamos aconselhável substituir o *culturema* "Ipanema", utilizando a técnica chamada por Aixelá (1996) de *universalização absoluta* (ver tabela na página 34) — escolha de palavra culturalmente mais neutra que aquela presente no texto de partida. Essa técnica foi utilizada para que fique claro que o local citado é à beira de um lago e não de uma praia, descartando a possibilidade de confusão com esse outro *culturema* que é tão disseminado no contexto de língua inglesa. O *culturema* "Ipanema" foi, portanto, substituída por "*down by the lake*", como podemos observar abaixo:

ORIGINAL: (...) *noite dessas, lá em Ipanema* (...) (SCOTT, 2003, p. 102)

TRADUÇÃO: (...) *the other night, down by the lake*(...)

No conto "Gentalha" (SCOTT, 2003), há outro topônimo: o "Arroio Dilúvio". *Arroio* é uma palavra bastante comum no Rio Grande do Sul. De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), *arroio* significa "pequena corrente de água, seja ou não permanente", podendo conotar tanto um curso d'água natural quanto artificial, ou em outras palavras, canalizado pelo homem. A passagem do conto em questão acontece na cidade, ou seja, se trata de um arroio que está em uma zona urbana e é canalizado.

Foram discutidas algumas opções durante o processo tradutório¹⁰, entre elas, "*stream*" que, de acordo com o *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, significa "um rio pequeno e estreito"¹¹, ou seja, um curso d'água natural também pequeno como o "arroio". A opção escolhida, no entanto, foi "*canal*" que, segundo o mesmo dicionário, é um "rio artificialmente aprimorado"¹². Em outras palavras, é um curso d'água canalizado. Devido

¹⁰ Para não prolongar a apresentação de cada exemplo, decidimos que não é possível apresentar todas as traduções que descartamos, mas que é interessante apresentar pelo menos uma opção não escolhida para ilustrar nosso processo de tradução.

¹¹ Tradução livre. Original: "*A small narrow river*".

¹² Tradução livre. Original: "(...) *Artificially improved river* (...)"

ao contexto urbano em que o conto se passa, “*canal*” foi a opção escolhida, em detrimento de “*stream*”, por não apresentar o caráter urbano identificado em “*canal*”. A tradução ficou assim:

ORIGINAL: (...) *Atravessei o Arroio Dilúvio debaixo de chuva, molhei o casaco.*
(...) (SCOTT, 2003, p. 37)

TRADUÇÃO: (...) *I crossed the canal in the rain, got my coat wet.* (...)

A manutenção do *culturema* “Arroio Dilúvio”, assim como aparece no conto, também foi rejeitada. Essa seria a escolha de maior estranhamento, porém, não colabora para a construção de uma imagem da cidade, visto que é um topônimo apenas familiar para quem mora em Porto Alegre. Optamos também por não utilizar “*Dilúvio canal*” pois entendemos que nessa voz narrativa essa alternativa não seria a mais natural. A técnica escolhida foi, portanto, aquela que Aixelá (1996) chama de *universalização absoluta* (ver tabela na página 34), que é quando o tradutor opta por um termo mais explicativo e mais familiar ao leitor da língua-alvo.

Outro *culturema* encontrado nos contos é “praça” — local que serve de cenário para algumas das histórias de Paulo Scott. Algumas praças em Porto Alegre são locais muito arborizados, quase pequenos parques, o que resultou em uma dificuldade de tradução. Uma de suas ocorrências está no conto “Casacas Grenais” (SCOTT, 2003):

ORIGINAL: (...) *Foi ali em volta da Praça Garibaldi, num domingo de 1975* (...)
(SCOTT, 2003, p. 21)

“Praça”, de acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), pode ter dois significados que se aplicam a este exemplo. “Praça” pode ser um espaço público dentro da cidade onde não há construções, ou um local arborizado, um jardim público, para descanso e lazer. A Praça Garibaldi em Porto Alegre (assim como as outras que aparecem no livro) se encaixa na segunda opção: um espaço com muitas árvores onde há bancos para descansar e espaço para as crianças brincarem.

Uma possibilidade que surgiu nas revisões foi “*square*”, porém ela se aplica melhor ao primeiro sentido de *praça* apresentado acima. Segundo o *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, “*square*” é uma “área aberta em uma cidade, geralmente com

quatro lados, rodeada por edifícios”.¹³ “*Squares*” podem ter árvores também, mas geralmente não têm grama.

Na Praça Garibaldi há muitas árvores e também algumas áreas com grama. Assim sendo, optamos por “*park*” que, de acordo com o *The Free Dictionary*, significa “área pública, geralmente em seu estado natural”¹⁴ – o que se aplica à Praça Garibaldi, que está, em sua maior parte, preservada em estado natural. “*Park*” oferece informações visuais (que há árvores, que há grama) sobre como é esta “praça”, logo, a estratégia utilizada foi a de *explicação intratextual* (ver tabela na página 34). Nas ocorrências de *praça* em outros contos, o mesmo critério foi utilizado. A tradução ficou da seguinte maneira:

TRADUÇÃO: *It all happened at Garibaldi Park, on a Sunday in 1975 (...)*

As formas de transporte existentes em uma cidade também fazem parte da sua imagem e da sua urbanidade. “Variant”, modelo de carro da Volkswagen que hoje em dia está fora de linha, aparece também no conto “Casacas Grenais” (SCOTT, 2003). A dificuldade deste *culturema* é que, apesar de ser produzido por uma empresa estrangeira, esse modelo de carro só foi produzido no Brasil.

Optamos por não utilizar “Variant”, visto que a escolha deste carro em especial não parece ter importância, de acordo com nossa interpretação, para o enredo do conto. Por essa razão, a técnica escolhida foi a *universalização limitada* (ver tabela na página 34), pois utilizamos apenas o nome da marca Volkswagen:

ORIGINAL: (...) *quando ouviram as buzinas da Variant gelo (...)* (SCOTT, 2003, p. 21)

TRADUÇÃO: (...) *when they heard the horn of the white Volkswagen. (...)*

Diversos carros tipicamente brasileiros aparecem em outros contos do livro. Por também serem modelos apenas conhecidos no Brasil, como é o caso da “Variant”, a mesma técnica foi utilizada para essas outras ocorrências (utilizando o nome da marca e eliminando o nome do modelo).

¹³ Tradução livre. Original: “*An open area in a town, usually with four sides, surrounded by buildings*”.

¹⁴ Tradução livre. Original: “*A public area of land, usually in a natural state*”.

No conto "Funny Valentine" (SCOTT, 2003), por fim, há o *culturema* “bar Ocidente”, nome de um estabelecimento comercial famoso em Porto Alegre.

ORIGINAL: (...) *Pedi que encostasse na esquina do bar Ocidente (...)* (SCOTT, 2003, p. 61)

A dificuldade deste trecho é que o “Ocidente” é, por vezes, um bar (com saraus e mesas para sentar) e, por vezes, uma casa noturna (local de festas e shows, com espaço para dança). Após descer do carro, a personagem entra no local e fica claro que, naquela noite, o “bar Ocidente” é uma boate — é noite de show e as pessoas estão de pé. Para que haja um completo entendimento por parte do leitor de que tipo de espaço é esse em que se encontram os personagens, optamos por “*club*” (boate, casa noturna) no lugar de “*bar*”. Se trata, novamente, da estratégia *explicação intratextual* (ver tabela na página 34). A tradução ficou assim:

TRADUÇÃO: (...) *I asked him to pull over outside Ocidente club (...)*

Podemos concluir que a técnica *explicação intratextual* foi a mais utilizada nesses exemplos relacionados ao espaço e à cidade de Porto Alegre. A razão pela qual houve essa preferência é porque a cidade é um aspecto central nos contos de Paulo Scott.

Além disso, o público para o qual os contos estão sendo traduzidos, como já foi mencionado, são leitores que tenham interesse no Brasil, mais especificamente em Porto Alegre. Para que tal leitor consiga criar uma imagem da cidade através da leitura dos contos, são necessárias algumas explicações. Notas de rodapé, no entanto, comprometeriam muito o fluxo de leitura, visto que são muitas as ocorrências desses elementos. Assim sendo, a explicação sutil, no decorrer do próprio texto, foi considerada a opção mais adequada para o objetivo desta tradução e para o seu público-alvo.

Já os elementos considerados menos centrais ou passíveis de confusão (como o bairro Ipanema, por exemplo) foram neutralizados com a utilização das técnicas *universalização absoluta* ou *universalização limitada*. A escolha dessas técnicas só foi feita depois da interpretação de que tais elementos não tinham um impacto tão grande para o enredo das histórias. Além disso, o efeito da manutenção dos elementos estrangeiros nestes casos seria apenas um completo estranhamento, sem contribuição concreta para a construção da imagem da cidade desejada neste trabalho.

1.4.2. Personagens reais

Personagens reais e fictícios fazem parte do *patrimônio cultural* de Martínez (2001). Na obra de Paulo Scott aparecem alguns personagens históricos, ou ligados ao entretenimento como, por exemplo, músicos famosos. No conto "Casacas Grenais" (SCOTT, 2003), há um *culturema* referente ao monumento em homenagem a Giuseppe e Anita Garibaldi.

ORIGINAL: (...) *Estavam juntos, aloprados em volta da estátua do Italiano e da Anita* (...) (SCOTT, 2003, p. 21)

Neste caso, concluímos que explicar demais dentro do texto faria com que a voz narrativa ficasse comprometida — Garibaldi já foi citado no nome da praça (como foi visto no exemplo apresentado na seção anterior), e o narrador chama-o nesta passagem pela sua nacionalidade, e só dá nome a Anita. Além do mais, o leitor saber quem foram Giuseppe e Anita não contribui para a compreensão da história.

Por todas essas razões, foi escolhida a técnica de *repetição* (ver tabela na página 34). Desta forma, se o leitor se interessar por saber quem eles foram, pode pesquisar sobre a praça e sobre a estátua.

TRADUÇÃO: (...) *They were together, going nuts around the statue of Anita and the Italian* (...)

Essa escolha provoca o estranhamento natural de um texto estrangeiro e atiza a curiosidade do leitor interessado na cultura de Porto Alegre. Essa mesma técnica foi utilizada em outros trechos em que personagens reais aparecem nos contos.

1.4.3. Comidas e bebidas

As comidas e bebidas podem apresentar dificuldade de tradução, devido ao fato de serem estritamente ligadas ao seu local de origem e consumo. Cinco *culturemas* relacionados a comidas e bebidas chamaram nossa atenção durante a tradução dos contos. São eles: “docinhos de leite condensado com confeitos coloridos por cima”, “fatias de pizza de sardinha”, “salgadinhos”, “salada de maionese” e “cachaça”.

O conto “Gentalha” (SCOTT, 2003) se passa em uma festa de 15 anos. No início do conto, o narrador faz uma pequena descrição de algumas comidas oferecidas nesta festa.

ORIGINAL: (...) *A cerveja servida em copo plástico, os docinhos de leite condensado com confeitos coloridos por cima: porcaria! (...) Ao menos, me apeteceram as fatias de pizza de sardinha que restavam na bandeja prateada de papelão. (...)* (SCOTT, 2003, p. 37)

Neste trecho, aparecem duas comidas tipicamente brasileiras que costumam ser servidas em aniversários: o “docinho de leite condensado” (conhecido como negrinho, ou brigadeiro, e branquinho) e a “pizza de sardinha” (também conhecida como pizza de aniversário).

O primeiro *culturema* não causa tanta dificuldade, visto que ao invés do nome do doce, há uma descrição dele, o que facilita o trabalho do tradutor. Na tradução dos “docinhos de leite condensado”, foi possível, portanto, manter a mesma descrição já feita no original, pois ela já cria uma imagem detalhada por si só. Foi utilizada a técnica de *repetição* (ver tabela na página 34), ou seja, o trecho foi traduzido o mais próximo possível do original.

O segundo *culturema*, porém, apresenta uma dificuldade para a tradução. “Fatias de pizza” remonta à imagem da fatia triangular de pizza feita em forma baixa e redonda. A pizza típica de aniversário no Rio Grande do Sul é, no entanto, diferente em formato: ela é preparada em uma forma retangular e alta e é cortada em quadrados.

Optamos por não utilizar “*slices*”, tradução comum de “fatias”, pois tal escolha distorceria completamente a imagem da “pizza de aniversário”. Assim, utilizamos a estratégia *explicação intratextual* (ver tabela na página 34). A palavra “*squares*” foi utilizada para representar as fatias quadradas da “pizza de aniversário”. Desta forma, é produzido um estranhamento no leitor acostumado com a fatia de pizza triangular. Embora a utilização de “*squares*” não seja suficiente para demonstrar que a pizza é feita em uma forma alta, a imagem de um formato de pizza diferente do mundialmente conhecido causa uma sensação de que este texto é de uma cultura estrangeira, provocando estranhamento. A tradução ficou assim:

TRADUÇÃO: (...) *The beer served in plastic cups, the condensed milk bonbons covered with rainbow sprinkles: crap! (...) At least the sardine pizza squares left on a silver cardboard tray appealed to me. (...)*

Poderíamos ter dado mais detalhes sobre as características da pizza para o leitor. No entanto, tal explicação soaria falsa na voz do narrador desta história, pois não seria a forma mais natural de falar sobre essa comida, comprometendo muito o tom da narração. Desta forma, o *culturema* não foi completamente apagado (apesar de alguns aspectos da pizza terem sido perdidos), e o texto não ficou explicativo demais na voz deste narrador.

Os próximos *culturemas*, “salgadinhos” e “salada de maionese”, foram encontrados no conto “Um lugar como outro qualquer” (SCOTT, 2003). Essa história também se passa em uma festa, mas desta vez, de casamento.

ORIGINAL: (...) *Fico bebendo sozinho, provo uns salgadinhos e a salada de maionese. (...)* (SCOTT, 2003, p. 17)

“Salgados” ou “salgadinhos” é um conjunto de aperitivos tipicamente brasileiros, que podem ser fritos ou assados, e englobam uma variedade de pasteizinhos, empadinhas, coxinhas, entre outros. Assim como o “docinho”, já citado acima, eles são geralmente servidos em festividades, como aniversários e casamentos. Além disso, por serem pequenos, normalmente são servidos para se comer com as mãos.

Em inglês existe a expressão “*finger food*” que, de acordo com o *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, significa “pedaços de comida que podem ser facilmente comidos com os dedos”¹⁵ Esta seria a forma mais natural de chamar uma comida que é servida como aperitivo em um evento social.

Ao escolher essa tradução, mantém-se a ideia da forma de comer (com as mãos), porém, perde-se a ideia do tipo de comida em questão. “*Finger food*” pode ser doce ou salgado e, se salgado, pode ser frito ou assado como os “salgadinhos”, mas também pode ser um pequeno sanduíche ou um espetinho de frios. Neste caso, a técnica escolhida foi a

¹⁵ Tradução livre. Original: “Pieces of food that you can easily eat with your fingers”.

universalização absoluta (ver tabela na página 34), pois a palavra “*finger food*” é mais abrangente que “salgadinhos”.

O segundo *culturema*, “salada de maionese”, é menos culturalmente marcado, visto que pode ser encontrado em diversos lugares do mundo com um nome muito parecido. Este prato é composto de maionese e algum outro ingrediente que pode ser batata (muito comum no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos), frango, verduras, frutas, entre outros. Visto que “salada de maionese” é em português brasileiro o que chamamos também de “salada de batata” (pois a batata é o ingrediente preferido para esta salada) resolvemos utilizar a estratégia de *universalização limitada* (ver tabela na página 34), traduzindo “salada de maionese” para “*potato salad*”. A tradução ficou assim:

TRADUÇÃO: (...) *I stay there drinking alone, try some finger food and the potato salad. (...)*

Desta forma, no primeiro *culturema* do trecho, perde-se a ideia de que tipo de comida são os “salgadinhos”, pois optamos evidenciar a forma de comê-los. Já no segundo *culturema*, escolhemos ter uma tradução que deixe claro que tipo de comida é “salada de maionese” para os brasileiros.

Por fim, o *culturema* “cachaça” aparece no conto “Se há fantasmas no parque” (SCOTT, 2003, p. 54). “Cachaça”, aguardente de cana, é uma bebida alcoólica tipicamente brasileira. O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), no entanto, apresenta uma segunda definição: qualquer bebida alcoólica, especialmente destilada.

ORIGINAL: (...) *Remexo os meus trapos, pego a cachaça guardada para beber amanhã (...)* (SCOTT, 2003, p. 54)

No conto, o narrador é um morador de rua que observa uma cena de agressão seguida de morte em um parque de Porto Alegre. O personagem bebe para esquecer a cena que acabou de ver, portanto, qual bebida ele ingere para este fim não foi considerado muito importante para o contexto do conto, especialmente levando em consideração a segunda definição que apresentamos acima.

Desta forma, optamos por traduzir “cachaça” como “*liquor*”. De acordo com o *The Free Dictionary*, “*liquor*” significa “uma bebida alcoólica feita por meio de

destilação ao invés de fermentação”.¹⁶ Empregamos a estratégia *universalização absoluta* (ver tabela na página 34), pois “*liquor*” é menos culturalmente marcado que “*cachaça*”.

TRADUÇÃO: (...) *I search my rags, grab the liquor saved to be drunk tomorrow.*
(...)

1.4.4. Futebol

O conto “Casacas Grenais” (SCOTT, 2003) tem como um de seus temas centrais o futebol de Porto Alegre, a começar pelo seu título. Desta forma, foi criada uma nota de rodapé para o conto como um todo, para ser lida antes dele, a fim de não interferir no fluxo narrativo do texto. A nota é a seguinte:

*In Porto Alegre, there are two main football teams: Grêmio and Internacional. Grêmio's color is blue and Inter's color is red. Inter supporters are called "colorados". This is considered one of the greatest football rivalries in Brazil.*¹⁷

Com essa nota, todas as ocorrências de *culturemas* referentes aos dois times de futebol puderam ser mantidas: os nomes, as cores e a forma de chamar o torcedor do Internacional. A nota é uma *explicação extratextual* (ver tabela na página 34), no entanto, ao invés de uma nota para cada *culturema* relacionado ao futebol, foi feita apenas uma explicação para os diversos *culturemas* ao longo do texto.

Alguns exemplos retirados do texto, em que aparecem *culturemas* relacionados ao futebol que foram explicadas na nota, são os seguintes:

ORIGINAL: *Ninguém perguntou mais nada, correram feito aranhinhas pra camionete, menos aquele mais novo, ou mais colorado dos nove (ou dez).* (SCOTT, 2003, p. 21)

TRADUÇÃO: *Nobody questioned that, they ran like little spiders to the car, except for that youngest boy, the biggest colorado of the nine (or ten).*

¹⁶ Tradução livre. Original: “An alcoholic beverage made by distillation rather than by fermentation”.

¹⁷ Em Porto Alegre há dois principais times de futebol: Grêmio e Internacional. A cor do grêmio é azul e a cor do Inter é vermelho. Os torcedores do Inter são chamados de colorados. Esta é considerada uma das principais rivalidades do futebol brasileiro.

ORIGINAL: *A rua, o bairro, a cidade, estavam todos de vermelho, mas um garoto de oito anos, pela primeira vez, andou pela Lobo da Costa completamente vestido de azul.* (SCOTT, 2003, p. 22)

TRADUÇÃO: *The street, the neighborhood, the city were all in red, but one eight-year-old boy, for the first time, walked along Lobo da Costa completely dressed in blue.*

No primeiro trecho, foi possível manter o *culturema* "colorado", pois na nota explicativa há a informação de que ele se refere ao torcedor do Internacional. No segundo trecho, a rivalidade entre vermelho e azul pode ser compreendida graças à nota explicativa. Sem ela, o leitor poderia imaginar que eram cores de times opostos, mas não compreenderia a dimensão da rivalidade como sendo uma das maiores no Brasil.

O único *culturema*, entretanto, que não foi explicitado é "Grenais", que foi apagado do título. Essa escolha foi feita porque, no conto, há um duplo sentido em "virar a casaca": o torcedor do Inter que passa a torcer pelo Grêmio, e os seus amigos, que o abandonam, o traem. O título sem "Grenais" dá mais espaço para a leitura dessa ambiguidade e torna mais fácil para que o leitor estrangeiro a compreenda.

O título, assim, ficou apenas "*Turncoats*" — que significa *vira-casacas*. No título original, aparece apenas "Casacas" (*coats*), sendo "Grenais" o que conota uma mudança de ideia, principalmente quando se fala de futebol. Substituímos "Grenais" por "*turn*" em "*turncoats*", para manter essa mesma conotação, porém, menos culturalmente marcada e com mais margem à ambiguidade. Essa técnica se chama *universalização absoluta* (ver tabela na página 34), em que se escolhe uma referência neutra para o leitor da cultura-fonte.

1.4.5. Datas comemorativas brasileiras

Parte do conto "Funny Valentine" (SCOTT, 2003) se passa na noite do Dia dos Namorados. Exclusivamente no Brasil essa data comemorativa é no dia 12 de junho (véspera do dia de Santo Antônio, o santo casamenteiro), e não no dia de 14 de fevereiro (dia de São Valentim) como em outras culturas. Apesar do título do conto, optamos por não utilizar "*Valentine's Day*" (dia de São Valentim) quando o nome da data aparece no

conto, visto que essa tradução não tem como naturalizar elementos culturais ou, em outras palavras, utilizar uma referência de outra cultura.

ORIGINAL: (...) *Era uma quarta-feira fria. Dia dos namorados.* (...) (SCOTT, 2003, p. 61)

TRADUÇÃO: (...) *It was a cold Wednesday. Lovers' day, June 12.*(...)

A tradução escolhida foi “*Lovers' Day*”, tendo como foco o aspecto romântico da data, que é a principal característica dela no Brasil. Além disso, a data “*June 12*” foi adicionada para que não haja dúvida de que esta data comemorativa é específica da cultura brasileira. Ainda, o fato de que é uma quarta-feira fria combina com o mês de junho, porque no hemisfério sul só faz frio nessa época do ano. A técnica utilizada é a *explicação intratextual* (ver tabela na página 34), visto que tanto “*Lovers*” quanto “*June 12*” fornecem informações sobre essa data.

1.4.6. Moeda brasileira

No conto "Gentalha" (SCOTT, 2003), há uma ocorrência da moeda brasileira, o “real”, principal forma de organização econômica do país.

ORIGINAL: (...) *Havia três bichas conversando próximo à mesa (duvido que alguma tivesse mais de cinco reais no bolso)* (...) (SCOTT, 2003, p. 37)

A técnica de tradução escolhida para este caso foi a *repetição* (ver tabela na página 34). Não encontramos motivos para não manter o *culturema*, visto que o contexto permite compreender que “cinco reais” se trata de dinheiro. Uma opção possível seria escolher um *culturema* de outra cultura, mas não encontramos motivação para isso. Dessa forma, há efeito de estranhamento e a propagação de um elemento cultural da cultura-fonte. Além disso, sempre que a moeda aparece em outros contos, a mesma técnica foi utilizada.

TRADUÇÃO: (...) *There were three faggots talking near the table (I doubt any of them had more than five reais in their pockets)* (...)

1.4.7. Formas de tratamento

As formas de tratamento fazem parte da *cultura social* na classificação de *culturemas* proposta por Martínez (2001). Elas variam entre formas de tratamento de intimidade ou de cortesia. No conto "Martin" (SCOTT, 2003), há um diálogo entre um

balconista de farmácia e um menino guardador de carros. O menino utiliza diversas formas de tratamento ao longo do diálogo para se referir ao balconista. Elas são:

ORIGINAL: (...) *Oi moço, preciso duma cartela de aspirina (...)* (SCOTT, 2003, p. 79)

ORIGINAL: (...) *pô, tio... não to querendo problema (...)* (SCOTT, 2003, p. 80)

ORIGINAL: (...) *Cara! Que merda cara (...)* (SCOTT, 2003, p. 80)

No primeiro trecho, “moço” é uma forma de tratamento amigável, normalmente utilizada para se referir a homens jovens ou de meia idade; entendemos que “moço” é, de certa forma, uma maneira neutra de tratar alguém que não conhecemos. No segundo trecho, “tio” denota uma diferença de idade, é uma forma relativamente (não excessivamente) respeitosa de alguém mais novo chamar alguém mais velho. Ela é a mais utilizada pelo menino, que quer adquirir a confiança do balconista que se recusa a vender fiado para ele. Quando o menino percebe que não há jeito de convencê-lo, ele o chama de “cara”, como podemos ver no terceiro exemplo. “Cara” é uma maneira bem informal de chamar outra pessoa, deixando claro que o menino não está mais tentando ser respeitoso. As traduções ficaram assim:

TRADUÇÃO: (...) *Hey fella, I need some aspirin (...)*

TRADUÇÃO: (...) *come on, mister... I don't want any trouble (...)*

TRADUÇÃO: (...) *Man! What the fuck, man! (...)*

“Fella” significa, de acordo com o *The Free Dictionary*, “um homem ou menino”¹⁸. Assim como “moço”, é uma forma de tratamento amigável, sem ser muito formal nem muito informal. “Mister”, de acordo com o mesmo dicionário, é um “título cortês utilizado para se referir a homens adultos, tanto na linguagem escrita quanto na linguagem oral”.¹⁹ A diferença entre “mister” e “tio” é que a primeira pode ser utilizada também entre adultos, enquanto a segunda é especificamente utilizada quando uma

¹⁸ Tradução livre. Original: "a man or a boy"

¹⁹ Tradução livre. Original: "polite title given to a male adult, either in writing or in speech"

criança chama um adulto. “*Man*”, por fim, é uma maneira informal ou familiar de se referir a um indivíduo do sexo masculino. Ela se aproxima de *cara* em sua utilização.

Em todos os casos apresentados acima, foi preciso buscar na língua inglesa *culturemas* que não fossem regionais e que se aproximassem daqueles utilizados no conto, em termos de cortesia e formalidade. A técnica utilizada foi *naturalização* (ver tabela na página 34), ou seja, foi utilizada uma referência da cultura-alvo. Foi desconsiderada a opção de adicionar qualquer tipo de explicação ou manutenção dos termos em português, pois soaria muito estranho na voz desses personagens no conto em língua inglesa. A universalização dos termos também foi descartada, pois os níveis de formalidade são importantes para os diferentes momentos do diálogo. A maneira pela qual o menino chama o balconista está ligada ao nível de respeito utilizado por ele, e é essencial para o diálogo e o conto como um todo.

1.4.8. Questões de preconceito e outros insultos

Os insultos fazem parte do que Martínez (2001) chamou de cultura linguística. Veremos algumas ocorrências de insultos que aparecem no conto "Carros Velozes" (SCOTT, 2003). Outros contos também contêm insultos, mas esse conto em especial foi escolhido para análise, por ser rico nesse vocabulário. Outro motivo por escolher apenas esse conto é que não seria possível analisar todas as ocorrências de insultos aqui, pois não é o objetivo deste trabalho focar com mais detalhe apenas um aspecto.

Além dos insultos de cunho mais gerais encontrados em "Carros Velozes" (SCOTT, 2003), serão analisadas algumas ocorrências de ofensas relacionadas a preconceito racial e de gênero. Essas temáticas foram encontradas nos contos "Martin", "Um lugar como outro qualquer" e "Se há fantasmas no parque".

Em "Carros Velozes" (SCOTT, 2003), foram encontrados os *culturemas* "babacas" e "retardado". "Babacas" está no seguinte contexto:

ORIGINAL: (...) *Ela andava com uns babacas do tipo vamos ver quem tem mais testosterona?* (...) (SCOTT, 2003, p. 97)

“Babaca”, de acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), significa "que não tem inteligência, bobo", mas tem um sentido mais vulgar, o de "vulva".

No conto, o *culturema* é utilizado como uma crítica aos homens que apresentam um orgulho excessivo de sua condição masculina, o que pode ser interpretado a partir da descrição presente no trecho acima. Não é exatamente o mesmo sentido que o Houaiss evidencia, pois traz uma conotação mais popular de pessoas irritantes e arrogantes. A tradução escolhida foi “*assholes*”:

TRADUÇÃO: (...) *She hung out with some assholes, the let's-see-who-has-more-testosterone type (...)*

Em inglês “*asshole*”, de acordo com o *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, significa conotativamente "pessoa estúpida ou desagradável"²⁰. Desta forma, “*asshole*” é uma ofensa para uma pessoa irritante, mas também tem um significado vulgar (anus). A diferença é que a vulgaridade de “*asshole*” é maior do que a de “babaca”. Apesar disso, o “*asshole*” é uma tradução possível de “babaca” de acordo com a leitura que fizemos do termo nesse contexto. A técnica utilizada foi a de *naturalização* (ver tabela na página 34), ou seja, utilização de um *culturema* da cultura de chegada.

Outro insulto encontrado no mesmo conto foi “retardado”:

ORIGINAL: (...) *Furtara-os do apartamento de um tio (um completo retardado, segundo ela) que herdara a biblioteca inteira do seu falecido avô e os mantinha numa estante apenas como objetos de decoração. (...)* (SCOTT, 2003, p. 98)

O sentido mais literal de “retardado” é uma pessoa que sofre de retardo mental. Porém, a interpretação que fizemos do termo foi em seu sentido mais popular de uma pessoa idiota ou imbecil; no caso do conto, o tio é “retardado” porque tem uma biblioteca inteira a sua disposição, e não a utiliza. É um caso parecido com o apresentado acima. “Babaca” também estava num sentido figurado, assim como “retardado” neste trecho. A tradução escolhida foi “*moron*”:

TRADUÇÃO: (...) *She had stolen them from an uncle's apartment (a complete moron, according to her) who had inherited the entire library from her late grandfather and kept them on the shelves only as decorative objects. (...)*

²⁰ Tradução livre. Original: "stupid or unpleasant person".

Segundo o *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, "moron" é "uma maneira ofensiva de se referir a alguém que você considera muito estúpido".²¹ Esse sentido é o mesmo de nossa interpretação do sentido figurado de "retardado". Novamente foi utilizada a técnica de *naturalização* (ver tabela na página 34). Essa técnica se aplica melhor a esses casos, visto que qualquer tipo de explicação ou universalização faria com que elas parecessem não pertencer à voz dos personagens. Veremos que o mesmo ocorre com as ofensas relacionadas a preconceito.

O preconceito racial ainda encontrado no Brasil pode ser resquício da antiga sociedade escravocrata em que indivíduos negros trazidos para o país eram vistos como propriedade de fazendeiros. Logo, era comum os escravos não serem tratados com respeito, e até mesmo com crueldade.

Junta-se a isso o preconceito com a raça indígena, que foi dizimada pelos portugueses na chegada ao Brasil. Hoje em dia, os índios são poucos; alguns se adaptaram ao contexto urbano. Muitos deles, no entanto, vivem em uma situação marginalizada, visto que não encontram espaço para viver e praticar a sua cultura, que em muitas tribos está ligada à natureza. Há dois contos em que essa temática de preconceito racial é explorada e se mostra central para o enredo das histórias: "Martin" e "Um lugar como outro qualquer" (SCOTT, 2003).

O conto "Martin" (SCOTT, 2003) é aquele em que há o diálogo entre o balconista da farmácia e o menino guardador de carros. Como foi comentado acima, o balconista se recusa a vender fiado para o menino, que não tem dinheiro naquele momento, mas promete pagar depois. Não há motivos para pensarmos que o balconista venderia fiado para qualquer pessoa. Mas nessa situação em especial, parece que ele recusa prestar tal favor porque o menino é pobre, drogado (o próprio menino fala que está parando com as drogas), afrodescendente e, se não mora na rua, passa boa parte do tempo nela. Só sabemos que o menino é afrodescendente porque o balconista, ao perder a paciência com ele, o chama assim:

²¹ Tradução livre. Original: "an offensive way of referring to somebody that you think is very stupid".

ORIGINAL: (...) *Escuta aqui neguinho...* (...) (SCOTT, 2003, p. 80)

“Neguinho”, no contexto deste conto, é uma forma rude e grosseira de tratar alguém. Esse diminutivo não foi utilizado necessariamente porque ele é criança e provavelmente pequeno, mas sim para ofendê-lo, pois ao utilizar o diminutivo, tira-se do indivíduo seu senso de dignidade como homem adulto. Neste caso, não encontramos outra alternativa senão utilizar a palavra “*nigga*”, cuja conotação em inglês é ofensiva (em especial quando um branco chama um negro desta maneira), assim como “neguinho” em português. A técnica utilizada aqui é a *naturalização* (ver tabela na página 34), pois a tradução escolhida faz parte da cultura da língua inglesa, e carrega uma carga pejorativa muito específica e histórica nesta língua. A tradução ficou assim:

TRADUÇÃO: (...) *You listen here nigga...* (...)

Em "Um lugar como outro qualquer" (SCOTT, 2003), há um casamento com salgadinhos, salada de maionese (como vimos anteriormente) e uma banda contratada. O personagem central é um homem afrodescendente, aparentemente o empresário da banda, que acompanha os músicos e recebe o pagamento do homem que os contratou, porém, não toca nenhum instrumento nem fica no palco com os outros. Desta forma, ele está na pista de dança enquanto a banda toca e convida uma moça para dançar com ele. A resposta dela é a seguinte:

ORIGINAL: (...) *Não danço com preto, ela responde.* (...) (SCOTT, 2003, p. 17)

Nesse trecho há um caso claro de preconceito racial, em que a moça convidada para dançar se recusa e evidencia como motivo a cor de pele do homem que a convidou. Levando em consideração um público interessado em literatura brasileira, vai ficar claro que o preconceito possa se manifestar de forma direta (apesar de não ser comum no Brasil).

Assim, traduzimos “preto” como “*blacks*”, tendo como foco a cor da pele e evidenciando o preconceito racial em geral sem utilizar notas explicativas históricas específicas sobre o racismo no Brasil. Foi descartada a utilização de “*nigger*” — *culturema* muito pejorativo da língua inglesa para se referir a afrodescendentes — neste trecho, pois ele foi considerado demasiado forte para essa situação.

Uma das técnicas de tradução é a *tradução linguística* (ver tabela na página 34), em que se utiliza uma referência linguística aproximada na língua de chegada. “Preto” é o nome da cor em português e é utilizada no exemplo para se referir a pessoas afrodescendentes, assim como “*black*” é o nome da cor em inglês e, no plural, também pode ser entendida como pessoas afrodescendentes. A tradução ficou assim:

TRADUÇÃO: (...) *I don't dance with blacks, she answers. (...)*

Na continuação deste mesmo conto, há o seguinte trecho:

ORIGINAL: (...) *A mais bonita diz que aprendi rápido e me recomenda o puteiro perto do trevo de entrada da cidade: lá tem umas indiazinhas fedorentas que se tu pagar direitinho dançam contigo a noite toda. (...)* (SCOTT, 2003, p. 18)

Nesta passagem há outro caso de preconceito racial, porém, com índios. A utilização do diminutivo seguido de “fedorentas” deixa clara a conotação pejorativa com a qual as índias estão sendo tratadas. Em inglês, não existe a utilização do diminutivo como sufixo com o mesmo sentido pejorativo que existe no português.

Além dessa dificuldade, o *culturema* “*Indian*” em inglês serve tanto para denominar “índios” como “indianos”. Embora baste conhecer um pouco do Brasil para desfazer essa ambiguidade, não escolhemos essa opção para evitar tal confusão. “*Indian*” também foi descartada por não acarretar uma conotação tão pejorativa. Uma das opções descartadas foi uma tradução mais literal como “*little Indian girls*” — “*little*” não parece ser suficientemente insultante como é *indiazinhas*. A tradução escolhida foi a seguinte:

TRADUÇÃO: (...) *The prettiest one says I'm a quick learner and suggests the whorehouse near the entrance to the town: there are some stinky red skin girls there and if you pay them right they dance with you all night.(...)*

Ao escolher “*red skin girls*” fica claro que se trata da raça indígena, eliminando qualquer ambiguidade com outros povos. Além disso, nossa interpretação foi de que se referir à cor da pele em inglês soa mais ofensivo do que utilizar “*Indian*”, mesmo que acompanhado de “*little*”. Neste caso, foi utilizada a técnica de *universalização limitada* (ver tabela na página 34), visto que “*red skin*” é uma outra maneira de se referir às índias, porém, não neutraliza por completo o *culturema*.

Assim como vimos nos exemplos anteriores, vários contos tratam de assuntos de importância social relacionados a minorias como afrodescendentes, índios e homossexuais. No conto "Se há fantasmas no parque" (SCOTT, 2003), nos deparamos com as dificuldades linguísticas relacionadas a travestis e homossexuais. Cada língua dispõe de um léxico próprio para fazer metáforas e denominar diferentes grupos sociais, muitas vezes de maneira pejorativa. Em português, o *culturema* "veado" é comumente utilizado de forma ofensiva para se referir a homossexuais, como no trecho que adicionamos a seguir.

ORIGINAL: (...) *Agora eu quero ver se carne de veado é macia, diz o que estava na direção.* (...) (SCOTT, 2003, p. 53)

Neste trecho, "veado" não se refere ao animal; é uma metáfora para o personagem travesti, central nesta história. Em inglês, existem poucas metáforas para homossexual que utilizem o nome de um animal. Há, no entanto, o *culturema* mais comumente usado, "fairy" (fada), e muito utilizado neste mesmo contexto. Consideramos traduzir o trecho como "fairy dust" (pó de fada), porém, manter "carne" e "macia" é essencial neste caso, pois o travesti está sendo ameaçado com um cachorro que tenta mordê-lo. A tradução ficou assim:

TRADUÇÃO: (...) *Now I wanna see if fairy meat is tender, says the one who was at the wheel.* (...)

O *culturema* "veado" foi substituído por "fairy", pois o primeiro não seria compreendido em um contexto de língua inglesa, mas "meat" e "tender" ("carne" e "macia") foram mantidos. Não alcançamos uma combinação tão natural como "veado" e "carne" ou "fairy" e "dust", mas a tradução funciona no contexto desta história em que é a carne do personagem que está sendo ameaçada pelo cachorro. De qualquer forma, utilizar *culturemas* da língua inglesa que sejam metáforas de bichos para se referir a um homossexual (como "cocknocker", "chicken queen", "chicken hawk" ou "bear" que se referem a "galo", "frango" e "urso", respectivamente) poderia não ter o mesmo efeito, visto que o *culturema* "fairy" é mais difundido. Assim, duas técnicas foram combinadas para se chegar a esse resultado: a *naturalização* (ver tabela na página 34), pois um *culturema* da língua inglesa foi escolhido para realizar a metáfora, e *repetição* (ver tabela

na página 34), pois “carne” e “macia” foram mantidos em suas traduções literais para o melhor funcionamento da metáfora no contexto do conto.

No mesmo conto, “*faggot*” foi utilizado como tradução de “bicha”. Novamente o recurso escolhido foi a técnica de *naturalização* (ver tabela na página 34), visto que em casos como esse, em que a voz do personagem está em jogo, a utilização de explicações ou universalizações deve ser descartada. Em outras palavras, explicações interferem no fluxo da fala dos personagens enquanto universalizações podem fazer com que se perca a carga ofensiva da palavra. O leitor deve entender que se trata de um insulto.

ORIGINAL: (...) ...*cha louca!* (...) (SCOTT, 2003, p. 53)

TRADUÇÃO: (...) ...*azy faggot!* (...)

A dificuldade deste trecho foi que uma sílaba do *culturema* “bicha” foi cortada e esta é a primeira frase do conto. No entanto, mesmo antes de saber sobre o que é o conto, um leitor da cultura de partida pode facilmente identificar que “cha” combinada com “louca” é, na verdade, “bicha”. A continuação da leitura do conto só confirma essa interpretação, mas não é determinante para ela. Em inglês, o tradutor é obrigado a inverter a lógica do insulto, pois os adjetivos vêm obrigatoriamente antes dos substantivos. Uma mudança gramatical, portanto, teve que ser feita, deixando “*faggot*” em evidência e “*crazy*” sem algumas letras. É evidente que, desta forma, o assunto do qual a história trata fica mais transparente desde sua primeira frase na versão em inglês. Tal transparência não configura necessariamente em um problema, visto que a interpretação dada ao trecho em português foi como um insulto a um homossexual desde a primeira leitura do conto.

1.4.9. Gírias

Gírias também fazem parte da *cultura linguística* de Martínez (2001). Elas aparecem em abundância no conto “Raspas da vilania” (SCOTT, 2003), que narra a conversa de quatro motoqueiros sobre festas e diversão — assuntos propícios para a utilização desse tipo de linguagem, principalmente porque os personagens parecem ter idades e interesses aproximados. Dois exemplos foram escolhidos para serem explorados aqui. O primeiro é o seguinte:

ORIGINAL: (...) *Hoje vai ser foda!* (...) (SCOTT, 2003, p. 101)

“Foda” é uma palavra de baixo calão para se referir ao ato sexual, mas também pode representar algo muito difícil, de acordo com o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2009). Neste contexto, de acordo com nossa leitura, ela adquire um sentido de "muito legal" ou "muito divertido", definição que o dicionário não apresenta. Desta forma, a tradução escolhida foi a seguinte:

TRADUÇÃO: (...) *Today, it's gonna be fucking awesome!* (...)

Combinamos “ *fucking* ” e “ *awesome* ” para que ambas as conotações estivessem presentes. “ *Fucking* ” também é uma palavra de baixo calão em inglês, no entanto, ela é muito utilizada como adjetivo combinada com outra palavra, como foi feito neste trecho. “ *Awesome* ” quer dizer “divertido”. Além desta combinação, a utilização de “ *gonna* ” em vez de “ *going to* ” reforça a ideia de que o trecho se trata de linguagem oral e informal. Neste caso, foi preciso buscar na cultura de chegada *culturemas* que pudessem ser considerados parte do discurso dos personagens do conto, através da técnica de tradução *naturalização* (ver tabela na página 34). O mesmo precisou ser feito com este outro trecho:

ORIGINAL: (...) *Ficou ali, só na manha* (...) (SCOTT, 2003, p. 102)

“Só na manha” é uma expressão que, de acordo com o Dicionário inFormal, quer dizer “ficar tranquilo, sem preocupação, só esperando as coisas acontecerem”. Como no exemplo anterior, não é um sentido que os dicionários tradicionais apresentam, visto que é uma expressão informal. A tradução escolhida foi “ *chilling* ” que, de acordo com o *Urban Dictionary* , significa “relaxar” ou “não fazer nada”, conotação próxima daquela encontrada na definição do *culturema* em português neste contexto.

TRADUÇÃO: (...) *He stood there, just chilling.*(...)

1.4.10. Interjeições

O único caso de interjeição encontrado na seleção de contos foi em “Raspas da vilania” (SCOTT, 2003), no seguinte contexto:

ORIGINAL: (...) *Içaaaaa!* (*e eu que pensei que ninguém mais gritasse iça*) (...) (SCOTT, 2003, p. 102)

Um dos personagens arranca com a sua moto em alta velocidade e grita "Içaaaaa" para expressar seu divertimento. O comentário entre parênteses é do narrador da história, que observa a cena. Neste caso, foi escolhida uma tradução que se aproximasse com o som da interjeição em português.

TRADUÇÃO: (...) *Yee-haaaaaw!* (and I thought no one screamed *yee-haw anymore*). (...)

Essa interjeição, por um lado, é conhecida por ser muito utilizada no sul dos Estados Unidos. A técnica de *naturalização* (ver tabela na página 34), neste caso, traz características do *culturema* em inglês que não são compartilhadas com a palavra em português. Por outro lado, é preciso escolher uma interjeição que possa ser reconhecida, para que soe natural na voz do personagem e demonstre o seu sentimento de diversão. Foi necessário, assim, buscar uma interjeição já existente na língua inglesa. O critério foi, portanto, o som, já que qualquer escolha seria uma *naturalização*.

1.4.11. Nomes próprios motivados

O conto "Se há fantasmas no parque" (SCOTT, 2003), já citado acima, conta a história de um travesti que está sendo ameaçado por quatro homens e um cachorro chamado Gari. "Gari" em português brasileiro é o nome que se dá a pessoa que desempenha a função de recolher o lixo da rua. A escolha deste nome não parece ser por acaso. Segundo nossa leitura, o cachorro é chamado assim, pois ele é utilizado como instrumento para limpar as ruas de pessoas, como o personagem que está sendo agredido nesta história. Se lermos desta forma, o nome do cachorro não pode ser simplesmente mantido na sua forma em português, pois toda essa interpretação seria perdida. Segue o trecho em que o cachorro é nomeado:

ORIGINAL: (...) *O que tu fez com o Gari, seu puto?* (...) (SCOTT, 2003, p. 53)

Existem várias formas de chamar esta profissão em inglês, as quais variam conforme país ou região. Uma delas é "*street sweeper*", literalmente, varredor de rua, ou "*street cleaner*". Essas formas são muito longas e estranhas para darem nome a um animal. Em inglês australiano, existe "*garbo*", apelido para as pessoas que trabalham limpando as ruas, porém, é apenas reconhecido em contexto australiano. Não é a intenção

deste trabalho utilizar *culturemas* em inglês demasiadamente marcadas como sendo de determinada região e talvez irreconhecíveis em outros contextos. “*Garbo*” seria a melhor escolha sonoramente, pois, além de ter sons parecidos com “gari”, é curto o suficiente para ser um nome próprio de um animal. A escolha foi, entretanto, “*Sweeper*”. Segue o trecho abaixo:

TRADUÇÃO: (...) *What did you do to Sweeper, cocksucker?*(...)

Essa escolha não é sonoramente tão satisfatória quanto a outra opção, mas é menos regional e pode ser compreendida por uma gama maior de leitores. “*Street*” foi suprimido para que soasse como um nome possível. “*Sweeper*” é, literalmente, um varredor, o que não deixa de ser um sinônimo para “gari” que, de acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), significa: " pessoa que varre as ruas, geralmente contratada por órgão municipal encarregado da limpeza pública; varredor de rua". A técnica de tradução utilizada neste caso foi a de *universalização limitada* (ver tabela na página 34), pois utilizamos uma referência existente em português brasileiro, a de “varredor” ou “(*street*) *sweeper*” para denominar o cachorro “Gari”.

1.5. Algumas conclusões

Nesta tradução dos contos de Paulo Scott, foram combinadas técnicas de *conservação* e *substituição* para obter um efeito equilibrado de estranhamento e familiaridade. Desta forma, o texto pode ser reconhecido como uma tradução, porém, sem explicações ou neutralizações em demasia. As escolhas foram feitas levando em conta um leitor interessado na literatura e na cultura brasileira e gaúcha. Assim, foi idealizado um leitor que deseja informações sobre o texto que está lendo, porém, tais informações devem interferir pouco no seu fluxo narrativo.

Levando esses aspectos em consideração, concluímos que os *culturemas* relacionados ao espaço e ao patrimônio cultural (como as comidas, os personagens, as datas, entre outros) foram mais suscetíveis às técnicas de *conservação*. Os elementos culturais que fazem parte da cultura linguística (insultos, gírias, interjeições, entre outros) e da cultura social (como as formas de tratamento) foram mais suscetíveis às técnicas de *substituição*.

2. TRADUÇÃO E NARRATOLOGIA

Roland Barthes (BARTHES et al., 2013), em seu texto "Introdução à análise estrutural da narrativa", de 1966, chama a atenção para a diversidade de narrativas existentes no mundo, sejam elas orais ou escritas, nos mais variados gêneros possíveis. De acordo com o autor, elas estão presentes "(...) em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade (...) a narrativa está aí, como a vida." (BARTHES, 2013, p. 19).

Gérard Genette foi pioneiro na tentativa de sistematizar os estudos da narrativa, dentro dos estudos estruturalistas, com sua obra *Narrative Discourse*. De acordo com Jonathan Culler (1983), no prefácio dessa obra, autores como Barthes e Genette não tinham como objetivo interpretar os textos literários propriamente ditos, mas investigar suas estruturas. Para a tradução, entretanto, esse conhecimento sobre as estruturas dos textos literários ajuda a entender certos elementos como voz e focalização (Genette) ou enredo (Barthes), que são trabalhados de diversas formas e em textos diferentes por autores diferentes. Assim, com base nesses fatores estruturais, leitores interpretam de diversas formas textos literários, tentando observar a multiplicidade de significados em jogo. Como leitores, os tradutores podem se valer desses instrumentos de análise narratológica para interpretar e transpor o texto-fonte para outra língua e cultura. Essa investigação, portanto, serve como ferramenta para auxiliar na interpretação de textos literários e, desta forma, pode ser também de alguma valia para a tradução.

Consideramos a obra *Narratology* de Mieke Bal (2009) uma das abordagens mais didáticas e abrangentes sobre o assunto. Em seu prefácio, a autora afirma que:

(...) Não é preciso aderir ao estruturalismo como uma filosofia para ser capaz de utilizar os conceitos e pontos de vista apresentados neste livro. Também não é preciso sentir que a adesão, por exemplo, a uma visão

desconstrucionista, marxista ou feminista da literatura impeça o uso desse livro. (...) (BAL, 2009, p. x)²²

Desta forma, Bal (2009) destaca a natureza instrumental de sua teoria. Assim, apesar de ter nascido com autores como Barthes e Genette em um contexto estruturalista, o estudo narratológico não precisa ser vinculado diretamente à corrente estruturalista. Como a autora afirma, e como já apontado no parágrafo anterior, a narratologia serve como ferramenta para permitir uma melhor interpretação de um texto narrativo, seja qual for a ideologia de quem o está interpretando.

Lars Bernaerts et al. (2014), no entanto, afirmam que, tanto nos estudos da corrente estruturalista quanto em estudos mais recentes, o impacto da tradução nas estruturas da narrativa tem sido pouco explorado. Os autores acreditam que, embora a maioria das teorias da narrativa até hoje não considerem as alterações nas estruturas narrativas provocadas pela tradução ou em traduções que levem em conta aspectos importantes da narrativa do texto-fonte, essas possibilidades devem ser melhor investigadas.

2.1. Teorias da narrativa

2.1.1. O discurso da narrativa de Genette

Gérard Genette (1983) inicia a introdução de sua obra *Narrative Discourse* chamando a atenção para três noções distintas que o termo *narrativa* pode apresentar. A primeira, considerada pelo autor a mais evidente, é aquela que "(...) refere à declaração narrativa, o discurso oral ou escrito que se compromete a contar um evento ou uma série de eventos (...)" (GENETTE, 1983, p. 25).²³ Em outras palavras, essa primeira noção corresponde ao texto narrativo em si.

22 Tradução livre. Original: "One need not adhere to structuralism as a philosophy in order to be able to use the concepts and views presented in this book. Neither does one need to feel that adherence to, for example, a deconstructionist, Marxist or feminist view of literature hinders the use of this book." (BAL, 2009, p. x)

23 Tradução livre. Texto em inglês: "(...) refer to the narrative statement, the oral or written discourse that undertakes to tell of an event or a series of events (...)" (GENETTE, 1983, p. 25)

Na segunda noção proposta pelo autor, considerada menos difundida entre os teóricos da época, *narrativa* se refere a uma "(...) sucessão de eventos, reais ou fictícios, que são os objetos desse discurso, e às diversas relações de ligação, oposição, repetição, etc. (...)" (GENETTE, 1983, p. 25).²⁴ *Narrativa* pode ser, portanto, a história contada por um determinado discurso.

Finalmente, a terceira e mais antiga noção, de acordo com o autor, é "(...) o evento que consiste em alguém relatando algo: o ato de narrar em si (...)" (GENETTE, 1983, p. 26).²⁵ *Narrativa* seria, assim, o ato que produz o discurso narrativo. Sem a produção do discurso, nenhuma das noções acima pode existir — nem texto nem conteúdo. Genette (1983) ainda declara surpresa quanto à falta de estudos desta terceira noção até então.

Genette (1983) ainda afirma que o *discurso narrativo*, objeto principal de seu estudo, é feito de relações — entre o discurso (primeira noção) e os eventos contados por ele (segunda noção), e a relação entre o discurso (primeira noção) e o ato que o produz (terceira noção). Ele escolhe os termos (1) *narrativa*, (2) *história* e (3) *narração* para nomear esses fenômenos, respectivamente, deixando claro que seu objeto é a *narrativa*, visto que somente ela está disponível para análise textual.

Para investigar as relações entre *narrativa* e *história* e entre *narrativa* e *narração*, Genette (1983) divide o seu estudo em três categorias — *tempo*, *modo* e *voz*. A primeira se refere à relação entre o tempo da história e o tempo do discurso, enquanto a segunda se refere à relação entre o conteúdo da história e a forma como ele é representado no texto — ambas relacionando, portanto, *narrativa* e *história*. A terceira, por sua vez, relaciona *narrativa* e *narração*, e consiste na relação entre o narrador e sua audiência (real ou implícita).

24 Tradução livre. Texto em inglês: "(...) succession of events, real or fictitious, that are the subjects of this discourse, and to their several relations of lining, opposition, repetition, etc (...)" (GENETTE, 1983, p. 25)

25 Tradução livre. Texto em inglês: "(...) the event that consists of someone recounting something: the act of narrating itself (...)" (GENETTE, 1983, p. 26)

2.1.2. A narratologia de Bal

Mieke Bal (2009) inicia a introdução de sua obra *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* definindo que o escopo de seu estudo — narrativas — podem estar presentes em textos, imagens, espetáculos, eventos, entre outros. Em outras palavras, qualquer artefato cultural que conta uma história contém uma narrativa. Sua teoria, portanto, tem como objetivo uma melhor compreensão, análise e avaliação das narrativas, sendo um instrumento com o qual os leitores podem descrever textos narrativos.

Assim como Genette, Bal (2009) introduz alguns conceitos importantes para o entendimento de sua teoria como um todo. Em primeiro lugar, um *texto narrativo*

(...) é um texto em que um agente ou sujeito transmite a um destinatário ("conta" ao leitor) uma história através de um determinado meio, como linguagem, imagem, som, construções, ou uma combinação destes. Uma *história* é o conteúdo desse texto; produz uma manifestação, inflexão e "colorido" especial de uma fábula; apresenta a fábula de determinada maneira. Uma *fábula* é uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente e que são causados ou experienciados por atores. (...) (BAL, 2009, p. 5)²⁶

Essas três definições juntas, de acordo com a autora, constituem os elementos básicos de sua teoria. Esses elementos são chamados de *camadas* da narrativa e podem ser analisados separadamente por um leitor especializado, o que não quer dizer que eles existam de forma separada. A autora enfatiza que as três camadas estão completamente interligadas, e essa separação é feita apenas para fins didáticos e analíticos.

A *fábula*, portanto, é o conteúdo ou matéria da história; é a construção de eventos de forma lógica e cronológica. *Eventos* (transição de um estado a outro), *atores* (agentes que executam ações) e *locais* (onde os eventos acontecem) constituem a *fábula*.

26 Tradução livre. Original: "(...) is a text in which an agent or subject conveys to an addressee ('tells' the reader) a story in a particular medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof. A story is the content of that text, and produces a particular manifestation, inflection, and 'colouring' of a fabula; the fabula is presented in a certain manner. A fabula is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. (...)" (BAL, 2009, p. 5).

A *história* é a fábula organizada, ou manipulada, de determinada maneira. Enquanto os eventos da fábula se encontram em ordem lógica e cronológica, na história eles podem ser organizados de muitas formas. Essa organização da fábula pode provocar reações no leitor, como medo, suspense, convencimento, tristeza, entre outros.

Essas manipulações podem ser temporais, ou seja, a fábula ganha determinada *ordem, ritmo e frequência*. Além disso, os *atores e locais* ganham características e se transformam em *personagens e locais* específicos. Finalmente, há a manipulação dos diferentes pontos de vista, ou perspectivas – chamada de *focalização*, e é o que dá subjetividade à história.

Segundo Bal (2009), "(...) uma fábula que foi ordenada em uma história ainda não é um texto (...)" (BAL, 2009, p. 8)²⁷. O *texto* é uma história contada em determinado meio e por determinado agente — o *narrador*. O *texto*, que tem início, meio e fim, é composto por uma sequência de frases através dos quais acessamos a história; o *texto* é a primeira coisa que "vemos" como leitores.

Apesar de apresentar as *camadas* nessa ordem, Bal (2009) enfatiza que elas não necessariamente se originam nessa ordem. Essa forma de apresentá-las foi a que a autora julgou mais didática, porém, a única camada a qual se tem acesso é o *texto*. A *fábula* é nada mais que o resultado da interpretação do leitor, cujas principais influências são o *texto* e seu *narrador* e a *história* e suas *focalizações*.

Uma comparação possível das três principais características das teorias de Bal (2009) e Genette (1983) é a seguinte:

Tabela 2: Comparação macroestrutural entre teorias de Genette e Bal

Teoria de Genette	Teoria de Bal
História	Fábula

²⁷ Tradução livre. Original: "(...) a fabula that has been ordered into a story is still not a text (...)" (BAL, 2009, p.8).

Narrativa	História Texto
Narração	-

A *história* de Genette (1983) corresponde à *fábula* de Bal (2009). Ambos os conceitos dão conta dos elementos constitutivos de um texto narrativo. Já a *narrativa* de Genette (1983) seria a junção de *história* e *texto* de Bal (2009), ou seja, a manipulação dos elementos através de focalização e narração. Já a *narração* de Genette (1983) não está presente em Bal (2009) como uma camada, mas implícita em suas três camadas. A *narração* de Genette (1983) é o ato de produzir narrativas como um todo, ou seja, engloba *fábulas*, *histórias* e *textos*.

Genette (1983) e Bal (2009) apresentam seus conceitos de maneira diferente. Enquanto Bal (2009) utiliza *texto*, *história* e *fábula* como capítulos de seu livro, e em cada capítulo apresenta conceitos relacionados às essas camadas, Genette (1983) divide seu livro nos capítulos *tempo*, *modo* e *voz*. Vejamos abaixo uma tabela que ilustra as seções de cada teoria:

Tabela 3: Comparação microestrutural entre teorias de Genette e Bal

Teoria de Genette	Teoria de Bal
<u>TEMPO</u> - Ordem - Duração - Frequência	<u>TEXTO</u> - Narração / narrador - Comentários não-narrativos - Descrições - Níveis de narração

<p><u>MODO</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Distância - Perspectiva 	<p><u>HISTÓRIA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Ordem - Ritmo - Frequência - Personagens - Espaço - Focalização
<p><u>VOZ</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Tempo - Nível - Pessoa 	<p><u>FÁBULA</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Eventos - Atores - Tempo - Local

Na terceira seção deste capítulo, serão apresentados exemplos da versão de trechos dos contos de Paulo Scott (2003) sob a ótica dessas duas teorias apresentadas acima que, apesar de algumas diferenças terminológicas, apresentam muitos pontos em comum. Para tal, serão esmiuçados alguns conceitos brevemente citados nesta seção e presentes na tabela acima. Apenas contemplaremos, no entanto, aqueles conceitos que julgarmos interessantes para a nossa análise de tradução. Mas antes dos exemplos, na próxima seção, serão apresentados alguns estudos mais recentes que relacionam narrativa e tradução.

2.2 Estudos da narrativa na tradução

Embora os estudos da narrativa e os estudos de tradução não tenham sido contemplados em conjunto com muita frequência, alguns acadêmicos mais

contemporâneos têm feito relações entre essas áreas. A revista *Language and Literature* lançou uma edição²⁸, em 2014, composta apenas por artigos que investigam questões de narratologia e tradução, o que já demonstra um grande avanço na área.

Jean Boase-Beier (2014), em seu artigo "*Translation and the representation of thought: The case of Herta Müller*", disserta sobre a importância da narratologia para os estudos de tradução e sobre a importância da tradução para os estudos da narrativa. A autora inicia o texto afirmando que os acadêmicos e críticos que estudam narratologia ignoram os efeitos da tradução na narrativa. Esse fenômeno é retratado pelo fato de que críticos, muitas vezes, baseiam suas análises em traduções sem chamar atenção para o fato de que são traduções. Eles ignoram a reescrita do tradutor e fazem críticas sobre o texto traduzido como se tudo presente ali fosse oriundo do autor, atribuindo equivalência ao texto original e traduzido.

Boase-Beier (2014) também tem ressalvas quanto aos acadêmicos da tradução. Embora tenham chegado à conclusão de que traduzir significa estar autorizado a "modificar" o texto-fonte quando necessário, e a serviço da clareza, para chegar ao texto-alvo, eles não costumam considerar as mudanças das estruturas narrativas em suas investigações, mesmo quando o foco de sua investigação é tradução e estilo. Esses estudiosos se preocupam principalmente com questões linguísticas e culturais, esquecendo as questões da narrativa, de acordo com ela.

A autora ainda reforça a ideia de que o tradutor é essencialmente leitor do texto que traduz. O tradutor, porém, não é qualquer leitor, pois a leitura para tradução é mais crítica e profunda que outras, como já foi argumentado no artigo *Tradução literária e seus desdobramentos: aspectos culturais e narratológicos da versão para o inglês de Contos de Belazarte de Mario de Andrade*, de Rosalia Garcia et al. (2011). Além disso, a principal característica da leitura para tradução é sua natureza necessariamente comparativa, já que

²⁸ O nome da publicação é "*Narration and translation*" (Narração e tradução) e ela foi editada por July de Wilde, Lars Bernaerts e Lisbeth De Bleeker. Além da introdução escrita por seus editores, ela é composta por seis artigos que tratam apenas de questões de tradução e narrativa.

ela compara o texto-fonte às suas outras traduções ou até mesmo à futura tradução que será feita a partir dessa leitura.

A partir de suas reflexões sobre tradução e narratologia, Emer O 'Sullivan (2003) coloca o tradutor, em primeiro lugar, como leitor do texto, texto que depois passará por um trabalho de reescrita. A autora amplia o modelo de comunicação narrativa (a partir de Chatman) incluindo as questões de tradução, como podemos comparar abaixo.

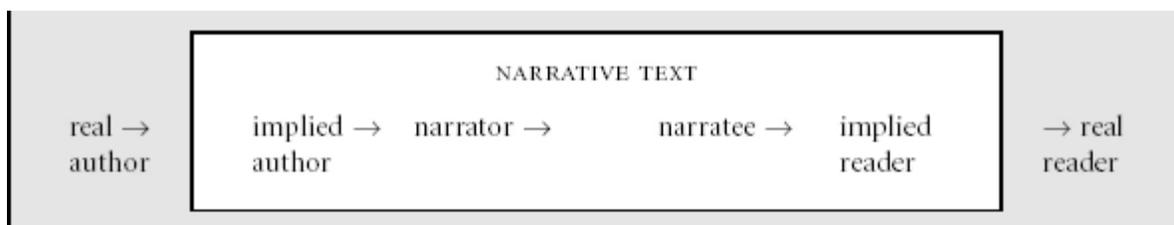


Figura 1: Modelo comunicativo de seis partes baseada em Chatman (1978) (sem página; O, SULLIVAN, 2003²⁹)

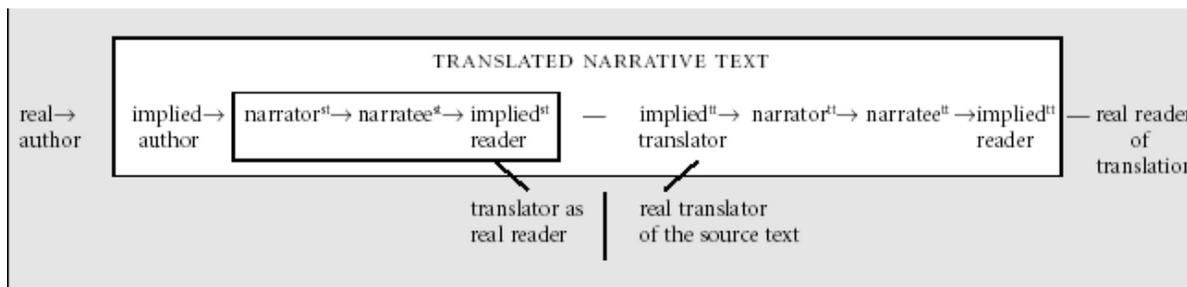


Figura 2: Modelo comunicativo do texto narrativo traduzido (sem página; O, SULLIVAN, 2003³⁰)

A autora afirma que a comunicação entre as instâncias *autor real* e *leitor real da tradução* só é possível devido a existência do *tradutor real*. Ele age primeiro como *leitor real* do texto-fonte, para depois criar um *narrador*, um *narratário* e um *leitor implícito*, absorvendo os elementos de *narrador*, *narratário* e *leitor implícito* nesse papel e então

29 Devido à disposição do texto e de das figuras aqui citadas serem em uma versão textual .html, não há no website numeração de páginas, o que tornou inviável a numeração para uma citação mais adequada.

30 Idem 24.

assumindo seu papel de *tradutor real*. Ao traduzir o texto-fonte, irá transpor esses três elementos na tradução, o que põe em evidência o papel interpretativo fundamental do tradutor na tradução literária.

Para tratar dessas questões, Franca Cavagnoli (2008), em seu artigo "*A second translation: translating V.S. Naipaul into Italian*", também destaca o caráter interpretativo da tradução. De acordo com a autora, o tradutor é um leitor muito especial que traz consigo responsabilidades — seu primeiro grande desafio é nada mais que a leitura do texto que será traduzido. E, como a leitura e a interpretação, a tradução assume um caráter até certo ponto subjetivo e que provavelmente dependerá das experiências do tradutor-leitor.

Além de leitor, o tradutor é essencialmente um escritor na segunda etapa do processo tradutório (sendo a primeira etapa a leitura). Cavagnoli (2008), que em seu artigo trabalha com textos traduzidos do inglês para o italiano, acredita que além das duas línguas dos textos de partida e de chegada, há dois estilos em jogo: o do autor e o do tradutor. Assim, pode ocorrer o que a autora chama de interferência de estilos. Para Cavagnoli, a tarefa do tradutor é tentar evitar que seu estilo sobreponha o do autor o máximo possível. Nesse ponto, Cavagnoli (2008) destaca algumas problemáticas que envolvem tradução e estilo. A autora acredita que a escolha de uma palavra na tradução não se deve apenas ao seu sentido, mas também ao seu aspecto gráfico.

Além disso, Cavagnoli (2008) afirma que, de maneira geral, os tradutores tendem a enobrecer o texto original, ou seja, rebuscar o texto em uma tentativa de torná-lo mais elegante quando este é percebido como sendo simples, modificando o registro original. O tradutor, portanto, deve tomar cuidado com estes dois aspectos para não transformar o estilo do texto, sem esquecer que está reescrevendo o texto de *outro*. Ela destaca que existem, por exemplo, diferentes registros que podem ser encontrados num texto. A tendência dos tradutores é, por vezes, apagar a sobreposição de linguagens, homogeneizando o texto. Cavagnoli (2008) acredita que essa questão se torna mais delicada quando se trata da tradução de textos pós-coloniais, cujo grande desafio é evitar a redução da variação linguística. O grande risco é traduzir a variação da língua-fonte em linguagem padrão da língua-alvo, perdendo, assim, a cor local do texto.

Cavagnoli (2008), no entanto, aponta para um detalhe importante: ela crê que os tradutores devem evitar utilizar variações linguísticas locais regionalmente marcadas em traduções. Ela defende uma linguagem que desvie do padrão na língua-alvo, porém, sem identificação com um dialeto específico local. Ela oferece algumas alternativas (com base na sua língua-alvo, que é o italiano) como: evitar tempos verbais formais, deslocamento de pronomes, omissão de alguns pronomes, entre outras. Desta forma, o discurso se torna mais oral e informal sem necessariamente ser um dialeto particular de uma região da Itália, por exemplo. Além do mais, a autora acredita que o tradutor deve tentar manter um padrão na sua escolha. Se o tradutor opta por utilizar as contrações do inglês, por exemplo, para marcar oralidade, deve fazer isso sempre que o discurso for dessa natureza. O tradutor deve, no entanto, ter cuidado para não criar uma linguagem completamente nova. Em suma, deve-se evitar copiar um dialeto na língua de chegada, mas também evitar inventar algo completamente novo, tentando se manter no meio desses dois extremos.

Os motivos pelos quais devemos ter tanta atenção com essas questões de estilo e registro, segundo Cavagnoli (2008), é que a tradução não é somente a transmissão de sentido, mas é também a escolha de palavras. Por isso, o tradutor deve ter cuidado para não deixar o texto mais erudito, nem naturalizar as linguagens orais e dialetais. Em outras palavras, *como* o sentido é transmitido é tão importante quanto o sentido em si.

Boase-Beier (2014) ainda afirma que, muitas vezes, a dificuldade de uma tradução se encontra exatamente nos pontos em que o estilo do texto-fonte se destaca por ser de alguma forma particular. A autora acredita, portanto, que o estudo das estruturas narrativas de um texto pode auxiliar o tradutor a realizar uma leitura minuciosa do mesmo, considerando que estilo e narrativa são ambas partes da estrutura do texto. Além disso, visto que a tradução é também um ato de interpretação, diferentes tradutores podem interpretar de forma diferente um mesmo texto. Desta forma, estudos que relacionam estilo e narratologia com tradução têm como objetivo reconstruir as escolhas interpretativas e tradutórias realizada pelo tradutor em relação ao texto original.

Nos exemplos que serão apresentados abaixo, tentaremos relacionar os conceitos de narratologia — Genette (1983) e Bal (2009) — às noções apresentadas acima sobre

narrativa e tradução. A comparação de trechos em português com suas traduções em inglês mostrará como se deu o processo tradutório no que diz respeito às estruturas narrativas dos contos. Queremos demonstrar como a teoria narratológica pode ser útil para os tradutores na tarefa de leitor do texto a ser traduzido, bem como na tarefa de (re-)escritor do mesmo texto.³¹

2.3 Exemplos e discussão

Os exemplos retirados dos contos da obra *Ainda Orangotangos* de Paulo Scott (2003) estão apresentados abaixo de acordo com os elementos da teoria de Mieke Bal (2009) — aspectos do *texto*, da *história* e da *fábula* — visto que ela foi considerada a mais didática devido à maneira como a autora organiza seus conceitos. A teoria de Gérard Genette (1983), no entanto, não será deixada de lado na análise dos trechos, já que existem muitos pontos em comum entre esses autores. Como se trata de uma análise de casos, estaremos consequentemente discutindo, além das questões narrativas (macroestrutura do texto), questões de estilo (microestrutura do texto).

Cada exemplo, como no capítulo anterior, é acompanhado de comentários sobre o processo tradutório envolvido — quais opções foram consideradas e porque não foram escolhidas em favor de outras. Os exemplos foram retirados de seis contos do livro *Ainda Orangotangos* de Paulo Scott (2003), alguns dos quais já apareceram no capítulo sobre cultura. Os contos são: "Gentalha", "Sopro de ampulheta", "Se há fantasmas no parque",

³¹ Estilo e narrativa são aspectos diferentes da construção de um texto, portanto, existem alguns autores que os aproximam. Alguns deles são: Monica Fludernick (*Chronology, Time, Tense, and Experientiality in Narrative*, 2003); Michael Toolan (*The Stylistics of Fiction: A Literary-Linguistic Approach* (1990) e *Paul Simpson's Language, Ideology, and Point of View* (1993)). O estilo faz parte do texto no que tange escolhas linguísticas mais específicas como a escolha de palavras, pausas e conjunções, entre outros. De certa forma, o estilo lida com a microestrutura do texto, enquanto a narrativa e seus estudos lidam com elementos macroestruturais (como aqueles explorados anteriormente em Genette e Bal). Os pontos que costumam unilos são a focalização e o narrador, pois em ambos ocorrem escolhas linguísticas indicativas. Assim, estilo e narrativa se apóiam um no outro na criação de uma obra literária, pois o autor faz uso de uma estrutura que leva em consideração voz narrativa, questões temporais e ritmos de pausa e aceleração, por exemplo, que são colocados em uso através de escolhas linguísticas específicas. Por fim, a investigação de como essas duas áreas de estudo se auxiliam traz benefícios não apenas para quem estuda literatura, mas quem pesquisa tradução.

"Funny Valentine", "Martin" e "Manhãs". Esses contos foram escolhidos por serem ricos em elementos narrativos, possibilitando a discussão sobre tradução e narratologia a partir de seus trechos.

2.3.1. O narrador

Bal (2009) define *texto narrativo* como a camada textual da narrativa, a qual o leitor tem acesso através de um agente — o *narrador* — que conta uma história. O *narrador* não deve ser confundido com o autor, visto que ele é um agente — ou uma voz — que existe somente no texto. Outra questão importante levantada pela autora é que o conceito mais comum de narrador em primeira e terceira pessoa é inválido. O narrador é sempre um sujeito enunciativo "eu" (primeira pessoa), mesmo que ele narre eventos que aconteceram com outro, e não consigo mesmo.

A partir dessa constatação, Bal (2009) afirma que

(...) Quando, em um texto, o narrador nunca se refere explicitamente a si mesmo como personagem, trata-se de um narrador externo (NE). Esse termo indica que o agente narrativo não aparece na fábula como um ator. Por outro lado, se o "eu" é identificado com um personagem, portanto, também ator na fábula, falamos de um narrador personagem, um NP. (...) (BAL, 2009, p. 21).³²

Além desta distinção, Bal (2009) ainda afirma que uma narrativa pressupõe um agente narrativo que narra os eventos, um ponto de vista pelo qual eles são percebidos e os próprios eventos (com seus atores). O narrador pode, portanto: apenas narrar os eventos, percebê-los sob seu ponto de vista ou fazer parte deles como ator. Quando todas essas funções coincidem no mesmo agente, ele é *narrador*, *focalizador* e *ator* ao mesmo tempo. Também é possível que ele seja um ator que não atua, mas apenas testemunha os eventos.

32 Tradução livre. Original: "(...) When in a text the narrator never refers explicitly to itself as a character, we speak of an external narrator (en). This term indicates that the narrating agent does not figure in the fabula as an actor. On the other hand, if the 'I' is to be identified with a character, hence, also an actor in the fabula, we speak of a character bound narrator, a cn.(...)" (BAL, 2009, p. 21).

É importante ressaltar que Genette (1983) já havia descartado, antes mesmo de Bal (2009), a distinção entre narrador em primeira e em terceira pessoa. O autor identificou três tipos de narrador: o *homodiegético* (o narrador está presente como personagem da história), o *heterodiegético* (o narrador não está presente na história) e, ainda, o narrador *autodiegético* (quando o narrador é o herói de sua narrativa). As duas primeiras são similares à distinção entre narrador *externo* e *personagem* de Bal (2009).

Nos contos de Scott (2003), os tipos de narração são diversos e o tradutor deve estar atento às suas características para fazer suas escolhas tradutórias de maneira mais consciente. Em "Gentalha" (SCOTT, 2003), por exemplo, o narrador da história narra os eventos, percebe-os e faz parte deles. Isso faz com que a narrativa se torne muito pessoal. Vejamos um exemplo:

ORIGINAL: (...) *Eu fazia um favor de estar ali naquela maloca apertada. Atravessei o Arroio Dilúvio debaixo de chuva, molhei o casaco. As meias novas estavam comprometidas naquela palmilha toda encharcada. Quando cheguei, olhei a comida. Senti nojo. Não conseguia respirar e todos queriam aparecer: cafonas! A cerveja servida em copo plástico, os docinhos de leite condensado com confeitos coloridos: porcaria! Estas festas na Azenha são merda barata mesmo. (...)* (SCOTT, 2003, p. 37)

Cada palavra deste trecho — que é o início do conto — diz alguma coisa sobre esse narrador personagem e seu jeito de ver o mundo. As palavras que ele (apenas saberemos que esse narrador é masculino mais adiante no conto) escolhe para descrever a festa em que está são importantes para a construção desse sujeito enunciativo. Ele expressa sua opinião de forma agressiva absorvendo os elementos de narrador, focalizador e ator implícito nesse papel. Ao traduzir o texto-fonte, o tradutor transpõe esses três elementos, o que evidencia o seu papel interpretativo fundamental, ao se referir à casa, às pessoas, à comida, às festas daquele local. A tradução ficou da seguinte maneira:

TRADUÇÃO: (...) *I was doing a favor being there in that cramped hovel. I crossed the canal in the rain, got my coat wet. My new socks were ruined in the soaked insole. When I arrived, I looked at the food. I felt disgusted. I couldn't breathe and everyone wanted to show off: tacky! The beer served in plastic cups, the condensed milk*

bonbons covered with rainbow sprinkles: crap! These parties on Azenha Avenue are really a worthless piece of shit! (...)

É importante escolher uma linguagem que seja tão intensa quanto aquela do texto original para que o leitor entenda este personagem como tal. A forma como ele percebe o que está ao seu redor é tão efetiva em descrevê-lo quanto uma descrição *stricto sensu*. Além de contribuir para que o leitor interprete os traços do personagem, a linguagem também ajuda a estabelecer o seu gênero (que até este ponto do conto, é desconhecido). Por essa razão, a escolha da linguagem nos trechos acima foi feita de forma cuidadosa.

A palavra *merda* foi traduzida como “*piece of shit*”. Ambas são palavras de baixo calão para denominar “fezes”, mas podem ser utilizadas de forma figurada para dizer que algo é ruim, como um xingamento. Cavagnoli (2008) afirma, como vimos na seção anterior, que a escolha de uma palavra na tradução não se deve apenas ao seu sentido. Poderíamos ter diversas palavras com o mesmo sentido de “merda” que seriam escolhas plausíveis. A escolha foi feita, entretanto, por uma palavra que esteja de acordo com a forma como interpretamos que esse narrador em língua portuguesa se expressa, e a forma como interpretamos que esse tradutor se expressaria em língua inglesa, de maneira que o trecho soe natural nessa voz narrativa. Tal atenção a esse tipo de detalhe ajuda na construção do narrador/personagem/ator deste conto.

No conto “Se há fantasmas no parque” (SCOTT, 2003), temos um narrador que é também focalizador e ator, porém, ele é apenas testemunha, pois não participa dos eventos da fábula. Neste caso, o mesmo agente narra os eventos, percebe-os sob seu ponto de vista e faz parte deles, mas sem uma atuação efetiva, pois apenas observa-os de longe. O fato de ele ser um narrador personagem que testemunha os eventos, sem participar deles, significa que ele tem uma perspectiva limitada, pois ele não tem acesso a todas as informações, muito menos ao que os outros personagens estão pensando. O leitor, assim, só tem acesso ao que o narrador vê ou ouve.

O que mais chama a atenção neste conto é o gênero deste narrador, que em português fica evidente, mas na tradução em inglês, fica ambíguo. O trecho é o seguinte:

ORIGINAL: (...) *Acordo. O que está acontecendo? O bedächtigt³³ da sinfonia número quatro de Mahler começa, é a confirmação: devo mesmo estar louco. (...)* (SCOTT, 2003, p. 53)

A palavra “louco” é a única pista no decorrer de todo o conto que indica que este narrador é um homem. Ela se repete no final do conto quando ele diz "(...) devo mesmo estar louco, mas já me acostumei (...)" (SCOTT, 2003, 54). Porque ele passa a maior parte do conto narrando o que vê, sem falar muito sobre si mesmo, temos poucas informações diretas sobre ele (ao contrário do primeiro exemplo apresentado acima). Em inglês, os adjetivos não concordam em gênero, logo, tanto “louco” quanto “louca” são traduzidos (ou podem ser traduzidos) como “crazy”. A tradução ficou da seguinte forma:

TRADUÇÃO: (...) *I wake up. What's going on? The bedächtigt of symphony number four by Mahler starts, that confirms it: I must really be crazy. (...)*

Quando “louco” reaparece ao fim do conto, a mesma tradução foi mantida. Desta forma, optamos por deixar o narrador sem gênero, o que significa uma mudança do original para sua tradução. Não há nenhum trecho em que seria possível adicionar alguma informação de gênero deste narrador sem que tal adição ficasse forçada nesta voz narrativa. Além disso, chegamos à conclusão de que, em uma narrativa em forma de testemunho como essa, as informações sobre o narrador não são tão cruciais. Por não serem importantes, suas características são escassas na narrativa. O leitor não deixa de compreender os eventos narrados, mesmo que a informação de que o narrador é homem tenha sido omitida.

Os tradutores devem, no entanto, tomar cuidado com essa característica das línguas portuguesa e inglesa. Ao traduzir do português para o inglês, podemos apagar marcações de gêneros que não deveriam ser apagadas, devido a essa diferença gramatical entre as línguas. A leitura minuciosa da narrativa é importante para que isso não aconteça. Neste exemplo, omitir essa informação foi uma opção consciente, além de não afetar a

33 *Bedächtigt* é uma palavra em alemão que representa um dos movimentos da sinfonia número quatro de Mahler. Como está em alemão no original em português, mantivemos a palavra em alemão no texto em inglês.

narrativa em si. O tradutor deve ficar atento, no entanto, para casos em que a narrativa depende dessa perspectiva do gênero do narrador.

Gérald Prince (2014), em seu artigo *Narratology and Translation*, chama a atenção para a problemática de gêneros de narradores em traduções entre francês e inglês. O autor afirma que o *narrador* é, talvez, o aspecto mais estudado quando os campos tradução e narratologia são investigados interdisciplinarmente, devido à sua importância para a literatura. Ele constata que é mais fácil encontrar um narrador sem gênero na língua inglesa (como ocorreu no exemplo de tradução apresentado acima) do que na língua francesa (que se assemelha ao português nas questões de gênero), pois em francês os adjetivos são necessariamente masculinos ou femininos, enquanto no inglês eles são neutros.

Prince (2014) cita vários exemplos de textos cujo original em inglês apresenta um narrador neutro, enquanto a tradução especifica um narrador (geralmente masculino). Um exemplo que chama a atenção, no entanto, é um romance francês cujo narrador é neutro do início ao fim, fenômeno que demanda muita criatividade e esforço do autor, visto que é difícil manter um texto em uma língua que concorda gênero, sem gênero. Uma tradução para língua inglesa perderia esse valor literário, visto que um texto em que o gênero não se revela em inglês não é algo tão incomum. Cada caso, portanto, deve ser considerado individualmente para que o tradutor faça sua escolha de maneira consciente de acordo com o tipo de narrador do texto que está sendo traduzido.

2.3.2. Níveis de narração

Bal (2009) chama a atenção para a existência de diferentes níveis de narração, ou seja, diversas vozes dentro da mesma narrativa. Ela afirma que os verbos declarativos (como "dizer", "responder", entre outros) são os principais responsáveis pela mudança de nível do texto narrativo, pois podem indicar o início do discurso de outro enunciador, porém, mesmo que nem sempre eles apareçam de forma explícita. Se o narrador apresenta uma citação da fala de outro personagem, tal personagem é chamado de narrador-personagem de segundo nível.

Essa mudança de nível de narração pode aparecer de forma direta — *discurso direto*, ou seja, as palavras exatas proferidas pelo personagem em questão — ou indireta. Há duas formas indiretas (nível intermediário entre a voz do narrador e a voz do personagem): o *discurso indireto* e o *discurso indireto livre*.

A principal diferença entre essas formas intermediárias é o nível de envolvimento entre o enunciador e o interlocutor, presentes no tipo de linguagem utilizada. O *discurso indireto* utiliza uma linguagem impessoal, enquanto o *discurso indireto livre* utiliza uma linguagem pessoal e emotiva. Este quadro de Bal (2009) representa tais diferenças:

Tabela 4 - Discursos indireto e indireto livre (BAL, 2009, p. 47-48)³⁴

	Pessoal	Impessoal
Pronomes pessoais	eu/você	ele/ela
Pessoa gramatical	primeira e segunda pessoa	terceira pessoa
Tempo	não são todos os tempos possíveis	todos os tempos de passado
Dêixis: pronomes indicativos advérbios de lugar advérbios de tempo	este/ estes aqui/ lá hoje, amanhã	aquele/ aqueles naquele lugar aquele dia, o dia depois

34 Tradução livre.

Palavras e aspectos emotivos	Ai!	(falta)
Palavras e aspectos conativos: remeter, comandar, questionar	por favor	(falta)
Verbos modais e advérbios que indicam incerteza no enunciador	Talvez	(falta)

Apesar de estarem próximos — ambos estão entre a voz do narrador (primeiro nível) e a voz do personagem (segundo nível) —, o tradutor deve estar atento ao traduzir esses diferentes níveis de narração. Porque existe essa diferença de envolvimento entre enunciador e interlocutor, há uma conotação diferente entre o uso destes dois discursos.

Genette (1983) também faz a mesma diferenciação entre discursos. Ele afirma que o *discurso narrativizado* é o mais distante e reduzido. Visto que corresponde à voz do narrador, é o tipo de discurso que mais tem interferência deste.

O *discurso transposto* corresponde ao *discurso indireto*. O autor afirma que "(...) embora uma pouco mais mimético que o discurso narrativizado, (...) essa forma nunca dá ao leitor nenhuma garantia (...) de fidelidade literal às palavras 'realmente' proferidas: a presença do narrador ainda está muito perceptível na própria sintaxe (...) (GENETTE, 1983, p. 171).³⁵ Dentro do conceito de *discurso transposto* o autor também reconhece o *estilo indireto livre*, cuja característica é apresentar menos subordinação, de tal forma a se aproximar mais da fala dos personagens. Sua principal característica é a ausência de verbos declarativos.

Por fim, Genette (1983) apresenta o *discurso relatado*, correspondente ao *discurso direto*. Segundo o autor, é a forma mais mimética, pois o narrador dá espaço para o

35 Tradução livre. Texto em inglês: "(...) Although a little more mimetic than narrated speech, (...) this form never gives the reader any guarantee (...) of literal fidelity to the words 'really' uttered: the narrator's presence is still too perceptible in the very syntax (...)" (GENETTE, 1983, p. 171)

discurso do personagem. Ele pode ser também *imediato* se representar os pensamentos do personagem, ou seja, é um monólogo interior em que não existe narrador. Abaixo, temos um resumo dos conceitos apresentados acima:

Tabela 5: Comparação entre os tipos de discurso em Genette e Bal

Teoria de Genette	Teoria de Bal
<i>Discurso narrativizado</i>	<i>Texto do narrador</i>
<i>Discurso transposto</i> <i>(estilo indireto ou indireto livre)</i>	<i>Discurso indireto</i> <i>Discurso indireto livre</i>
<i>Discurso relatado</i> <i>Discurso imediato</i>	<i>Discurso direto</i>

Ambos os autores fazem algumas observações importantes sobre as diferenças entre os discursos. Bal (2009) afirma que o *discurso indireto* está sempre um nível acima do *discurso direto*, ou seja, contém interferência do narrador. Ela também destaca que uma diferença importante, além do tipo de linguagem (pessoal ou impessoal), entre *discurso indireto* e *discurso indireto livre* é, como vimos, a falta de verbos declarativos neste último. Por fim, a autora afirma que tanto no *discurso indireto livre* quanto no *discurso direto*, há uma maior preocupação com a exatidão das palavras proferidas pelos personagens, porém, no primeiro caso há uma interferência entre o discurso do narrador e do personagem que não está presente no segundo.

Genette (1983) também chama a atenção para as particularidades do *estilo indireto livre*, em que "(...) o narrador assume a voz do personagem, ou, se preferir, o personagem fala através da voz do narrador, e as duas instancias se *fundem* (...) (GENETTE, 1983, p.

174).³⁶ Está claro que esse tipo de discurso é o mais complexo e aquele com o qual o tradutor deve estar mais atento, e será o exemplo analisado com mais profundidade abaixo.

Vejam, finalmente, alguns exemplos do conto "*Funny Valentine*" de Paulo Scott (2003) para ilustrar os tipos de discurso. O primeiro ilustra o *discurso narrativizado*:

ORIGINAL: (...) *O táxi rodou por toda cidade. O motorista já me olhava com cara abusada, insinuando-se com piadinhas sem graça. (...)* (SCOTT, 2003, p. 61)

TRADUÇÃO: (...) *The cab went all around town. The driver started eyeing me with a sleazy look on his face, hitting on me with lame jokes. (...)*

Neste exemplo sabemos que o taxista falou com a passageira por causa do trecho "insinuando-se com piadinhas sem graça", no entanto, a narradora não dá ao leitor acesso às tais piadas. Dessa forma, não temos nenhuma informação sobre o personagem taxista, salvo o que a narradora deixa transparecer em sua narrativa.

O próximo exemplo é de *discurso indireto*:

ORIGINAL: (...) *Antes de desligar, perguntou-me quando Marcelo iria telefonar. Desconversei. Ela me interrompeu, disse estar aborrecida por se sentir só. (...)* (SCOTT, 2003, p. 63).

TRADUÇÃO: (...) *Before hanging up, she asked me when Marcelo would call. I hedged. She interrupted me, said she was tired of feeling lonely. (...)*

Neste trecho, após os verbos declarativos "perguntar" e "dizer", a narradora apresenta o que o personagem falou. Há, no entanto, muita interferência da narradora através da linguagem impessoal empregada. Esta linguagem está expressa no pronome em terceira pessoa "ela", nos verbos "iria telefonar" e "estar aborrecida" e na ausência de palavras que conotam emoção. Desta forma, foi utilizado em inglês o que chamamos na gramática de *reported speech*, em que os tempos verbais são colocados em um tempo

36 Tradução livre. Texto em inglês: "(...) the narrator takes on the speech of the character, or, if one prefers, the character speaks through the voice of the narrator, and the two instances are then merged (...)" (GENETTE, 1983, p. 174).

verbal mais "passado" que aquele realmente proferido, transmitindo, assim, essa distância e falta de acesso ao que o personagem realmente disse.

No exemplo que segue, veremos como funciona o *discurso indireto livre*:

ORIGINAL: (...) Que brincadeira?, perguntei medrosa. A Senhora sabe, essas suas ligações pra mãe do rapaz... são um desrespeito! Ela é uma viúva sozinha. Acho bom parar com isso, senão a gente vai ter de prendê-la, entendeu? Prendê-la! Como assim?, desafiando-o. (...) (SCOTT, 2003, p. 63)

TRADUÇÃO: (...) What little game?, I asked apprehensive *You know, these calls to the guy's mom... it's disrespectful! She's a lonely widow. You'd better stop it, or we'll have to arrest you. Got it? Arrest you! Excuse me?, challenging him.* (...)

A passagem sublinhada (entre as duas falas da narradora que estão evidentes pelos verbos declarativos "perguntei medrosa" e "desafiando-o") corresponde à fala de um personagem policial que aborda a narradora sobre suas atividades "criminosas". Só é possível saber pelo contexto que é o policial que está falando, porque não há nenhum verbo declarativo que indique tal mudança.

Como vimos na tabela de Bal (2009) que apresenta as diferenças entre linguagem pessoal e impessoal, há visivelmente a presença de alguns aspectos da linguagem pessoal, a começar pela abundância de pontos de exclamação que ilustram o aspecto emotivo deste discurso. Além disso, há a expressão "a gente" que corresponde ao pronome de primeira pessoa "nós", e o pronome de segunda pessoa "você", implícito em "acho bom (você) parar com isso".

Para que houvesse uma maior verossimilhança nas falas dos policiais que aparecem em *discurso indireto livre*, houve um cuidado para que o vocabulário fosse mais aproximado ao que um policial realmente diria. Por exemplo, quando ele pergunta "entendeu?", poderíamos ter escolhido a tradução "understood?" e não haveria nenhuma perda de sentido. A expressão "got it?", no entanto, foi escolhida por se aproximar mais da forma como um policial ameaçaria a narradora na língua inglesa, além de ser também mais oral e informal. Como vimos, o *discurso indireto livre* se aproxima mais das palavras que o personagem realmente disse, por isso esse cuidado com o vocabulário do trecho.

Por fim, abaixo se encontra um exemplo de *discurso direto*:

ORIGINAL: (...) Ela disse: *podes ligar quando quiser, sou sozinha e estou com muita saudade do Marcelo.* (...). (SCOTT, 2003, p. 63)

TRADUÇÃO: (...) She said: *you can call me whenever you like, I'm on my own and I really miss Marcelo.* (...)

Neste caso, o verbo declarativo "disse" e a presença dos dois pontos (que poderiam ser aspas ou um travessão) indicam uma mudança de nível de narração. Tudo o que vem depois dos dois pontos é discurso da personagem e representa exatamente as palavras utilizadas por ela. Esse personagem se torna narrador personagem em segundo nível, de acordo com Bal (2009), sendo este tipo de discurso aquele em que não há interferência alguma do narrador.

2.3.3. Ordem

Bal (2009) inicia o seu capítulo sobre *história* reforçando a ideia de que esta camada é a manipulação da *fábula*, ou seja, são os eventos apresentados de determinada maneira. Por esta razão, podemos achar uma mesma fábula mais interessante nas palavras de um autor do que nas palavras de outro, já que, apesar de os eventos serem os mesmos, estes são contados de maneiras distintas. Uma forma de manipulação bastante utilizada trata da possível mudança de ordem dos eventos. Na camada *fábula*, eles estão sempre em ordem cronológica, porém na *história*, eles podem estar (e normalmente estão) manipulados em uma ordem diferente da cronológica.

Bal (2009) começa a falar de *ordem sequencial* destacando que os tempos verbais indicam, muitas vezes, a mudança de ordem em uma passagem. Se temos pretérito perfeito seguido de pretérito mais-que-perfeito, por exemplo, sabemos que o segundo evento veio, na verdade, antes do primeiro. Tais diferenças entre a manipulação temporal da *história* e a cronologia da *fábula* são chamadas pela autora de *desvios cronológicos* ou *anacronias*. As *anacronias* podem ter algumas características, entre elas, *direção*, *distância* e *intervalo*, criando diferentes efeitos literários no texto.

A *direção* pode ser um desvio ao passado ou ao futuro. Se a *anacronia* se refere ao passado, ela é chamada de *retroversão*, se ela se refere ao futuro, é chamada de

antecipação. Além disso, uma *anacronia* pode ser *objetiva* (se for um evento concreto) ou *subjetiva* (se for apenas fluxo de consciência). Um problema possível na análise da ordem em uma narrativa é a dificuldade de encontrar o seu "presente". No entanto, Bal (2009) afirma que encontrar a narrativa primária não é essencial. O importante para essa análise é encontrar diferentes unidades de tempo e relacioná-las umas com as outras.

A *distância* se refere ao intervalo de tempo que separa a narrativa primária das retroversões e antecipações. Se uma *anacronia* se encontra dentro do intervalo da *fábula*, ela é *interna*. Se ela está fora deste intervalo, é chamada de *externa*. Ela também pode ser *mista*, se começa (ou termina) fora deste intervalo, mas termina (ou começa) dentro dele.

O *intervalo* indica a quantidade de tempo abrangido por uma *anacronia*. Ele pode ser *completo* (se continua com todas as informações até a narrativa primária) ou *incompleto* (se tiver saltos de informação). No entanto, se não podemos identificar nem a *direção*, nem a *distância*, nem o *intervalo* de uma *anacronia*, a autora chama este desvio de *acronia*.

Esta parte da teoria de Bal (2009) é amplamente baseada em Genette (1983), com algumas diferenças de terminologia. O que Bal (2009) chama de *retroversão* e *antecipação*, por exemplo, Genette (1983), chama de *anastrophe* e *prolepse*, respectivamente.

Há um conto de Scott (2003) que chama muito a atenção no que diz respeito à *ordem*, pois é todo contado de trás para frente. A partir de seu título já desconfiamos que ele abordará a questão temporal — "Sopros de ampulheta". Em uma primeira leitura já há um estranhamento decorrente dessa escolha incomum, e somente (próximo) ao fim da leitura, compreende-se que a *fábula* está, na verdade, completamente invertida temporalmente.

O autor realiza tal inversão com números: o primeiro evento mostrado é numerado entre colchetes [dez], o segundo [nove], assim por diante até o [um] e por fim, o último é chamado [meio-dia]. Se considerarmos esse último, que é diferente dos demais (pois apresenta uma hora, e não um número), como a narrativa primária, podemos dizer que esta *fábula* está toda organizada em *antecipações*. Cada *antecipação* está mais no futuro

que a seguinte; a [dez] está mais no futuro que a [nove], que está mais no futuro que a [oito], e assim por diante. Vejamos um exemplo:

ORIGINAL: (...) [dez] *Dirige uns quilômetros, encosta. Uma rajada de vento atinge a lataria do carro, a água do mar chacoalha dentro da garrafa plástica. Sente que não conseguirá prosseguir. Outra rajada, e mais outra. Sente que não conseguirá esquecer. [nove] É noite. Sem redemoinhar, uma lufada brusca e contrária o atinge, cobrindo-o de areia (os grãos miúdos grudam na pele). Ele volta pro carro, manobra apressado, arranca em direção a Porto Alegre. [oito] (...)* (SCOTT, 2003, p. 41)

TRADUÇÃO: (...) [ten] *He drives a few kilometers, pulls over. A gust of wind hits the bodywork, the sea water slaps inside the plastic bottle. He feels he can't go on. Another gust, and another. He feels he won't be able to forget it. [nine] It's night. Without swirling, the wind suddenly blows back against him, covering him with sand (the little grains stick to the skin). He goes back to the car, quickly turns it around, heads toward Porto Alegre. [eight] (...)*

Esse trecho corresponde ao início do conto. Numa primeira leitura, como dito acima, esses números provocam um estranhamento, e o leitor não sabe exatamente seu significado. Os verbos não dão nenhuma dica de diferenças temporais, pois estão todos no presente. Somente ao continuar a leitura do conto é possível notar que esses números são, na verdade, uma contagem regressiva em direção ao início da fábula.

Na tradução, foi importante ter o cuidado de manter todos os verbos no presente para não dar nenhuma dica (além dos números) de que a ordem da *fábula* está exatamente ao contrário do que está sendo apresentada. Além disso, a primeira leitura provoca uma vontade de ler o texto de novo, só que de trás para frente, para ter um melhor entendimento da *fábula*. Porque a leitura de trás para frente pareceu mais adequada para uma melhor compreensão, a tradução também foi realizada desta forma, começando pelo fim e terminando no início.

Com essa observação, é possível reiterar a importância da leitura minuciosa para a tradução. É essa leitura e interpretação de especificidades de um texto que pauta a tradução do mesmo. Como Bal (2009) afirma, a interpretação de um texto narrativo corresponde à *fábula*. Após a leitura de "Sopros de ampulheta", houve a interpretação de

que sua ordem na *história* estava o contrário da cronológica (o contrário, portanto, da *fábula*); sua tradução, desta forma, foi mais facilmente realizada a partir desta interpretação.

2.3.4. Ritmo

Segundo Bal (2009), *ritmo*, a princípio, seria a relação entre a quantidade de tempo que os eventos de uma *fábula* levam para ocorrer e a quantidade de tempo que os mesmos eventos levam para serem apresentados na *história*. Porém, essas quantidades de tempo não são fáceis de definir. Por esta razão, a autora afirma que, para analisar o ritmo de uma narrativa, deve-se levar em consideração o seu ritmo geral. Será possível, assim, notar momentos da narrativa mais resumidos, e momentos mais extensos. A autora ainda constata que essa alternância é considerada uma das características mais importantes da análise de uma narrativa.

Genette (1983) chama este mesmo fenômeno de *duração*. Ambos os autores, no entanto, identificam tipos de ritmo similares que os eventos da *fábula* podem adquirir na *história*. São eles: *elipse*, *resumo*, *cena*, *desaceleração* (único que não está presente na teoria de Genette) e *pausa*.

A *elipse* ocorre quando determinada quantidade de tempo da *fábula* não é citada na *história*, ou seja, é ignorada dentro da narrativa. O *resumo* é um evento que é apresentado de forma abreviada. A *cena* é o mais próximo de igualdade entre o tempo da *fábula* e o tempo da *história*. Um exemplo típico de *cena* são os diálogos, e um gênero que utiliza muito este ritmo é, obviamente, o dramático. A *desaceleração* está em contraste com o *resumo*, e ocorre quando um evento é apresentado lentamente e com muitos detalhes. A *pausa*, finalmente, é quando não há nenhum evento correspondente àquela narração. Ela pode conter descrições ou outros tipos de comentários não-narrativos.

Abaixo estão alguns exemplos do conto "Manhãs" de Paulo Scott (2003), que inicia com seu personagem principal — um homem doente, pai de duas filhas — lembrando deste episódio:

ORIGINAL: (...) *Ela perguntou se gostaria de outro esclarecimento, ele sacudiu a cabeça, dando a entender que não. Olharam-se com indiferença. Ela chamou a assistente, pediu que o acompanhasse. Ele agradeceu constrangido... (...) (SCOTT, 2003, p. 79).*

TRADUÇÃO: (...) *She asked if he'd like further explanation, he shook his head, implying that he didn't. They looked at each other with indifference. She called the assistant, asked her to accompany him. He thanked her embarrassed... (...)*

Este trecho pode ser considerado um *resumo*, por causa dos eventos apresentados de forma acelerada. O leitor mal consegue assimilar o que aconteceu, visto que é uma memória resumida. Além disso, por ser o início do conto, ainda não sabemos quem são "ela" e "ele". As frases curtas e diretas passam uma sensação de distanciamento ao leitor, assim como o próprio evento narrado constitui um ato de indiferença.

De modo a transmitir o mesmo tipo de efeito no leitor, mantivemos as frases curtas, o que pode ser feito não só através da extensão em si, mas também através da utilização de contrações em inglês como "he'd" e "didn't". Tudo isso provocou um ritmo acelerado e uma ideia de urgência e distanciamento no trecho em questão, características que não ocorrem no resto do conto. Como veremos a seguir, o personagem toma corpo e aquilo que o narrador havia indicado no início começa a fazer mais sentido.

ORIGINAL: (...) *A lembrança daquele encontro vai esmaecendo até que se desfaz, ele se apercebe do calor do sol em seu rosto, contempla a graciosa revoada dos pombos machos sobre a praça da pequena cidade. Por um instante, chega a se entreter com aquilo, mas desiste, cerra as cortinas, volta a olhar pra dentro do quarto. Detém-se no calendário plástico sobre o criado-mudo. Menos de uma semana, pensa. Observar aqueles numerais virou sua obsessão, tem predileção inexplicada pelos vermelhos domingos. Senta na cama, traz o calendário até os lábios, observa o porta-retratos com a foto das filhas ainda crianças: Isabela e Carolina. Estão abraçadas uma na outra, com seus uniformes de escola: uma com oito, a outra com seis. (...) (SCOTT, 2003, p. 69).*

TRADUÇÃO: (...) *The memory of that meeting fades until it goes away, he notices the heat from the sun on his face, contemplates the graceful flight of male pigeons over the square of the small town. For a moment, he is even entertained by that, but gives up, shuts the curtains, looks back into the room. He lingers on the plastic calendar on the bedside*

table. Less than a week, he thinks. Observing those numerals has become his obsession, he has an unexplained preference for the red Sundays. He sits on the bed, brings the calendar to his lips, observes the frame with the picture of his daughters when they were children: Isabela and Carolina. They are hugging each other, in their school uniform: one is eight, the other is six. (...)

Em contraste com o primeiro trecho, os eventos neste segundo trecho são apresentados de forma desacelerada. Cada detalhe é descrito com precisão. Podemos notar que há uma diferença de tempos verbais em relação ao trecho anterior, pois este último utiliza principalmente o presente, enquanto aquele primeiro utiliza o passado. Além disso, no lugar de distanciamento e urgência, essa passagem provoca um efeito de tristeza e nostalgia.

A fim de produzir os mesmos efeitos, mantivemos o tempo presente (em contraste ao passado do outro trecho) e evitamos as contrações. Os verbos "fades", "contemplates", "lingers" and "observes" contribuem para essa *desaceleração*, visto que todos descrevem ações que levam um tempo para serem concluídas. Para reforçar a noção de que o tipo de linguagem produz efeitos diferentes no leitor, vejamos um último exemplo de *resumo*.

ORIGINAL: (...) *Não as viu crescer, abandonou Cecília durante a gravidez de Carolina. Veio a conhecê-la somente no seu aniversário de treze anos. Isabela estava com quinze (e já o odiava). (...)* (SCOTT, 2003, p. 69)

TRADUÇÃO: (...) *He didn't see them growing up, abandoned Cecília when she was pregnant with Carolina. He just met her on her thirteenth birthday. Isabela was fifteen (and already hated him). (...)*

Podemos observar que este *resumo* produz o mesmo efeito de frieza que aquele primeiro analisado. Foi uma infância cruel, assim como o encontro no hospital apresentado no início do conto. Há crueldade por parte do pai e por parte da filha, portanto. Para que a linguagem corrobore com essas interpretações, utilizamos novamente contrações neste trecho, para que as frases ficassem curtas e diretas.

Mais adiante no conto, os próprios personagens interpretam os eventos desta maneira em um diálogo pelo telefone:

ORIGINAL: (...) *Ela foi extremamente cruel aquela manhã no hospital, sequer levantou da cadeira para se despedir. É, eu sei, ela mesma me disse. O detalhe é que tu também foi cruel conosco no passado (...)* (SCOTT, 2003, p. 70)

TRADUÇÃO: (...) *She was extremely cruel that morning in the hospital, she didn't even rise from her chair to say goodbye. Yeah, I know, she told me herself. The thing is that you were also cruel to us in the past (...)*

Esse diálogo só corrobora com a interpretação dos eventos anteriores, já percebida na leitura dos mesmos. Porque eles são apresentados com frases curtas, verbos diretos, falta de detalhes e sentimentos, é possível ter essa interpretação antes mesmo de ler tal impressão dos personagens. Apesar de serem *resumos* que não apresentam muito conteúdo (no início nem sabemos quem são os personagens) a linguagem com que eles são descritos conota informações importantes. A linguagem, portanto, contribui para a percepção que se tem do texto e, assim sendo, deve ser cuidadosamente trabalhada no processo de tradução.

2.3.5. Focalização

A *focalização* é a questão teórica dos estudos da narrativa sobre o qual Bal (2009) e Genette (1983) discordam. Para o autor, o nome deste fenômeno é *perspectiva* e se refere ao ponto de vista pelo qual uma história é contada. Não se deve confundir este conceito com o de narrador. O autor chama a atenção para:

“(...) uma confusão entre a pergunta *quem é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?* E a pergunta muito distinta *quem é o narrador?* — ou, apenas, a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?* (...)” (GENETTE, 1983, p. 186).³⁷

A fim de esclarecer essa possível confusão, o autor estabelece possíveis relações entre os dois conceitos. Ele propõe uma distinção entre três tipos de focalização: a *narrativa não-focalizada*, que corresponde ao clássico narrador onisciente; a *narrativa*

37 Tradução livre. Texto em inglês: "(...) a confusion between the question who is the character whose point of view orients the narrative perspective? And the very different question who is the narrator? - or, more simply, the question who sees? and the question who speaks? (...)" (GENETTE, 1983, p. 186)

com *focalização interna*, que pode ser *fixa*, se corresponder sempre ao mesmo personagem, *variável*, quando não corresponde sempre ao mesmo personagem, e *múltipla*, quando um mesmo evento é apresentado por perspectivas de diferentes personagens; e, finalmente, a *narrativa com focalização externa*, que não explora pensamentos e sentimentos dos personagens. Em uma mesma narrativa, pode haver mais de um dos tipos apresentados acima, o que Genette (1983) chama de *polimodalidade*.

Bal (2009) acredita que a compreensão deste aspecto da *história* é essencial para a interpretação de narrativas, visto que ele pode ter um efeito sobre o leitor — que tende a "concordar" ou "torcer" para um personagem ou outro dependendo da *focalização* dedicada a ele. Para a autora os eventos:

"(...) são sempre apresentados a partir de uma certa “visão”. Um ponto de vista é escolhido, uma certa maneira de ver as coisas, um certo ângulo, quer estejamos falando de fatos históricos “reais” ou de eventos fictícios (...)" (BAL, 2009, p.142).³⁸

Ao conceituar *focalização*, a autora também utiliza a expressão *ponto de vista*, no entanto, ela critica o conceito de Genette (1983), visto que, embora ele faça a distinção entre *quem vê* e *quem fala*, ele falha em fazer a distinção entre *quem vê* e *o que é visto*, ou seja, entre o sujeito da *focalização* e seu objeto. Para Bal (2009) essa distinção é fundamental, por isso, ela apresenta os conceitos de *focalizador* — o sujeito da focalização — e de *objeto focalizado* — o objeto da focalização.

O *focalizador* é um personagem (*focalizador interno*) ou agente de fora da fábula (*focalizador externo*) que orienta a maneira de perceber os eventos e elementos da narrativa. Já o *objeto focalizado* é, por sua vez, o evento ou elemento que está sendo apresentado sob o ponto de vista do *focalizador*. Esta é justamente a distinção que não está presente na teoria de Genette (1983), e corresponde a uma grande contribuição de Bal (2009) à narratologia.

38 Tradução livre. Original: "(...) are always presented from within a certain "vision". A point of view is chosen, a certain way of seeing things, a certain angle, whether "real" historical fact are concerned or fictitious events. (...)" (BAL, 2009, p. 142).

Em "Martin", de Paulo Scott (2003), há um exemplo claro de mudança de focalização em que é possível analisar o tipo de manipulação que pode ser percebida pelo leitor. Como vimos no capítulo anterior, esse conto narra a história de um menino que tenta comprar fiado em uma farmácia. O atendente da farmácia, porém, não permite, os dois discutem e o menino ameaça o atendente de morte. Analisamos anteriormente (na parte referente a componentes culturais) algumas partes desse diálogo e as formas de tratamento que um utiliza com o outro. Após a primeira parte que corresponde majoritariamente ao diálogo, no entanto, há duas passagens separadas por espaço de parágrafo (só o espaço, sem a nova linha). Esses espaços sinalizam a mudança de focalização e os eventos apresentados são o dia seguinte de cada um dos personagens. Primeiro são apresentadas as ações do menino:

ORIGINAL: (...) Catorze horas, quarenta e cinco minutos, ele a puxa pela mão, atento às cercas, muros e árvores, à procura de macaquinhos, restos de comida limpa que os generosos deixam em sacos plásticos... pela Tomaz Flores, Garibaldi, Cauduro, Jaime Telles... melhor que revirar comida azeda ou catar batuque. Não tanto por si, mas por ela. Achar comida decente... continuar humano. (...)

TRADUÇÃO: (...) The next afternoon. Two-forty-five, he leads her by the hand, checking the fences, walls and trees, looking for macaquinhos, leftovers that generous people leave in plastic bags... along the streets: Tomaz Flores, Garibaldi, Cauduro, Jaime Telles... it's better than going through rotten scraps or picking over offerings at street corners. Not so much for himself, but for her. Find decent food... stay human. (...)

Nesse trecho o *focalizador* é o menino Marte, e o *objeto focalizado* são suas ações e pensamentos na tarde seguinte, às catorze horas e quarenta e cinco minutos. Interpretamos através da leitura do conto como um todo que "ela" é sua irmã mais nova, para quem ele queria comprar uma chupeta. Não temos muito acesso a este personagem, pois o trecho é curto e direto. Sua história é sofrida, ele está na rua procurando restos de comida para ele e sua irmã, porém, a pouca quantidade de *focalização* (comparada ao trecho que veremos a seguir) faz com que o leitor não tenha muita empatia ou algum interesse em particular quanto a ele. Depois de mais um espaçamento que sinaliza a troca de *focalização*, há o seguinte trecho:

ORIGINAL: (...) Catorze horas, cinqüenta minutos, ele acorda, ainda veste a camiseta branca com o logotipo da rede de farmácias. A filha mais velha não foi à escola. Ele nada pergunta, abraça-a, sente o pequeno corpo febril. Conversam. Seu diploma de engenheiro químico está pendurado no corredor, ele pode ver da cama. A filha conta por que não foi à aula: aqueles dedinhos tão parecidos com os seus, aquela risada, a chuva. As horas passam. Os ponteiros como se à espera das cinco e meia, de ele levantar e pegar o ônibus para o segundo dia. Ela está enorme, diz pra si mesmo... e a mais nova chega da creche com a mãe. A cama, o frio lá fora, agora, as duas pequenas pulando sobre o acolchoado... Quinze pras seis, a mesa posta, o pijama, as três já o esperando pro café. O banho morno, o frio lá fora. O medo. Elas se divertem à mesa (frutas de verão), ele senta, conta a piada predileta. Riem. Seis horas e cinco minutos, a mulher o olha preocupada, o ônibus pro Centro passa em frente à casa, ele as convida para ver televisão. Ela tira a mesa, seis horas e quinze minutos, vai sentar-se ao seu lado. A mais velha, que estava no chão, vem pro seu colo. O filme da tevê a cabo está começando, ele aumenta o volume. A tarde esfria. A chuva, ainda. O verão é mais um só. (...)

TRADUÇÃO: (...) Two-fifty, he wakes up, still wearing the white t-shirt with the drugstore logo. His eldest daughter didn't go to school. He asks nothing, hugs her small, feverish body. They talk. His chemical engineering diploma is hanging in the hallway, he can see it from the bed. She tells him why she didn't go to class: those little fingers so like his, that laugh, the rain. The hours go by. The clock hands as if waiting for five thirty, for him to get up and take the bus for the second day. She's grown, he says to himself... and the younger one comes home from day care with her mother. The bed, the cold outside, now, the two little girls jumping on the quilt... A quarter to six, the table set, the pajamas, all three waiting to eat. The lukewarm shower, the cold outside. The fear. They have fun at the table (summer fruit), he sits, tells his favorite joke. They laugh. Six-oh-five, his wife looks at him concerned, the bus downtown goes past the house, he invites them to watch TV. She clears the table, six-fifteen, she goes and sits next to him. The eldest, who had been on the floor, sits on his lap. The movie on the cable channel is starting, he turns up the volume. The afternoon gets colder. The rain, still. Just one more summer. (...)

A primeira medida do tradutor é ter o cuidado de não apagar, neste caso, o espaço que separa os trechos. Estes são essenciais para o entendimento do conto, pois sinalizam a mudança de *focalização*, não apenas neste conto, mas também em outros contos da mesma obra.

Além disso, fica claro, a partir da leitura deste segundo trecho, que a maior *focalização* (sendo o *focalizador* o atendente da farmácia e o *objeto focalizado* a tarde seguinte à ameaça de morte) do homem faz com que o leitor possa se identificar mais com ele. A falta de descrição da irmãzinha de Marte em contraste com a prolongada descrição da família do homem (em destaque nos trechos acima) pode induzir o leitor a torcer para que o homem não vá trabalhar, pois, assim, não será morto por Marte, podendo continuar a conviver com a sua família. O fato de que o trecho dedicado ao homem vem depois daquele dedicado a Marte também reforça essa leitura e, ao fim do conto, o leitor possivelmente já esqueceu o sofrimento de Marte procurando comida para ele e a irmã.

A forma como os eventos são apresentados, portanto, é essencial para a interpretação do conto, como Bal (2009) destaca em sua teoria. Se perguntássemos para o leitor antes de ler o conto "com quem você teria mais compaixão: o menino que passa fome ou o atendente da farmácia que vive bem com a sua família e é ameaçado de morte pelo menino?" as respostas poderiam variar até mesmo de acordo com a ideologia política da pessoa. Depois de ler o conto, porém, é quase impossível não simpatizar mais com o homem, devido, justamente, à *focalização*. Fica evidente a manipulação que a narrativa sofre através deste seu aspecto, e o tradutor deve estar atento para os sinais de mudança de *focalização* quando ela é *múltipla*. Certas escolhas como as de tempo verbal, tamanho de frase, adjetivos ou pausas feitas, por exemplo, podem fazer diferença na tradução. Certamente são elementos que dão corpo às escolhas narrativas feitas para a obra literária, que indicam, de forma concreta, a focalização narrativa, a ordem ou o tipo de narrador que esta sendo utilizado,

2.4. Algumas conclusões

Apesar de não contemplarmos todos os conceitos de narratologia, estes que foram analisados — *narrador, níveis de narração, ordem, ritmo e focalização* — são bons

exemplos da importância de uma consciência narratológica para a leitura, interpretação e, conseqüentemente, tradução de um texto. O estilo (uso de recursos linguísticos que podemos chamar de microestrutura do texto) e a narrativa (uso de elementos narratológicos que podemos considerar a macroestrutura do texto) de uma obra devem ser tratados com muita atenção pelo tradutor.

Na conclusão deste estudo, relacionaremos esses dois aspectos analisados até aqui — elementos culturais e narratológicos — e sua importância para a tradução. Além deles, é indispensável destacar também alguns outros aspectos em nossa conclusão, como a leitura diferenciada realizada pelo tradutor, a interpretação do texto e, conseqüentemente, o caráter subjetivo da tradução.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de concluir este trabalho, é importante levar em conta três aspectos externos, antes de iniciar as conclusões mais detalhadas. São eles: (1) a realização de uma tradução de alguns contos do autor gaúcho Paulo Scott para a língua inglesa; (2) a importância de um trabalho sobre tradução literária no Instituto de Letras da UFRGS; (3) a aproximação das diferentes áreas de conhecimentos aplicadas aqui.

O resultado mais concreto deste trabalho é, sem dúvida, os dez contos traduzidos que se encontram anexados a essa dissertação. Trata-se de uma tradução inédita de um autor gaúcho contemporâneo e, portanto, uma contribuição importante para a divulgação e abertura da literatura brasileira a todos aqueles (acadêmicos ou não) que se interessam pela nossa literatura.

O fato de que os contos foram traduzidos para a língua inglesa reforça sua disseminação, visto que essa língua está entre as mais faladas do mundo, por indivíduos de diversos países, sejam eles anglófonos ou não. Por conseguinte, esta tradução literária desempenha, como afirma Itamar Even-Zohar (1990), um papel de inovação e preservação: ela é capaz de, por um lado, inovar o sistema literário anglófono e, por outro lado, preservar o sistema literário do português brasileiro. A inovação do sistema literário anglófono está no fato de que ele está recebendo uma obra inédita. Já a preservação do sistema literário do português brasileiro está no fato de que uma obra oriunda dele está sendo propagada para outro sistema.

Os outros doze contos da obra *Ainda Orangotangos* de Paulo Scott (2003) foram traduzidos, porém, não foi possível contemplar todos nesta dissertação. Desta forma, há a possibilidade da continuação deste estudo através da análise destes ou de outras obras da literatura brasileira. Também seria enriquecedor um estudo parecido que trabalhasse com outros gêneros literários como o romance. Neste estudo, por um lado reforçamos a importância da disseminação da literatura brasileira e, por outro, a possibilidade de inovar nosso sistema literário através da tradução de autores internacionais, de culturas variadas e com narrativas que possam apresentar desafios à leitura e à tradução. Acreditamos que este

trabalho abre um grande leque de possibilidades para outros estudos que dialoguem com ele, visando à renovação e preservação de nossa literatura.

Como pudemos ver, a literatura e a tradução são áreas que estiveram sempre interligadas e, de acordo com a história de ambas, desde que há literatura, há tradução. No entanto, a tradução sempre foi estudada de maneira subordinada ao estudo da literatura, como objeto de reflexões secundárias, ou, até mesmo, ignorada, como não existindo. Afinal de contas, a criação da disciplina Estudos de Tradução é extremamente recente, datando da década de 80. Desde sua criação, de acordo com Susan Bassnett (1993) — uma de suas criadoras — e Harish Trivedi (2005), a disciplina tem experimentado um crescente interesse através da publicação de trabalhos e de estudos em nível de pós-graduação.

Desta forma, além de os contos traduzidos serem uma contribuição para a literatura brasileira, este estudo é uma contribuição para o Instituto de Letras da UFRGS. É notório que a área de tradução literária, apesar dos importantes trabalhos realizados recentemente, carece de mais atividades de ensino e pesquisa em nosso curso de Letras. Desta forma, este trabalho consiste em uma colaboração para reforçar essa área de conhecimento. Esperamos que este estudo, portanto, inspire outros acadêmicos a fazerem pesquisa sobre tradução literária, para enriquecer cada vez mais essa área de pesquisa.

É importante ressaltar, ainda, o crescente valor literário que tem sido atribuído à tradução, como constata Tânia Caravahal (2003), colocando a atividade tradutória ao lado da atividade criativa. O texto traduzido, por muito tempo, foi considerado inferior ao original. De acordo com Lawrence Venuti (1992), o original sempre foi considerado a produção da genialidade de um autor. Já a tradução está sempre devendo para o original, contribuindo com a noção ultrapassada de que a tradução é uma traição em relação ao original.

Venuti (1992) desconstrói tal noção, argumentando que é justamente a tradução que faz com que uma obra se canonize, visto que é ela que faz com que o texto ganhe mais vida — na forma de mais leitores. Além disso, o autor acredita que o texto original não pode ser considerado definitivo, já que, sem dúvida, precisa da tradução se quisermos que seja lido por mais leitores. Assim, não se basta em si mesmo.

Por fim, este estudo se baseou em um fenômeno que faz parte da Literatura Comparada já há muitos anos, a *interdisciplinaridade*. Portanto, podemos considerar que ele é mais uma colaboração para os estudos interdisciplinares. Foram utilizados preceitos da Literatura Comparada, além dos Estudos de Tradução e da Narratologia, assim incentivando que mais trabalhos deste gênero sejam desenvolvidos.

Como vimos na introdução deste trabalho, a Literatura Comparada vem abrindo portas para o diálogo com outras disciplinas, fazendo da interdisciplinaridade uma de suas características mais marcantes. O principal objeto da Literatura Comparada é o texto literário, objeto também muito comum nos Estudos de Tradução e na Narratologia, o que torna a aproximação das três disciplinas pertinente. Assim, devemos observar de que forma os Estudos de Tradução e a Narratologia fazem o mesmo movimento.

Os Estudos de Tradução têm feito muitas relações com outras áreas pela própria natureza interdisciplinar dessa disciplina. Assim, têm surgido diversos estudos e eventos com o objetivo de discutir a tradução e sua relação com a área jurídica, médica e literária em geral, como exemplos. Dentro da área da literatura, temos visto como a tradução se relaciona com textos de diversos gêneros e estilos.

A Narratologia, mais recentemente, se abre para estudos que unem seu conhecimento a estudos de gênero, a textos de teor político ou econômico (analisadas, como exemplo, narrativas do dia a dia), entre outros. Nosso enfoque aqui foi indicar uma área específica de junção, ou seja, a Narratologia e estudos de textos literário. Apesar deste enfoque ser objeto de debate, podemos observar a necessidade das duas áreas de se juntarem para que uma análise literária seja mais refinada e completa.

No entanto, cremos que a principal contribuição deste estudo está na interdisciplinaridade entre Estudos de Tradução e Narratologia. A narrativa, parte essencial do texto literário, deve ser vista com especial atenção durante o processo tradutório de textos literários. No entanto, poucos autores pesquisam esta relação, como afirma Jean Boase-Beier (2014). A autora acredita que tanto os estudiosos da tradução quanto os estudiosos da narrativa deixam a desejar no que diz respeito ao diálogo entre as duas áreas. Tal lacuna nos leva a incentivar, através desta dissertação, mais estudos que unam Estudos de Tradução e Narratologia para enriquecer cada vez mais ambas as disciplinas.

Após explorar algumas das contribuições externas deste estudo, nos voltaremos às conclusões mais específicas sobre a importância dos elementos culturais e narrativos no processo tradutório. São elas: (1) a tradução do texto literário como propagação da cultura-fonte e as estratégias para transpô-la ao texto traduzido de forma equilibrada; (2) a narrativa e o estilo como elementos-chave do texto literário, sendo o tradutor seu leitor diferenciado; (3) a junção de forma (estrutura narrativa) e conteúdo (elementos culturais) para chegar a uma tradução mais precisa.

Como vimos no primeiro capítulo, muitos autores tentaram identificar quais são os elementos culturais que apresentam dificuldades para os tradutores. Essa identificação faz parte da leitura diferenciada que o tradutor realiza do texto que será traduzido. Acreditamos, portanto, na importância dessa leitura para reflexão sobre palavras e expressões que devem ser tratadas com mais cuidado durante o processo tradutório. As classificações propostas por Newmark (1988) e Martínez (2001) servem de guia para essa leitura, porém, não devem ser interpretadas como absolutas. Cada texto apresenta particularidades que podem vir a desafiar tais classificações. Os contos de Paulo Scott (2003), como vimos, apresentam questões específicas da cultura brasileira e gaúcha.

Muitos autores também falam em diferentes estratégias e abordagens para a tradução de elementos culturais. Vimos que, apesar de terem diferentes nomes, elas se resumem a dois pólos opostos: a tradução que se aproxima mais da cultura-fonte, visando ao estranhamento, e a tradução que se aproxima mais da cultura-alvo, visando à facilitação da leitura.

Visto que acreditamos na propagação da cultura através da literatura, nossa tendência foi preferir a primeira abordagem. É difícil, no entanto, aplicá-la em todos os momentos sem deixar o texto demasiadamente truncado. Por esta razão, nos baseamos na proposta de Yefeng Sun (2012) de alternar estratégias para alcançar um texto equilibrado, que una legibilidade e aceitabilidade por parte do leitor à adequação e precisão em relação a cultura-fonte.

Para tanto, foi útil recorrer às técnicas de Javier Franco Aixelá (1996) para, caso a caso, pensar a melhor maneira de traduzir determinada palavra ou trecho. Ao alternar técnicas de *conservação* e *substituição*, baseadas na leitura minuciosa e consequente

interpretação dos contos, preferimos técnicas de *conservação* quando os elementos eram relacionados ao espaço e ao patrimônio cultural (como as comidas, os personagens, as datas, entre outros) e de *substituição* quando os elementos eram relacionados à cultura social e linguística (como as formas de tratamento, insultos, gírias, interjeições, entre outros). Tal preferência evidencia a necessidade de atenção aos elementos textuais e linguísticos para melhor fluência na leitura de traduções, o que leva à investigação dos elementos narratológicos do texto traduzido.

No segundo capítulo deste trabalho, vimos que muitos autores trabalham com a noção de que o tradutor é um leitor diferenciado dos textos que traduz. Em primeiro lugar, sua leitura é especial devido ao seu caráter comparativo — ele compara o texto às suas traduções prévias (se estas existirem) e à tradução possível que será realizada. Em segundo lugar, como qualquer outra, a leitura para tradução é interpretativa, porém, tal interpretação tem um caráter especial, pois resultará em outro texto. Assim, em terceiro lugar, o tradutor é um leitor diferenciado porque sua leitura é a base para a sua escrita, tornando-o também escritor do texto traduzido.

Como sabemos, o papel de escritor de seu texto traduzido confere ao tradutor a possibilidade de escolhas. Exploramos as possíveis escolhas no que diz respeito à cultura, mas também existem escolhas no que diz respeito à narrativa. Alguns autores, como Boase-Beier (2014) e Cavagnoli (2008), acreditam que são as questões narratológicas que apresentam mais dificuldades para o tradutor. Alguns perigos que o tradutor corre se não prestar atenção na narrativa do texto são, por um lado, enobrecer um texto que é simples e, por outro lado, simplificar diferentes registros presentes em um mesmo texto.

Paula Nunes (2012), em sua tese de doutorado *A prática tradutória em contexto de ensino (re)vista pela ótica enunciativa*, também reforça a ideia de que o tradutor realiza, em primeiro lugar, a leitura de uma escrita, para, em seguida, realizar a escrita de uma leitura. Essa afirmação vai ao encontro daquilo que os autores que transitam entre as áreas da tradução e da narratologia afirmam em seus estudos, como foi visto acima.

Nunes (2012), no entanto, vai além e escreve sobre a união entre forma e sentido e a importância de levar ambos os aspectos em consideração durante o processo de tradução,

visto que o entendimento do que o autor diz é complementado pela forma com que ele o faz. Ela afirma que:

(...) mais do que apenas entender o conteúdo do texto, o tradutor precisa entender o modo *como* esse sentido é vinculado. (...) O que está em jogo para o tradutor, portanto, é a consideração de todos os aspectos linguísticos implicados no texto a ser traduzido, pois todos, em conjunto, convergem para uma forma de dizer que é específica do texto original. E é essa forma específica de dizer que deve ser avaliada pelo tradutor quando à sua possibilidade de tradução para outra língua. (...) (NUNES, 2012, p. 182)

A autora deixa bem claro o que é preciso levar em consideração na leitura feita para a tradução: os aspectos linguísticos (a forma) em conjunto com os significados presentes no texto (o sentido). Ela ainda chama a atenção para o perigo de, ao produzir apenas o sentido, não dar ao leitor da tradução a oportunidade que o leitor do original teve de desmascará-lo, de interpretá-lo através da linguagem. A leitura do tradutor deve se voltar também à forma, portanto, de modo que sua (re)escrita a contemple em conjunto com o sentido.

Para não cair em tais armadilhas, acreditamos que o tradutor possa utilizar teorias narratológicas como as de Mieke Bal (2007) e Gérard Genette (1980) como ferramentas de leitura. Em outras palavras, a aplicação desse tipo de teoria em textos literários ajuda a evidenciar questões da narrativa que muitas vezes não estão aparentes em uma leitura superficial. Defendemos que essas teorias podem auxiliar na leitura diferenciada e na interpretação do texto para uma (re)escrita mais consciente do texto original por parte do tradutor.

Finalmente, queremos, através deste trabalho, incentivar outros que investiguem a fundo as duas faces da moeda — forma e sentido — no processo tradutório. Apesar de haver estudos que pesquisam ambos os aspectos, são menos comuns aqueles que tentam uni-los. No presente trabalho, o que tentamos fazer foi justamente olhar o nosso processo tradutório de forma mais completa, pois acreditamos que as questões de forma e sentido andam juntas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIXELÁ, Javier Franco. Culture-specific Items in Translation. In: *Translation, Power, Subversion*. Román Álvarez; M. Carmen-África Vidal (ed.). Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 1996.
- ANDERSON, Hephzibah. *Why won't English speakers read books in translation?* Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20140909-why-so-few-books-in-translation>>. Acesso em: dezembro 2014.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução*. São Paulo: Ática, 1986.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- BASSNETT, Susan. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BOASE-BEIER, Jean. Translation and the representation of thought: The case of Herta Müller. In: *Language and Literature*. August 2014 23: 213-226. Disponível em: <<http://lal.sagepub.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/content/23/3/213.full.pdf+html> >
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2011.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *O Próprio e o Alheio*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CAVAGNOLI, Franca. A Second Translation: Translating V.S. Naipaul Into Italian In: *Journal of Caribbean Literatures*, Vol. 5, No. 2 (Spring 2008), pp. 201-210. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-192803019/a-second-translation-translating-v-s-naipaul-into> > Acesso em 6 de Agosto de 2015.
- COUTINHO, Eduardo. Da transversalidade da literatura comparada in Weinhardt, Marilene. In: CARDOZO, Mauricio. *Centro, centros : literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba : Ed. da UFPR, 2011.
- D'ANGELO, Biagio. Repensar a América: do Sul ao plural astral. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

- DINGWANEY, Anuradha. Introduction: Translating "Third World" Cultures. In: *Between languages and cultures: translation and cross-cultural texts*. London: University of Pittsburgh Press, 1995.
- BERNAERTS, Lars; DE BLEEKER, Lisbeth; DE WILDE, July. Narration and translation. In: *Language and Literature*. August 2014 23: 203-212. Disponível em:
< <http://lal.sagepub.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/content/23/3/203.full.pdf+html> >
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*, in *Poetics Today* 11:1. Durham: Duke University Press, 1990.
- GARCIA, Rosalia et al. Tradução literária e seus desdobramentos: aspectos culturais e narratológicos da versão para o inglês de Contos de Belazarte de Mario de Andrade. In: I Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais: Regionalidade e Interdisciplinaridade. Caxias do Sul : UCS - BICE, 2011. v. 1. p. 120-137.
- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MAIER, Carol. Toward a theoretical practice for cross-cultural translation. In: *Between languages and cultures: translation and cross-cultural texts*. London: University of Pittsburgh Press, 1995.
- MARTÍNEZ, Lucía Molina. *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español. Bellaterra: Departament de Traducció i d'Intrepretació*. Tese de doutorado. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- MYSKJA, Kjetil. Foreignisation and resistance: Lawrence Venuti and his critics. In: *Nordic Journal of English Studies*, vol. 12, n. 2. Gothenburg: University of Gothenburg, 2013.
- NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1988.
- NUNES, Paula Ávila. *A prática tradutória em contexto de ensino (re) vista pela ótica enunciativa* [manuscrito]. Tese de doutorado. UFRGS: 2012. 236, [1] f.
- O'SULLIVAN, Emer. Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature. In: *Meta: Translators' Journal*, vol. 48, 1-2, 2003. Versão on line no formato .html. Disponível em:
< <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v/n1-2/006967ar.html> > Acesso em 6 de Agosto de 2015.
- OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY. Disponível em
< <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com> > Acesso em 6 de Agosto de 2015.

PRINCE, Gérald. Narratology and translation. In: *Language and Literature* 23(1): 23–31.

Disponível em:

< <http://lal.sagepub.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/content/23/3/203.full.pdf+html> > Acesso em 6 de Agosto de 2015.

SCOTT, Paulo. *Ainda Orangotangos*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

_____. *Ainda Orangotangos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SUN, Yefeng. (Un)transability and cross-cultural readability. In: *Perspectives: Studies in*

Transatology, vol. 20. n. 2. London: Taylor and Francis Group, 2012. Disponível em:

< <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0907676X.2012.659746> > Acesso em 6 de Agosto de 2015.

THE FREE DICTIONARY. Disponível em: < <http://www.thefreedictionary.com> > Acesso em 6 de Agosto de 2015.

TRIVEDI, Harish. Translating Culture versus Cultural Translation. In: *Translation. Reflections, Refractions, Transformations, 251-60*. Delhi: Pencraft International. Paul St. Pierre and Prafulla C. Kar (eds), 2005.

VENUTI, Lawrence. *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. London: Routledge, 1992.

ANEXO 1 - VERSÃO DO CONTO "UM LUGAR COMO OUTRO QUALQUER"

A place just like any other

It was over four hundred kilometers. Despite the backache, I'm exultant, it's our hundredth presentation. Everything seems right. The guests arrive little by little, the band starts playing. The guy who hired us approaches me (he is one of the groomsmen), invites me for a whiskey at the kitchen. I accept it. He fills my glass as if he was doing me a big favor, gets thirty fifties out of his pocket, counts them one by one and places them on the counter. I thank him. He leaves at once. I stay there drinking alone, try some finger food and the potato salad. I finish my whiskey, go back to the dancehall (it's almost full). The couples are lively, the boys' music is good, I get excited. I cross the floor toward some girls who are talking euphorically, next to the entrance, say excuse me, invite one of them to dance. I don't dance with blacks, she answers. The others laugh, say she did very well. It seems no one here dances with someone of my type, I cross my arms, look around. The prettiest one says I'm a quick learner and suggests the whorehouse near the entrance to the town: there are some stinky red skin girls there and if you pay them right they dance with you all night. They laugh even more. I take a step forward: you don't dance with blacks? Then no one's going to dance anymore at this shit hall. They fall silent. I signal to the front man, the musicians stop immediately, start packing up their equipment. The guy who's hired us approaches, I give him back the money, he tries to argue, I turn my back, go to the minibus, start the engine, wait. As soon as the last musician enters, I drive off without saying a word. After three blocks, one of them complains: we've come this far to not play... can't believe it. I look at him in the mirror, answer: yes, we'll play, and it's going to be for free... let me just find a certain place near the entrance to the town.

ANEXO 2 - VERSÃO DO CONTO "CASACAS GRENAIS"

Turncoats

It all happened at Garibaldi Park, on a Sunday in 1975, when Inter won the Brazilian Championship. People took to the streets. Children were shouting, with their little flags madly waving up in the air, shaking and jumping. There were those nine or ten, inseparable: the kids from Lobo da Costa Street. They were together, going nuts around the statue of Anita and the Italian, when they heard the horn of the white Volkswagen. It was the older sister of one of them, she had just turned eighteen. She rolled down the window, propping her elbow out: come on, you nerds, let's go make some noise down at the stadium, celebrate the title. They didn't understand. What did that lunatic want? Her brother explained: she hasn't dated anyone in weeks. Nobody questioned that, they ran like little spiders to the car, except for that youngest boy, the biggest *colorado* of the nine (or ten). Have to tell mom, be right back, he shouted, already on his way. He ran home, went inside, asked for permission (she smiled from the kitchen), went to his bedroom and put on his uniform. He ran outside. Once he got to the park, he looked for them, saw the car turning the corner at Venâncio Aires Street (the girls even waved at him from the back seat). He couldn't believe it: bastards! all bastards! He looked around, sat on the curb, untied his boots, stayed there, scratching the sandstone pavement. His friends didn't come back. He sighed, stood up, slowly walked home. He went inside straight to his bedroom, took off the red uniform, looked at it on the chair (as if it had never been his). On the next day, after the shower, when he opened his drawer with his pants and shirts, he paused for a few minutes, looking at every piece of clothing carefully, then got dressed and left. The street, the neighborhood, the city were all in red, but one eight-year-old boy, for the first time, walked along Lobo da Costa completely dressed in blue.

NOTE: In Porto Alegre, there are two main football teams: Grêmio and Internacional. Grêmio's color is blue and Inter's color is red. Inter supporters are called "colorados". This is considered one of the greatest football rivalry in Brazil.

ANEXO 3 - VERSÃO DO CONTO "GENTALHA"

Scum

I was doing a favor being there at that cramped hovel. I crossed the canal in the rain, got my coat wet. My new socks were ruined in that soaked insole. When I arrived, I looked at the food. I felt disgusted. I couldn't breathe and everyone wanted to show off: tacky! The beer served in plastic cups, the condensed milk bonbons covered with rainbow sprinkles: crap! These parties on Azenha Avenue are really a worthless piece of shit. At least the sardine pizza squares left on a silver cardboard tray appealed to me. I was starving and elegant boys like me don't appreciate being hungry. I tried to fit in. There were three faggots talking near the table (I doubt any of them had more than five *reais* in their pockets), perfumed, foundation on their faces, very tight designer pants (oh, those pants; it'd only take a well placed punch in each one's chin and I could pick which one I wanted). Honestly, I tried to be friendly. I camped it up (any man can do it). I tried the pizza, felt nauseated. That wasn't fish, it tasted like spoiled chicken. I went to the bathroom to throw up, felt like breaking everything (killing a poor people's party is the easiest thing!). I controlled myself, came back to the room. An idiot, dead drunk, could only be kidding: this pizza is wonderful! I walked away. I asked those who were in charge of the music if they could play something that wasn't that disgusting samba. They laughed at me, I didn't like it. But then, the host's sister entered the room (the little slut was turning fifteen). She adjusted her tits and walked through the room without looking at me (it was like spitting on my face, me, who was there because of her.) It was the last straw, I shouted: hey, bitch!, have you forgotten who broke you in? I locked her in the bathroom, got the folding knife out of my pocket, started cutting throats one by one. The larger ones I just stabbed. I started in the living room and went on to the garage. That scum cried and ran like chicken. After killing the last one, I went to look for something strong to chill out. I found some glue under the kitchen sink. I dragged the birthday girl out of the bathroom, turned off the samba, sat on the couch, turned on the TV. One can't be polite! I put the bag smeared with glue to my mouth, as she grabbed my cock, trembling. And when I was already stoned, I stopped for a

moment, put the glue aside, stroked her hair, turned the volume down on the TV: *now, you can blow the candle, honey!*

ANEXO 4 - VERSÃO DO CONTO "SOPROS DE AMPULHETA"

Puffs by Hourglass

[ten] He drives a few kilometers, pulls over. A gust of wind hits the bodywork, the sea water slaps inside the plastic bottle. He feels he can't go on. Another gust, and another. He feels he won't be able to forget it. [nine] It's night. Without swirling, the wind suddenly blows back against him, covering him with sand (the little grains stick to the skin). He goes back to the car, quickly turns it around, heads towards Porto Alegre. [eight] Done!, he releases her believing himself infallible, see? It was no bogeyman. Idiotic man!, I'd rather the bogeyman... turns her back on him and lets the wind carry her. He stands there. It's almost night. Her outline dissolves in the growing darkness (something other than distance undoes her). He waits. Shouts for her. Waits. [seven] For God's sake, what are you going to do? Today, you'll lose this silly phobia. As my grandpa used to say, nothing in this life happens by chance, he stops the car, gets out. She locks the door from the inside. He unlocks it with the remote, grabs her hand (finds it oddly rough): one day we'll laugh at all this, leading her close to the water's edge. You have no idea what you're doing, she mutters without resisting. [six] He appears, cleaning his hand on paper towels, says it's all fixed, walks to the car, opens the door, she comes running, cowers on the passenger seat. He drives to the beach, her eyes are shut tight (she doesn't notice). I'll tell you a secret, as a boy I was very afraid of the dark; one night, I was at my grandpa's and the lights went out, knowing of my phobia, he took advantage of it, took me by the hand and led me to the backyard, told me to take a deep breath and my fear would go away, and it did. Her eyes open, the pupils almost burst the gray iris. [five] Six o'clock, she awakens without realizing how much she's napped. The sky is cloudy, the northeaster is blowing hard. Let's go, she says distressed. He comes to the door: just another fifteen minutes. Evil hour, she stands up, looks out the window, evil hour. [four] It takes more time than he thought, one of the parts isn't fitting. It's exactly four thirty-two. She waits at reception. He comes to the door, asks her if she wouldn't rather go out, enjoy the rest of the sun. The wind is starting is the only answer he gets. [three] They get to the beach (there's no breeze at all), he parks facing the

sea and wakes her up. She yawns, opens the door and gets out, walks to the water's edge. He comes over to her, invites her to get their feet wet, she refuses. They walk north. She walks ahead, stops on a small dune, there's a bottle of water buried there, she asks him to fill it halfway with water from the sea, I want it as a souvenir. He does as she asks. Back in the car, she places the bottle at the back of the driver's seat. [two] He says he studies wind variations on the coast, she says she was born on the coast. He asks how someone could stand in a bookstore for half an hour, looking at the same page of a photographic survey about the action of winds in the hemisphere... Fear, she interrupts him. What? Fear, dread... On windy days I can't even bare to look out the window... the swinging of the branches, the gusts against doors and walls terrify me. The lights turn red, he brakes; what I'm about to suggest may sound crazy but, at this exact moment, I'm going to the coast to replace the parts of a wind turbine that fused... it's a beautiful day, there'll be no wind... I'd really like you to come with me. We'll be back by four. I can't... even though I long for the sea, it's risky, she answers. There'll be no wind, I assure you. She thinks... agrees, asks him to turn on the air conditioning and not open the windows while the car is moving. Her gray eyes contrast with the brightness of the day and soon close to sleep. They say nothing during the ride. [one] He drives out onto Lima e Silva Street, she's standing at the bus stop, he offers her a ride, she accepts it. [noon] He enters the bookstore, asks the saleswoman about the book he ordered. It's the one that girl there is holding, she answers without taking her eyes from the computer screen. He picks a catalogue from the counter, flips through it. The minutes tick by, she's still there: in the same place, with that expression of agony on her face. Half an hour waiting. Without shame, he starts observing her. Silk dress the color of her skin, flat sandals with green straps, so irregular and delicate they seem tattooed around her ankles. In short, at the mercy of her own abandonment (he ponders to himself). She closes the book abruptly, startling him, comes toward him, and, without turning her gaze on him, very close, surprises him: I can't believe a person would wait all this time for something that may not leave the other person's hands, offers him the book, he holds it with both hands. What if I had bought it?, she asks and turns her back on him. It would have been worth it either way, he answers kind of awkwardly. So, I hope you make good use of it, she opens the door and leaves.

ANEXO 5 - VERSÃO DO CONTO "SE HÁ FANTASMAS NO PARQUE"

If there are ghosts in the park

...azy faggot! I wake up. What's going on? The bedächtig of symphony number four by Mahler starts, that confirms it: I must really be crazy. I rub my eyes. The fog is thick. The scream comes again. I recognize the red of the brake light, the door of the pickup opens. One of these pit something dogs gets out, runs toward the lad in a wig and a skirt. It jumps with its jaw open straight to his shin, snapping at it. Now I wanna see if fairy meat is tender, says the one who was at the wheel. The other three laugh. Hyenas!, I try to shout. My aphonic voice comes out imperceptible. The lad hits the animal with his purse. The strap breaks, the trinkets scattered. He pulls a razor blade out of his mouth, bends, holds the dog's testicles and in a precise movement pulls them off. The animal lets go of him, yelping in pain, runs back to the car. What did you do to Sweeper, cocksucker? He puts the pink scarf around his shin, ties it. He stands up immediately. They encircle him. I try to stand up. I can't. I rub my eyes. He spins around, facing them. He grabs the plastic pen that was pinning his wig in a bun, holds it on his right hand and begins to shout: I'm a butterfly, see? Butterfly! Butterfly! He jumps onto the nearest one, pierces his left eye and rapidly grabs the one next to him by the neck, sticking him many times on the eyebrow until he hits the eye. The blood gushes out, in contrast to the brightness of the fog. He turns around fiercely and finds the third one. Come on, lie on the floor, bitch! come on I don't have all night, cleaning the pen tip on his skirt. Sorry, man! Sorry. The supplication doesn't work. He patiently lies him on the floor, immobilizes him with his legs and flays his forehead - he seems to be drawing something. He stands up. He kicks him three times in the head and restarts frantically: I'm a butterfly, see? and I know how to sting! He stays there, for some minutes, saying he is a butterfly. Police vehicles arrive. He runs toward the reflecting pool. One of the boys, showing his punctured eye, shouts: shoot him, shoot him! One of the cops shoots. The bullet hits him in the head. He falls forward. The fog abates a little. From here, I can see the stretched body. I search my rags, grab the liquor saved to be drunk tomorrow. I drained the bottle dry. The ambulance arrives, and then the forensic van. They take the body, take the wounded ones. They don't notice me and leave. Mahler's symphony keeps

playing (sometimes it's like a broken record: the needle gets stuck. I must really be crazy, but I'm already used to it.

ANEXO 6 - VERSÃO DO CONTO "FUNNY VALENTINE"

Funny valentine

The cab went all around town. The driver started eyeing me with a sleazy look on his face, hitting on me with lame jokes. I waited for my cigarette to die. I asked him to pull over outside Ocidente club. We stayed there for another five minutes. He turned, tried to strike up a conversation, I asked him to shut up, put on some lipstick, paid for the ride. He stammered a good night. I slammed the door hard. It was a cold Wednesday. Lovers' day, June 12. I stood in front of the ticket window, asked who was playing. The bouncer told me: Frank Jorge and Júlio Reny. I went in. I leaned against the bar, alone, drinking a gin and tonic (a little shameless for an old woman of fifty-six, I thought). The musicians started playing, I got another drink. After nine or ten songs, a tall, thin, crew-cut boy caught my attention. He was wearing a black parka, zipped up to the neck, walking back and forth, looking down, staring at people. At times, he'd stop, light a cigarette, take a few drags (try to concentrate on the show), but go back to walking back and forth. That made me so nervous that I forgot everything else. Suddenly, he left. That struck me, I finished my drink in one go, went down the stairs. I followed him along Osvaldo Aranha Avenue. An icy drizzle was falling. It must have been one in the morning. Three skinny boys walked a few meters beside me, offered me marijuana, crack, whatever. I refused (said I'd scream if they insisted). They gave up, but I didn't escape their cursing – they called me an old jerk! I walked faster. He turned on Fernandes Vieira Street. So did I. Halfway up the block between Vasco da Gama Street and Independência Avenue, he stopped, pulled a wrap of paper from his pocket (his wallet fell), opened it, wiped his fingertip several times on whatever was there and then stuck it in his nose, moving his finger frantically from side to side. That disgusted me. He repeated the same gesture twice and walked on, shaking his arms, stretching his neck. I went over to the wallet, picked it up. I went home. I looked at the ID. Marcelo was his name. There was also a picture of a girl who looked like a model, a two *real* bill, a guitar pick and a business card with a woman's name, phone number and address in Erechim. His ID sat on my bedside table for almost a week. On the following Tuesday, when I went home to have lunch and pick up a few documents, on impulse, I

grabbed the business card and called Erechim. A lady answered, I lied that I was friends with Marcelo. How do you do? I'm his mother..., and then she asked me: tell me child, are you his girlfriend? I am, I hated myself for that. We talked, she said she hasn't had news of him for a long time, asked if he was okay, if he was attending his college classes, if he had told me he had left, two years ago, on the day of his father's funeral, and never come back. I said he hadn't. She told me a lot of things - her tone of voice changing, getting sad. I checked the time (almost two), I said I was sorry to have to hang up. We said goodbye. She said: you can call me whenever you like, I'm on my own and I really miss Marcelo. I assured her that I would. I ended up calling her almost every day, for three weeks - we became friends. I would invent things about her son: I promised to make him call her. On a Sunday (I'd never contacted her), I called her in the afternoon. She took a while to pick up. I apologized for bothering her. She was polite. We talked for hours (I had got used to the lies). Before hanging up, she asked me when Marcelo would call. I hedged. She interrupted me, said she was tired of feeling lonely. We said nothing for a few moments. I wished her a good evening and hung up. Later, around eight, the door phone rang, someone said it was the police. I went down. They were two. I let them in. The elder got straight to the point: look here lady... I know you must be enjoying yourself, but this little game of yours has gone too far. What little game?, I asked apprehensive. You know, these calls to the guy's mom... it's disrespectful! She's a lonely widow. You'd better stop it, or we'll have to arrest you. Got it? Arrest you! Excuse me?, challenging him. He didn't like it, he took me by the jaw: Listen, don't play dumb, you're no saint... don't push it, crazy piece of shit. The police have equipment, you know? It's easy to track any call, he pulled a newspaper clipping from his pocket and held it out for me to get it. Irritated, he told me to open the door and left. The other one, as walking past me, said: seriously, you'd better stop it. I got back to the apartment shaking. I put some water on to boil - I desperately needed some tea. I sat in the living room, had a look at that clipping. It was a police report, from a couple of days after that night. It said something like: young man, still unidentified, found dead near the corner of Independência and Felipe Camarão, wearing underwear and a T-shirt, victim of a heart attack. In the right-hand corner, they'd put a picture of the dead face. People in Erechim must have recognized him. I let the piece of paper slip from my fingers. I turned off the

lamp. The kettle whistled softly. The tears came. I stayed there in the dark. I felt alone, very alone.

ANEXO 7 - VERSÃO DO CONTO "MARTIN"

Martin

Summer, faded. The rain quickly displaced it. No breeze. And so cold falling straight like that, a persistent sting of autumn perhaps. Eleven-fifteen at night (unreachable: it rains). Hey fella, I need some aspirin and the cheapest dummy you've got, he asks with his chin resting on the improvised board between the security bars, a sort of counter. Get out of here kid!, the attendant answers from the back of the drugstore with his eyes on the TV. You don't know me... it's your first night, isn't it? but I'm a good kid... Marte is my name, I keep an eye on cars here at Venâncio Aires Street... look, as soon as someone pays me, I'll come back and give you the money. Get out of here nigga, I'm telling you for the last time. Fella, hey fella, don't be suspicious, I'll pay... I need the aspirin to kill this headache... I can't think straight... I'm off the glue, the drugs, everything!, it's been two months... but it's still fucked up... the dummy is for my sister... someone stole hers, she is kinda clumsy. The attendant stands up, turns off the TV, stretches his arms (dramatically aggressive), walks to the front of the store: listen here you little piece of shit, I don't care about you or your sister... if you were a junkie, if she sucks a dummy, if she still pisses her pants or... She still does, the boy answers: she's eight and she's always pissing her pants... c'mon, mister... I don't want any trouble, give me the aspirin and I'll pay you later, he says and rests his forehead on the edge of the board. Listen here nigga... I'm not nigga, mister!, my name is Marte. No, dammit! it's nigga, nigga, nigga, the attendant barks, gripping the bars: and get the fuck out of here... nigga! The rain gets stronger. Under the awning: fluorescent clarity, nothing more. The boy takes his head from the edge of the board, straightens his cap under the nylon hood, a tear runs from his eye. They stare at each other for some time. Man! That's bullshit, man!, why're you doing this?, it's mean, can't you see?, I was gonna pay you... you know?, pay. The sound of rain muffles his voice, he gives up, crosses Venâncio at a run, the attendant loses sight of him. Minutes later, he comes back, rings the bell, the attendant turns around startled. The boy puts one of those party balloons flat on the board, then picks it up by the end, letting two bullets fall out. One of them bounces on the wood, rolls, he stops it, stands it next to the other. They're for a 38, mister... you see?, one of the hardest things to get on the street is good ammo. Anyone can have a revolver. It's easy to borrow one... but, decent

ammo, that works... that's tough. The attendant has frozen, he doesn't take his eyes off the bullets, the boy picks them up from the counter thingy, holds them up, one in each hand: mister... take a good look at them, they're both for you... this one is to knock you down... and this one goes straight through your heart. The attendant backs away. The boy smiles (the innocence vanishes from his child face), his arms outstretched, firmly holding each bullet upright between his thumb and his index finger: tomorrow, mister... tomorrow... and goes off in the rain, toward the hospital. The attendant rushes to the phone, calls for help, the man mocks his jitters. The rain continues. And the summer, ruined night. The next afternoon. Two-forty-five, he leads her by the hand, checking the fences, walls and trees, looking for *macaquinhos*, leftovers that generous people leave in plastic bags... along the streets: Tomaz Flores, Garibaldi, Cauduro, Jaime Telles... it's better than going through rotten scraps or picking over offerings at street corners. Not so much for himself, but for her. Find decent food... stay human. Two-fifty, he wakes up, still wearing the white t-shirt with the drugstore logo. His eldest daughter didn't go to school. He asks nothing, hugs her small, feverish body. They talk. His chemical engineering diploma is hanging in the hallway, he can see it from the bed. She tells him why she didn't go to class: those little fingers so like his, that laugh, the rain. The hours go by. The clock hands as if waiting for five thirty, for him to get up and take the bus for the second day. She's grown, he says to himself... and the younger one comes home from day care with her mother. The bed, the cold outside, now, the two little girls jumping on the quilt... A quarter to six, the table set, the pajamas, all three waiting to eat. The lukewarm shower, the cold outside. The fear. They have fun at the table (summer fruit), he sits, tells his favorite joke. They laugh. Six-oh-five, his wife watches at him concerned, the bus downtown goes past the house, he invites them to watch TV. She clears the table, six-fifteen, she goes and sits next to him. The eldest, who had been on the floor, sits on his lap. The movie on the cable channel is starting, he turns up the volume. The afternoon gets colder. The rain, still. Just one more summer.

ANEXO 8 - VERSÃO DO CONTO "MANHÃS"

Mornings

“The backyards are clean of fruit, and the ash
pits give up their hooded dead (...)”

William S. Burroughs, *Naked Lunch*

She asked if he'd like further explanation, he shook his head, implying that he didn't. They looked at each other with indifference. She called the assistant, asked her to accompany him. He thanked her embarrassed... The memory of that meeting fades until it goes away, he notices the heat from the sun on his face, contemplates the graceful flight of male pigeons over the square of the small town. For a moment, he is even entertained by that, but gives up, shuts the curtains, looks back into the room. He lingers on the plastic calendar on the bedside table. Less than a week, he thinks. Observing those numerals has become his obsession, he has an unexplained preference for the red Sundays. He sits on the bed, brings the calendar to his lips, observes the frame with the picture of his daughters when they were children: Isabela and Carolina. They are hugging each other, in their school uniform: one is eight, the other is six. He didn't see them growing up, abandoned Cecília when she was pregnant with Carolina. He just met her on her thirteenth birthday. Isabela was fifteen (and already hated him). Now, they are adults. He opens the drawer of the bedside table, grabs the nine millimeter, puts the barrel in his mouth, remains so... tastes the lubricant, chokes on saliva, takes the gun out of his mouth. He stays there, holding it. The phone rings, it's Carolina: hi dad! How is it going? She calls every day, interferes in his world of fear (the surgeons promise to do the impossible, but it is unlikely that he will survive). The same, Carô... I've been feeling kind of queasy because of the medicines, kind of confused, and the TV programming doesn't help much... You know..., he answers. Dad, I'm calling you because Isabela has been very weird. She wants to see you, just doesn't admit it. Yesterday I visited her, she was pretty depressed. I suggested going to one of these pastry shops she loves, but she packed me off. Well Carô, if I know you, you want me to call her. Yeah, something like that. Carô... Say it, dad... She was extremely cruel that morning in the hospital, she didn't even rise from her chair to say goodbye. Yeah, I know, she told me

herself. The thing is that you were also cruel to us in the past, Carolina is silent for a few seconds and in the same soft tone continues: dad, call her, ask her to go there to meet you, say you love her. He doesn't answer. He stands. He walks to the window, stops, holds the phone on the level of his chest (the morning light remains extraordinarily intense), he talks again: Carô... Say it, dad... I'll call her... Today? Yes, in a while. Good, dad! I love you! I love you too, my daughter, give the boys a kiss for me. Thank you, I will, bye, love you!, she hangs up. After all these years he still cannot explain why he left them. He calls himself a fool. He goes to the window, uncloses the curtain. He opens his eyelids, as if he wanted to flood his eyes with that unusual clarity. He stretches his arms out, observes the absence of clouds in the sky, looks at the palms of his hands, moves his fingers frantically, as magicians do in front of the audience. He outlines an embarrassed smile. He inbreathes all the air he can and, holding back briefly, he goes to call Isabela. The morning is beautiful, Carolina rises from the armchair, fixes the tube on his arm, straightens the sheet, comes near his ear, whispers: let's wake up, let's leave the dreams for later. She has been there since the night before (decided to wait until noon, when her sister's shift starts). She goes to the window, uncloses the curtain, opens the pane of glass, breathes the heat, stands still with her hand on the handle, contemplating the green of the square in front of the big school at the capital city. The surgeons gave a prognosis that was not a bit optimistic. But the operation was only two days ago, it's still soon, they have hope. They will wait for him to get out of the coma.

ANEXO 9 - VERSÃO DO CONTO "CARROS VELOZES"

Fast cars

It was exactly two years ago, here at this bench in Encol park: a hot night. As I kissed her, she held my right wrist with both hands, forcing my fingers into her panties. At the time, I couldn't believe that was happening to me. Someone could arrive at any second, it was too obvious, but never mind, it didn't matter. I had been a little crazy since I've met her (it was the third time we hooked up). I can say without hesitation, it was her who came on to me. I had been watching her from a distance for almost a month. Her sort of shy look lingered on mine, circled my face, but then escaped, with a malicious wink. She hung out with some assholes, the let's-see-who-has-more-testosterone type, she always seemed happy, but her look, when I caught her unaware of life, was vague, tending towards melancholy. Late one afternoon, I was sitting on the grass, writing a short essay on Ovid, when I saw her coming with a determined look and six books under her arm. She stopped in front of me and said looking in my eyes: take the books, they're yours. She had stolen them from an uncle's apartment (a complete moron, according to her) who had inherited the entire library from her late grandfather and kept them on the shelves only as decorative objects. I never thought you'd come talk to me; let alone with these books to give me, I said. Yeah, but I only did it because you're the only boy who comes to the park and has this sad intellectual look of yours; always writing in this little notebook; besides... I think you're cute. In a few words, that's how it started. Now, moving on a little. The fact is that I was there with her all wet, dripping on my fingers, for at least forty minutes, when her father came out of nowhere, accompanied by two cops. Get off my daughter, you scumbag, he vociferated. What?, I asked, taking a punch in the face at the same second. My head went back and I fell on the ground. As far as I remember, I didn't see stars. She's only twelve, he shouted. Twelve?, I looked at her surprised, there's no way in hell those bulging breasts belonged to a twelve-year-old! Yeah, jackass, twelve!, he kicked me in the stomach, I almost fainted. The cops held him, thank God. The old man was strong, if they had let him he would've killed me. I lay there. The troglodyte, after saying like a backwoods hitman that he'd break my spine if he saw me with his daughter again, grabbed her by the arm, dragging her to his

fancy foreign car and left. She didn't even look back. That was what hurt me the most. Finally, one of the cops grabbed me by the shoulders and said something like: be careful, Don Juan! under fourteen is a crime, leaning me back on this very bench, where I sat touching my sore lips and spitting blood. I can say that something in all that, however pathetic it was, affected me deeply. Today, things are calmer: I'm going out with a twenty-seven-year-old doctor, she has never complimented my sad intellectual look, and her father died when she was two.

ANEXO 10 - VERSÃO DO CONTO "RASPAS DE VILANIA"

Scraps of villainy

Today I'm gonna screw till I drop!, said the one sitting on the silver motorbike. Today, it's gonna be fucking awesome!, said the guy on the red one, smoothing his lime green goatee. I looked at them with envy. I've never had a leather jacket or even learned how to ride a bicycle. If I ever experienced speed it was on a ride I took to the beach in my older cousin's souped up Volkswagen - it was in the middle of the night, he didn't go under 130 km/h. The next year, he hit a post going down the steep part of Cristiano Fischer Avenue, died before the ambulance arrived. It was a nice night. I decided to stay outside, listening to them. Man, I swear, I really wanna fuck these suckers!, the one on the silver bike seemed to be the leader. So, have you solved that deal with the Credit Card Administration?, asked the one on the black bike. They were four (I forgot to say), the one on the bike whose color I don't remember said nothing, cleaning out his ear with the tip of the key. Still the same, they summoned me to Small Claims. I walked out saying there was no settlement, I didn't even hire a lawyer, these jerks study, study, and we know more than they do... Suckers! Five years of college... it's unbelievable, he answers. Have you been sentenced? Of course not, they have to hear the witnesses; I don't know who they will find to testify against me. Don't worry, it'll be fine!, last year, I got some money from those loan sharks downtown, burned it with some fabulous whores. Hell of a night! They must still be waiting for me to go pay them. Couldn't care less. It was my birthday, bragged the one on the red bike, I didn't tell them to give me credit. They laughed. Talking of fabulous..., said the one on the black bike, the other night, down by the lake, a guy pulled over his Fiat, opened the trunk, full of speakers, turned up the sound and got out a keg of beer, with coil and everything. Dude! He stood there, just chilling. Soon the place was swarming with women. Each one hotter than the next. Yeah, some guys know how to live, said the one on the silver bike. One day I'll also do something like that, the one on the red bike. We are poor, but we have a fucking good time, added the one on the black bike. Fuck yeah!, they agreed. Someone tapped me on the shoulder: hey, mister... my pizza was ready. I walked in, asked for a large bottle of coke (I couldn't overdo it, it was already eleven at night), paid and left. As I walked through

the door, I observed the silver bike guy (the alleged leader) putting two pizzas in the trunk on the bike. He noticed, sneered at me, started the engine and left dragging the side stand. Try not to get yourself killed by a bus, shouted the one who had been silent, wiping the tip of the key on his sweater cuff. You bet, he answered, looking back, and then screamed: Yee-haaaaaw (and I thought no one screamed yee-haw anymore). This one is crazy!, said the one on the black bike. Biggest sucker!, added the one on the red. I left wondering when I'd be ready for this world, swearing that before winter came I'd buy a stove and learn how to cook.